

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

# МУЗЕЙ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА



Прогресс-Традиция  
Москва







М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

МУЗЕЙ  
*КАК ОБЪЕКТ* КУЛЬТУРЫ

ИСКУССТВО  
ЭКСПОЗИЦИОННОГО  
АНСАМБЛЯ

ББК 85  
УДК 727.7+72:012  
М 12

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ).  
Проект № 15-04-16088*

**Рецензенты:**

Доктор искусствоведения, профессор *Вера Дмитриевна Дажина*,  
Доктор искусствоведения, профессор *Александр Николаевич  
Лаврентьев*

**Майстровская М.Т.**

**Музей как объект культуры.**

**Искусство экспозиционного ансамбля.**

**М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 672 с., ил.**

Книга посвящена становлению и развитию искусства музейной экспозиции и музея в целом как объекта культуры начиная с зарождения музеев до рубежа XIX–XX веков. Впервые анализируются вопросы формирования архитектурно-художественного построения музея, искусства экспозиции в контексте общехудожественных и культурных тенденций времени. Рассматриваются основные этапы, характер композиционных взаимосвязей, принципы и приемы, средства выразительности экспозиционного ансамбля. Внимание уделяется вопросам художественной организации выставочных композиций, истории их формирования и характерным чертам развития.

Архитектурное и экспозиционное построение рассматривается в качестве одного из сложнейших жанров средового искусства и дизайна, с присущими ему качествами, средствами выразительности, принципами построения среды и образа, различными научными подходами, в контексте исторического развития.

Книга адресована художникам, дизайнерам, сотрудникам музеев, преподавателям и студентам учебных заведений данного профиля, практикам, занимающимся экспозиционной деятельностью, а также всем тем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

**Maria Maystrovskaya**

**Museum as an Object of Culture**

**Art of Exhibition Ensemble.**

**M.: Progress-Tradition, 2015. – 672 p., pic.**

The book deals with the establishment and development of the art of museum exposition and museum in whole as an object of culture beginning with its uprise till the turn of the XX century. The problems of formation of architectural and artistic scheme of museum and the art of exhibition in the context of general artistic and cultural trends of the epoch are analyzed for the first time. The main stages, character of compositional interrelations, principles and procedures as well as expressive means of exhibition ensemble are considered. The problems of exhibition display including the history of its formation and peculiar features of its development are emphasized.

Architectural and expository design is considered as one of the most complicated genres of the environmental art and design in the context of its historical development with due account of its advantages, expressive means, principles of space design and image formation, and various scientific approaches.

The book is designed for those who are interested in the problems of art and design as well as the lecturers and students of the specialized educational institutions, and practicing experts involved in exhibition activity.

---

*На переплете: Джованни Паоло Панини.*

Изображение идеального музея. Античный Рим. 1755 г.

ISBN 978-5-89826-447-5

© Майстровская М.Т., 2015

© Орлова И.В., макет, оформление, верстка, 2015

© Прогресс-Традиция, 2015



# Оглавление

<i>Введение</i>	7
 <b>ГЛАВА 1. Становление экспонирования</b>	
Начало формирования экспонирования	36
Принципы организации «протоэкспонирования» Средневековья и европейские кунсткамеры	51
Зарождение европейского музея	75
Дифференциация коллекций и экспонирования	119
<i>Примечания</i>	127
 <b>ГЛАВА 2. Экспонирование в эпоху Просвещения</b>	
Архитектурно-художественный ансамбль: принципы и формы	133
Принципы рокайльной презентации	177
Художественная организация и экспонирование первых музеев России	204
<i>Кунсткамера в Санкт-Петербурге</i>	204
<i>Дворцовый Эрмитаж</i>	221
Музейно-экспозиционные концепции Англии	230
Предпосылки нового экспонирования	249
<i>Преобразование дворца в музей. Лувр</i>	252
<i>Примечания</i>	271
 <b>ГЛАВА 3. Дворцовый экспозиционный ансамбль (первая половина XIX века)</b>	
Архитектурные тенденции	277
Романтический музей начала XIX века	291
Версаль – дворцовый музей	300
Музейные концепции немецкой архитектурной школы	307
<i>Творчество Карла Фридриха Шинкеля</i>	307
<i>Творчество Лео фон Кленце</i>	316
Экспозиционные ансамбли Нового Эрмитажа	325
Оружейная палата Московского Кремля	347
<i>Примечания</i>	367
 <b>ГЛАВА 4. Национальные музейные проекты (вторая половина XIX – начало XX века)</b>	
Архитектурно-художественные концепции национальных музеев	373
Конкурсные проекты	380

<i>Дрезденская картинная галерея</i>	384
<i>Бобе-музей</i>	386
<i>Национальная галерея. Лондон</i>	393
<i>Музеи Нового Света</i>	401
<i>Музей Виктории и Альберта в Лондоне</i>	418
<i>Австрийский музей прикладного искусства в Вене</i>	436
<i>Музеи Венгрии</i>	447
<i>Рейксмузей</i>	461
<i>Естественно-исторический музей Лондона</i>	469
<i>Национальный музей Чехии</i>	475
<i>Музейный комплекс Вены</i>	481
<i>Стилистические направления в искусстве интерьера</i>	505
<i>Примечания</i>	507
 <b>Г Л А В А 5. Выставочная практика XIX века</b>	
<i>Всемирные и промышленные выставки</i>	511
<i>Всемирная выставка 1851 г. в Лондоне</i>	511
<i>Российская выставочная практика</i>	548
<i>Художественные выставки в России</i>	577
<i>Примечания</i>	582
 <b>Г Л А В А 6. Музейное строительство России</b>	
<i>Музеи Строгановского училища и Центрального училища технического рисования барона Штиглица</i>	587
<i>Концепция национального стиля в музейной архитектуре</i>	607
<i>Исторический музей в Москве</i>	608
<i>Новые экспозиционные принципы</i>	628
<i>Синтез экспозиционных решений на рубеже веков</i>	640
<i>Примечания</i>	662
 <i>Выводы</i>	 664
 <i>Заключение</i>	 671
 <i>Краткая библиография</i>	 677

# Введение



О музеях написано много. Прежде всего о музейных коллекциях и шедеврах, об истории создания, коллекционирования и собирательства, о выдающихся деятелях, ученых и меценатах. И совсем незначительное число работ посвящено музеям в целом, во всем многообразии их граней и форм.

В настоящий момент музей начинают рассматривать комплексно, с позиции самостоятельного явления мировой и европейской культуры, не только в качестве хранителя уникальных коллекций, но и как объект культуры, имеющий свою историю развития, характерные содержательные и коллекционные формы, архитектурные и экспозиционные представления, законченные и целостные экспозиционные ансамбли. Часто они представляют собой выдающиеся архитектурные сооружения, уникальные и выразительные экспозиции, созданные крупнейшими зодчими и художниками, виртуозными мастерами и строителями своего времени. Их ценность и значение лишь возрастают, представ-

ляя собой не только определенные этапы развития в истории музеев, но и бесценные памятники искусства, отражающие в своих образах и формах поступательное развитие мировой культуры.

Эта монография посвящена музейной экспозиции, ее становлению и развитию, формам и принципам. Она рассматривает музейную экспозицию как специфическую сферу искусства, архитектуры и на современном этапе дизайна – как экспозиционный ансамбль, обладающий качествами уникальной системы социально-ценностной информации, обусловленной научными доктринами музея и общехудожественными тенденциями эпохи. В ней анализируются композиционные и архитектурно-художественные тенденции формообразования музейных экспозиций в исторической ретроспективе, в контексте становления и развития, без которого невозможно понять ее современное состояние, представить «генетический код», тенденции формирования. Первая часть охватывает

период развития экспозиционного мастерства, начиная с зарождения приемов экспонирования и до рубежа XIX–XX веков, и вторая часть предполагает рассмотреть тенденции и формы экспозиции XX – начала XXI века, анализируя широкую экспозиционную практику наших дней.

Данная монография обобщает исторический опыт развития музейных экспозиций в их художественном аспекте. Рассматривает различные периоды становления европейской экспозиционной практики с ее зарождения до конца XIX–начала XX века, времени бурного музейного строительства, формирования установок и форм уже современного музея нашего времени. Анализирует характерные черты и приемы в организации архитектурного пространства музея. Внимание уделено непосредственно архитектуре музейных зданий, специально созданных для конкретных коллекций. В ряде крупнейших национальных музеев Европы они представляют собой неразрывные программные ансамбли

архитектуры и экспозиции, грандиозные экспозиционные объекты. В книге рассмотрены наиболее характерные приемы интерьерной аранжировки для различных коллекций, типология экспозиционных ансамблей, бывших концептуальными системами в организации музейной среды. Внимание уделено развитию приемов композиционного представления отдельного экспоната и коллекции. Кратко обозначены черты выставочной практики, востребованной затем музеем. Наконец, главное: сделана попытка проанализировать роль и значение экспозиции как художественно-выразительной системы в контексте общих социальных и эстетических процессов.

В работе приводятся разнообразные концептуальные подходы, рассматривается многообразие стилистики художественных форм, архитектурных и композиционных принципов, выразительных возможностей экспозиционного искусства музея. Выявляются и систематизируются основные тенденции его развития, композиционные средства, с

помощью которых достигается не только представление конкретных предметов – экспонатов музейных коллекций, но и научных и идеологических концепций, мировоззренческих идей и в целом культуры эпохи.

\* \* \*

Проблемы теоретического осмысления общих закономерностей экспозиционного ансамбля музеев находятся на стадии становления. Сложность их разработки объясняется многогранностью самого предмета – музейной экспозиции, спецификой ее содержания и формы. Если музей рассматривается как комплексная система в области культуры, то экспозиция может быть рассмотрена как одна из важнейших подсистем, определяющих музей в статусе социокультурного института. Именно экспозиция делает собрание памятников истории и культуры музеем, со всеми присущими ему функциями и формами, в отличие от других институтов, так же призванных собирать и хранить

раритеты прошлого. Вместе с тем экспозиция является самой динамичной составляющей его частью. Она детерминирована трансформацией социальных ситуаций, совокупностью научных, идеологических и мировоззренческих подходов, художественными критериями времени, стилистикой, концептуальными задачами, коммуникативной активностью, связывающей человека с его историческим прошлым, запечатленным в предметной основе хранимых музеем коллекций.

Создание экспозиций остается до сих пор предметом дискуссий. При значительном объеме исследований ее научных аспектов практически отсутствуют работы, рассматривающие экспозицию музея в качестве специфической художественной системы и сферы искусства, в качестве экспозиционного ансамбля. Стремясь понять ее как синтетический художественный жанр на стыке науки и искусства, необходимо сосредоточиться на ее осмыслении в контексте исторического развития. Попытаться с позиции сегодняшнего дня увидеть не столько конкретные типы и виды, приемы и новации экспозиционных построений, сколько непосредственные процессы развития и формообразования, процессы смены видов, зарождения новых принципов и подходов в ее организации, механизмы, определяющие связь музея и экспозиции с социокультурными, идеологическими, научными и художественными явлениями времени. Особенно важными в этой связи становятся вопросы, связанные с художественной организацией и интерпретацией экспозиционных замыслов, развивающиеся в неразрывном контексте как

непосредственно самого музееведения и стратегии музея, так и общих тенденций искусства, архитектуры и современного дизайна.

Музейная экспозиция в своем развитии проходит длительный и сложный путь становления. Ее форма, ее архитектурно-художественная структура всегда выражали определенные взаимосвязи в построении визуального контекста предметов коллекций в закономерной системе музея. В системе не только научной, но, безусловно, художественной. Экспозиция практически всегда в своих лучших проявлениях брала на вооружение современную ей художественную систему стиля и развивалась, как любая другая система, в его рамках и критериях. В каждый период своего развития она наращивала арсенал выразительных средств и принципов организации, разрабатывала методику проектирования и исполнения.

Искусство экспозиционного ансамбля – явление одного порядка с архитектурой, искусством интерьера, декоративным искусством, с дизайном как таковым. Однако при этом экспозиции близка сценография, свойственно концептуальное и программное построение, режиссура уникальной среды, специально созданной для экспонирования конкретных коллекций. Организация музейной экспозиции, как и всех перечисленных жанров, возникает не как искусство, а как утилитарная функция – представить, организовать в некоем совершенно определенном порядке и условиях предмет, ряд, коллекцию предметов, аранжировать некое специальное запрограммированное пространство и зрелище, связанное с презентацией

социально значимых предметов и идей. На всем пути развития экспозиции идет культивирование этой функции, которая сначала обретает черты, а затем принципы и выразительность художественной структуры, достигая своей кульминации в экспозиционном ансамбле.

Проблемы экспозиционной формы, несмотря на свою чрезвычайную важность и актуальность, все еще находятся на периферии как музееведения, так и искусствоведения. Отчасти это можно объяснить тем, что по сути своей они являются пограничными для музееведения и в большей степени относятся к проблематике искусства и архитектуры, точнее – средового проектирования, для которого также представляют чрезвычайно сложный и специфический объект, обусловленный научно-содержательными и концептуальными идеями музея.

Актуальность и характер данной работы продиктованы как практически неразработанностью темы, так и активизацией научного и творческого поиска в области культуры и искусства, которым ознаменован конец XX – начало XXI столетия, что потребовало итоговых и комплексных исследований, направленных на выявление ведущих тенденций, основных этапов эволюции в развитии отдельных областей научного знания. В свою очередь это привело к появлению большого числа работ, имеющих своей целью дать систематическую информацию, востребованную временем.

Многообразие проблем, связанных с архитектурными и художественными аспектами создания музея и организации экспозиции, ее малоизученность в отечественном



музееведении и искусствознании потребовали исследования исторического развития формирования экспозиции, с акцентом на выявлении ее художественной сути и взаимосвязи с искусством, архитектурой и дизайном в контексте общекультурных и художественных тенденций времени. В отличие от многочисленных музеелогических исследований, рассматривающих формы организации музейной экспозиции лишь с позиций научной и методической деятельности, оставляя ее художественную суть за рамками своих интересов и относя ее к сфере «музейной техники и технологии», данная монография впервые обращена именно к художественному аспекту экспозиционного построения, который становится предметом исследования. Она выполнена в русле современных научных поисков и представляет собой комплексное исследование архитектурно-художественных и композиционных тенденций формообразования экспозиций музеев, преимущественно исторического и искусствоведческого профиля, в их временном развитии в контексте становления музейного и выставочного экспонирования.

\* \* \*

Обобщающих работ, рассматривающих музейную экспозицию в аспекте ее архитектурно-художественного и композиционного формирования и развития, ни в отечественной, ни в зарубежной литературе на данное время нет. В области экспозиции и конкретно экспозиционного искусства известны скорее частные, точечные исследования, которые не ставят своей

задачей дать представление об этом явлении, его специфике, функциях, механизмах, влияющих на его организацию.

Вопросы архитектурно-художественного построения экспозиции, как правило, опускаются в традиционных музееведческих исследованиях. Это происходит ввиду отсутствия профессиональной подготовки музееведов в этой сфере, а также нередко из-за недооценки важности и специфики визуальной и пространственной организации экспозиции музея как целостной информационной структуры, к которой предъявляются высокие требования, характерные для всех современных информационных структур. Среди них могут быть выделены такие как максимальная эффективность, быстрота, точность и эмоционально-образная характеристика передаваемой информации.

Методологической базой данного исследования стали работы по теории и истории культуры, фундаментальные труды по теоретическому искусствознанию и архитектуре, в том числе труд А.В. Иконникова, И.А. Бартенева, В.Н. Батажковой, Е.И. Кириченко, Г.А. Борисовой, Г.Ю. Стернина, А. Букова, В.С. Турчина, Н.К. Соловьева, Ч. Мак-Коркейла и др. Источниковую базу исследования составили работы по теоретической музеологии и истории конкретных музеев и выставок, из которых ряд работ посвящен отдельным вопросам экспозиционного мастерства.

Теоретическое музееведение располагает лишь ограниченным кругом специальных работ в этой области, к сожалению, как правило, фрагментарных и частных. В исто-

рии музейного дела известны несколько трактатов, затрагивающих вопросы формирования и устройства экспозиций, в которых развивались общие представления и об эстетическом характере экспонирования коллекций. К ним в первую очередь относятся труды Каспара Нейкеля и Луиджи Ланци.

В XIX веке вопросы организации экспонирования находят отражение в теоретических работах крупнейших архитекторов, непосредственно занимавшихся строительством музеев и устройством экспозиций, таких как К.Ф. Шинкель, Лео фон Кленце, Г. Земпер, В.О. Шервуд, Р.К. Клейн и др. Наибольшую разработку эти вопросы получили в XX веке в проектах и теоретических трудах зарубежных и отечественных архитекторов, в том числе Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Ф. Райта, Р. Алои, М. Брауна, Х. Холляйна, Д. Либескинда, Л. Лисицкого, Б.Г. Бархина, В.И. Ревякина и др. Современные теоретики музеологии З. Жигульский, З. Странский, Й. Бенеш, Е. Свечимский, К. Хадсон, сформулировавшие основные положения современной музеологии, уделяли внимание непосредственно функции экспонирования, рассматривая вопросы ее эстетического и художественного формирования как значимый компонент общей деятельности и оптимального функционирования музея. Из отечественных ученых вклад в теоретическое осмысление данной проблемы внесли

---

*На обороте:*

**Ян Брейгель Старший (Бархатный)**  
в соавторстве с Питером Паулем Рубенсом.  
**Аллегория Зрения.**  
**1617. Музей Прадо**











работы И.В. Цветаева, Ф.О. Шмидта, Н.М. Дружинина, М.Д. Приселкова, М.В. Фармаковского, К.А. Соловьева, А.И. Михайловской, А.М. Разгона, А.Б. Закс, Т.К. Стриженовой, Н.М. Николаевой, Т.П. Калугиной, Т.П. Полякова и др.

Значительными для разработки данной проблематики на современном этапе стали сборники Российского института культурологии (в прошлом Института музееведения, Научно-исследовательского института культуры): серия «Музейное дело в России», «Художественное оформление музеев» (М., 1965); «Музейная эстетика и архитектура музеев» (под ред. А.И. Михайловской. М., 1972), «Искусство музейной экспозиции» (под редак. Т.К. Стриженовой. М., 1977); «Искусство музейной экспозиции (вопросы архитектурно-художественных решений)» (М., 1982), «Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев» (под ред. А.Д. Тимрота. М., 1985), а также сборник, целенаправленно освещающий данную проблематику, «Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции)» (под ред. М.Т. Майстровской. М., 1997). К этому ряду относится сборник, подготовленный Центральным музеем Революции, «Музейное дело в СССР. Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев» (М., 1983). Ряд современных работ, выполненных в Российском институте культурологии под редакцией А. Лебедева и В. Дукельского, а также фундаментальный труд «Российская музейная энциклопедия» (2001).

Значительным явлением для своего времени была монография А.И. Михайловской «Музейная экспозиция (организация и техника)» (М., 1964), в которой был дан обширный обзор современной зарубежной музейной практики, сформулированы научные, содержательные и «технические» приемы и методика создания экспозиций.

Основной заслугой данных сборников и работ был не только анализ проблем создания отдельных музейных экспозиций и выставок, но и обоснование и разработка общих вопросов специфики художественного построения музейных экспозиций в качестве самостоятельного жанра искусства, со всеми присущими им свойствами обусловленности содержательной, коллекционной и профильной специфики материалов музейных собраний. При этом в работах Т. Стриженовой, Н. Николаевой, Т. Калугиной отмечалась способность музейной экспозиции к совершенно отчетливой художественной выразительности, временной стилистике эстетических форм и, главное, способность к созданию самостоятельных художественно-эмоциональных образов, которые музейная экспозиция формирует с помощью своих выразительных средств (пространственных, пластических, изобразительных), проектной методики, творческого потенциала своих авторов. В числе работ в русле данной проблематики значимыми представляются исследования Т. Калугиной, сосредоточивающиеся на философском аспекте проблемы общественного сознания и формах экспозиционной презентации художественного музея, а также работы Т.П. Полякова, рассматривающие

сценарное проектирование экспозиций.

Фактически проблемы экспозиционного искусства, несмотря на свою актуальность, находятся в границах практически неразработанной отечественной музеологии, так как, в сущности, они являются предметами других дисциплин – средового проектирования и искусствоведения. Однако в сфере теоретического искусствоведения круг интересующих нас работ еще уже. Среди них можно назвать «Искусство современной экспозиции. Выставки, Музеи» (сборник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, под ред. В.П. Толстого и Н.В. Воронова. М., 1965). Наибольший интерес представляет опыт создания выставочных и музейных экспозиций в работах архитекторов и художников-проектировщиков в области выставочного ансамбля. Это книги Б.И. Бродского «Оформление выставок» (Л., 1960), К.И. Рождественского «Ансамбль и экспозиция» (Л., 1970), Е.А. Розенблюма «Художник в дизайне» (М., 1974), И. Рязанцева «Искусство советского выставочного ансамбля» (М., 1976), Р.Р. Кликса «Художественное проектирование экспозиций» (М., 1978), В.В. Литвинова «Практика современной экспозиции» (М., 1989 и 2006) и др. Однако профессиональные проектировщики при написании теоретических работ, как правило, опираются на весьма ценный, собственный практический опыт и обобщают его. Подавляющее большинство работ в этой области носит локальный характер, касаясь теоретических и исторических аспектов лишь в сфере конкретных рассуждений.

В области архитектуры музейных зданий могут быть выделены как значительные работы В.И. Ревякина, наиболее последовательно из всех современных исследователей рассмотревшего различные аспекты музейной архитектуры и представившего широкие обзоры современного музейного строительства в стране и за рубежом. Отдельно стоят весьма важные для данного исследования работы В.Н. Шпакова по истории всемирных выставок и Ю.А. Никитина, посвятившего свои работы выставочной архитектуре России XIX – начала XX века.

Из зарубежных авторов наибольший интерес для данной проблемы представляют исследования Роберто Алои, Майкла Брауна, Ежи Свечимского, Сюзанны Стерноу и др. В этих работах затронуты проблемы как исторической, так и современной архитектуры и теоретического осмысления экспозиционных построений музеев и выставок разных стран, обобщен практический опыт создания масштабных музейных комплексов и крупных международных выставок.

Уделяет внимание истории музейной экспозиции и архитектуры польский исследователь З. Жигульский в книге «Музеи мира» («*Muzea na swiecie*»), Варшава 1982. Эти проблемы рассматриваются автором наряду с вопросами коллекционной деятельности и формированием крупнейших европейских собраний. Обширный исторический материал по экспозициям крупнейших европейских музеев представляет значительный интерес.

Таким образом, несмотря на обширный массив отечественной и зарубежной литературы и источников

по данной проблематике, корпус работ, затрагивающих вопросы экспозиционного построения, весьма незначительный. Внимание музейно-ологических работ обращено прежде всего к содержательным или методологическим аспектам создания предметного ряда экспозиций музеев. Вопросы, непосредственно затрагивающие искусство экспозиции или же ее эстетику, художественный строй, как правило, лишь обозначаются, но не раскрываются и не анализируются.

Вместе с тем рост интереса к данной проблематике со стороны отечественных и зарубежных специалистов в области экспозиции указывает на бесспорную актуальность данной темы для практики музееведения, искусствоведения и современного дизайна. В зарубежной литературе и профессиональной периодике эти вопросы занимают все большее место и привлекают к себе серьезное внимание.

В связи с этим определенным интересом имеет монография, посвященная исследованию истории и принципам архитектурно-художественного построения Музея искусств Вены – «*Die Architektur und Ausstattung (Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes)*» B. Kriller, G. Kugler. Вена, 1991, где впервые осуществляется последовательный и детальный анализ именно архитектурно-художественных проблем, возникших при создании одного из крупнейших музеев мира. Вопросам создания Государственного исторического музея в Москве и конкретно его архитектурному проекту и экспозиции, наряду с коллекционными и чисто историческими аспектами, уделяют внимание Е.И. Кириченко и

Е.М. Юхименко в монографиях, посвященных музею. А также многие авторы, рассматривающие вопросы истории создания и развития конкретных музеев.

В работах М. Мауджери «Шедевры живописи». (Т. I. Из собраний лучших художественных галерей Европы. СПб., 1995, и т. II. Музеи и коллекции Европы и Америки. СПб., 1997) помимо истории формирования музея и собрания автор кратко касается вопросов истории экспонирования.

Краткие сведения и характеристики отдельных музеев, представляющие историю формирования коллекций, архитектуры зданий и экспозиций, приводятся во вступительных статьях альбомов, каталогах выставок и монографиях, посвященных конкретным музейным собраниям, а также в музейно-ологических журналах и изданиях, в журналах, посвященных проблемам архитектуры, прикладного искусства и дизайна. Большое внимание проблемам экспозиционного творчества было уделено отечественными журналами «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Художник», «Советский музей», а в настоящее время – «Мир музея» и «Музей».

\* \* \*

Музей, имеющий предназначение сохранять и фиксировать важные факты и предметы времени, является по своей сути неким информа-

---

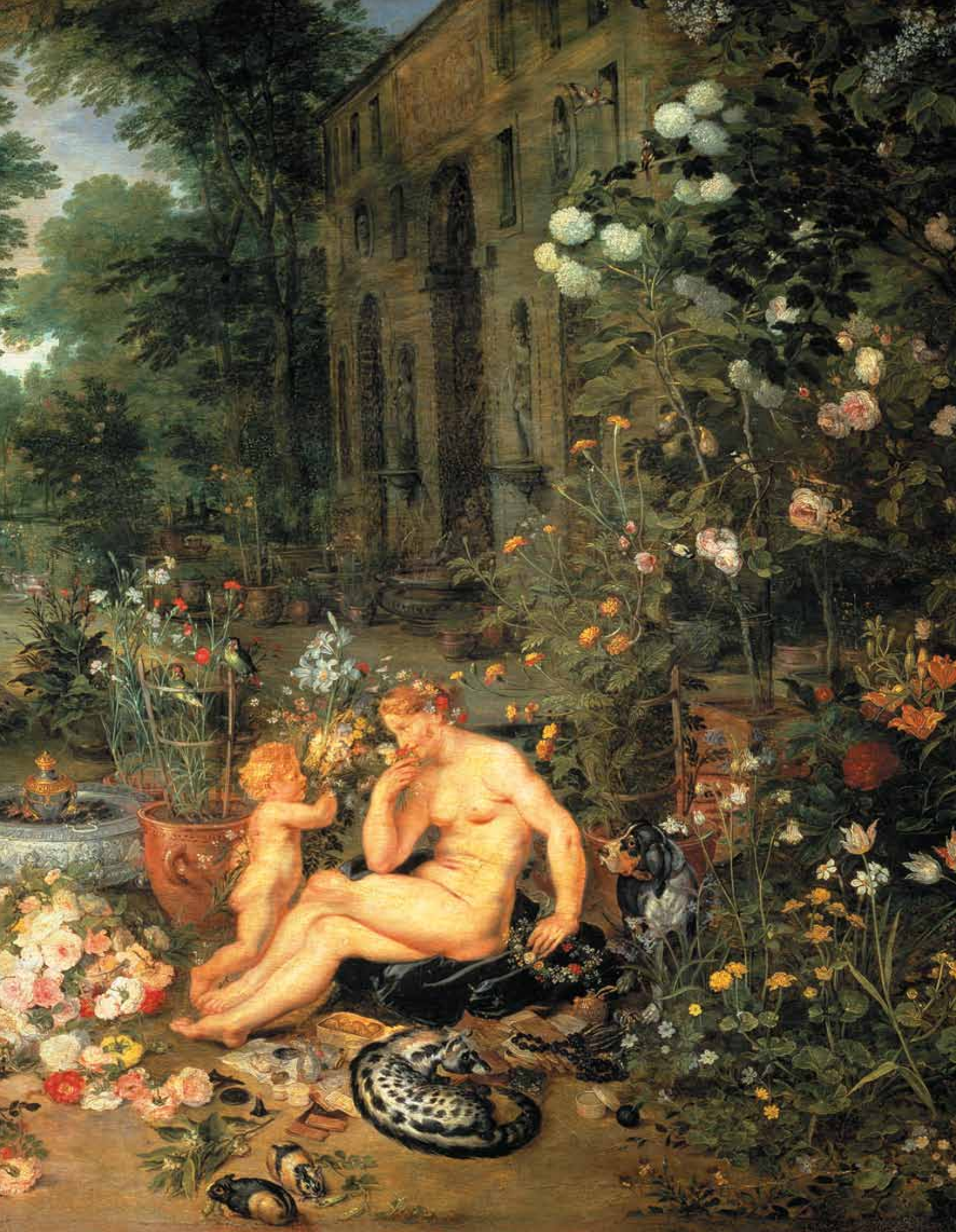
На обороте:

Ян Брейгель Старший (Бархатный) в соавторстве с Питером Паулем Рубенсом. Аллегория Обояния. 161?. Музей Прадо











ционным кодом, который позволяет передать значимую и ценностную для общества информацию, обеспечивающую поступательное развитие культуры. Социальные потребности современного общества значительно трансформируют и расширяют рамки традиционных моделей и функций музеев, выводя их за границы, очерчиваемые понятием «Наука», тотально главенствовавшим в предыдущий период времени, и все более активно включая в сферу функционирования «Искусства» и «Культуры». Музей становится признанным объектом культуры и проектного творчества, а *музейная экспозиция рассматривается в своих высших и профессиональных проявлениях в качестве научно-художественного произведения и экспозиционного ансамбля.*

Развитие культуры находится в прямой зависимости от полноты и доступности для современного использования исторического опыта участников того или иного культурного процесса. Одним из важнейших хранителей этого социального опыта, материализованного в предметной форме, и является музей. Выступая как хранилище продуктов духовного производства, культурных ценностей, интеллектуальных достижений и художественных произведений, нравственных норм, идеалов, итогов всех видов созидательной деятельности человека, музей становится культурно востребованным объектом и, тем самым, выполняет культуротворческую миссию. Из института, фиксирующего достигнутый уровень общественно-го сознания, музей сам становится явлением культуры, придающим этому уровню поступательную ди-

намику и вносит свой вклад в процесс обогащения культуры новыми духовными ценностями, обеспечивает ее прогрессивное развитие.

Основная реализация этой важнейшей функции осуществляется в создании постоянных экспозиций и выставок, которые являются продуктом интеллектуального творчества и видом духовных ценностей. Однако если совсем недавно их качество оценивалось лишь в соответствии со степенью адекватности и достоверности уже известным научным схемам, принципам и понятиям, сфокусированным на музейных собраниях и коллекциях, то сейчас наиболее существенными и ценными становится новизна, оригинальность, авторская индивидуальность в представлении коллекции или темы, которые являются результатом творческих поисков.

Подобные изменения в какой-то степени происходят под воздействием глобальной концепции музейной коммуникации, перемещающей характер музейного сообщения из области «декларации» и «монолога» в область «диалога». Современный музей меняет свою позицию по отношению к зрителям, становясь все более открытым, притягательным, вступающим в активные контакты. Спецификой музея, по мнению известного теоретика современной музеологии В. Глузинского, является то, что музей не должен быть местом, где человек постигает объективную действительность, для этого есть академические аудитории и научные труды, он должен быть местом, где переживают человеческий мир ценностей и значений.

Важным становится разнообразие интерпретации музейной

информации, а не единая версия ее трактовки, как было еще совсем недавно. Это приводит к резкому возрастанию роли научного и художественного проектирования экспозиций и выставок, в сферу которого включается и сценарное проектирование. Выставка и экспозиция музея, таким образом, рассматриваются как крупномасштабный социально-культурный проект. Меняется статус и задачи экспозиционного построения, переходя от оформительской и сугубо эстетической организации музейного пространства и коллекционного ряда в русло одного из сложнейших синтетических жанров концептуально-художественного творчества в области средового искусства.

Все это делает музейную экспозицию, а точнее экспозиционный ансамбль, фактом искусства, наделяет специфическими чертами, присущими лишь этому жанру, который сформировался в ходе исторического становления музея и обретал конкретное художественное выражение на каждом этапе своего развития. Тем самым современная ситуация актуализирует исследования природы художественно-пластического построения экспозиции музея, его теории и истории для современной практики.

Музей и музейная экспозиция в ее эстетическом и художественном статусе связаны с определенными культурными приоритетами и изменением форм интерпретации собраний, которые трансформируются в зависимости от типа отношения к музейным вещам и предметам, образуя тем самым набор категорий музейной поэтики. Помимо этого, осмысление художественной организации музей-

ной экспозиции во второй половине и особенно последней четверти XX века становятся чрезвычайно значимым в связи с изменением характера восприятия современного человека. Что обусловлено переходом от вербального к визуальному восприятию и мышлению, которые связаны с бурным развитием экранных видов коммуникаций и цифровых технологий. В свою очередь, это повлекло за собой «перевод» социально-значимой информации в максимально эффективную и компактную форму художественного образа, ставшего основой современного экспозиционного построения.

Важное значение имеет масштабная посещаемость музеев и выставок во всем мире и связанный с этим современный уровень архитектурно-художественной организации «пространства» и «информации», т.е. информационного сообщения в форме коллекционной и предметно-пространственной среды, которой и является экспозиция. Тем самым она становится творческой сферой для активной деятельности ученого, авторов научной и художественной концепции, архитектора, художника, дизайнера.

Важнейшим свойством музейной экспозиции можно считать ее уникальное качество: как и музей, она накапливает свои формы, принципы, методы и приемы, средства выразительности, которые были выработаны на определенных этапах ее развития, и не отбрасывает их из своего арсенала, а, развивая и совершенствуя, продолжает использовать в конкретных ситуациях и реализации творческих замыслов. Важным это становится и в связи со стилистикой постмодернизма, кото-

рый строит свои образы и формы на репликах, цитировании, интерпретации широкого поля источников, в том числе исторических.

\* \* \*

Различные определения и формулировки исследователей и практиков свидетельствуют о новом расширенном толковании экспозиции, об отходе от традиционного взгляда, утверждавшего экспозицию лишь как совокупность предметов, подобранных и выставленных по определенной системе для обозрения.

Художественные проблемы построения музейной экспозиции сводились к организации экспонатов в пространстве интерьера музея и к утилитарно-техническим вопросам. Музей стоял на страже «чистой научности». Однако вследствие ряда объективных причин, связанных с изменениями в восприятии объекта показа зрительской аудитории, отношение к роли художника в экспозиции и к самому статусу музейной экспозиции как к объекту синтетического художественного творчества постепенно менялось. Формировался новый взгляд на музейную экспозицию как на одновременно научное и художественное творчество. Музейная экспозиция утверждалась в качестве и в статусе объекта средового искусства, а профессиональный дизайнер становился обязательным участником процесса ее создания.

В 70–80-х гг. XX столетия происходит значительный пересмотр установок и в современном музееведении: во-первых, особо акцентируется значимость подлинника как первоисточника информации; во-вторых, вводится понятие комму-

никативного значения экспозиции со всеми вытекающими отсюда изменениями в определении функций современного музея и, наконец, меняется сам статус музея, в котором экспозиционный акцент существенно сдвигается с позиции «сухой и строгой научности» на большую «эмоциональность и зрелищность». Экспозиционное построение ориентировано на создание контекста и полноценной художественной среды, оперирующей своими основными средствами – пространствами, формами, композициями, конструкциями, светом, цветом, звуком, графическими изображениями, к которым сейчас активно добавляются аудиовизуальные, цифровые и мультимедийные технологии. Этот арсенал средств формирует вокруг экспонатов специальную, концептуальную, информативную, эстетическую среду. Среда, которая своей организацией и художественной выразительностью повышает, усиливает, выражает, адаптирует потенциально емкую информацию музея его зрителю и в настоящий момент тяготеет в основе своей к лаконизму, ясности, стройности и композиционной выразительности художественного ансамбля. Индивидуальность, непохожесть, своеобразие, уникальность, образность стали теми критериями, целями и идеями, которые коснулись архитектуры, музейного интерьера и музейной экспозиции.

В современном понимании музейная экспозиция определяется

---

*На обороте:*

**Ян Брейгель Старший (Бархатный)**  
в соавторстве с Питером Паулем Рубенсом.  
**Аллегория Осязания.**  
**1617. Музей Прадо**











как сущностная сфера музея – уникального социально-культурного института, призванного собирать, сохранять, изучать и транслировать (передавать) историко-культурную информацию, аккумулированную в музейных предметах и собраниях, непосредственно зрителю через специально организованную средствами пластических искусств предметно-пространственную систему, обладающую самостоятельными художественно-выразительными и эстетическими качествами художественной структуры, т.е. экспозиционный ансамбль.

Именно через экспозицию музей осуществляет свою специфическую ничем иным не дублируемую и не тиражируемую никакими другими видами передачу информации. Текст и речь экскурсовода, безусловно, имеют свое значение, но они не сопоставимы по степени воздействия с визуальной картиной.

Музейная экспозиция тем самым представляет собой созданную в процессе творческого поиска и выраженную средствами искусства идею-концепцию. Предметно-пространственный подход в создании экспозиции – это средство с широким комплексом своих характерных возможностей, обладающих достаточно широким арсеналом приемов, с помощью которых визуализируются сложные «музейные сообщения», основными носителями которых являются музейные предметы – первоисточники информации. В процессе построения экспозиции формируется заданное концептуальное «сообщение», выбираемое из граней содержания объекта. Предметно-пространственный подход выстраивает содержание в струк-

туры, обладающие возможностью усиливать и акцентировать определенные аспекты информации, аранжировать ее в пространстве и времени и передавать ее зрителю. Таким образом, пластическое построение экспозиции выявляет в визуальной форме ее научное и вербальное содержание, ее основную идею.

Базируясь на коммуникативном подходе, можно представить музейную экспозицию как канал передачи специфической музейной информации от предмета или представленного сообщения – к зрителю. Качество, форма, принципы организации этого канала имеют для самого коммуникативного процесса первоочередное значение, так как канал передачи обеспечивает, формирует и влияет на него самым непосредственным образом. Вместе с тем в основе коммуникации и музейной экспозиции лежит ее главный источник – предмет-подлинник. Однако далеко не каждый предмет, будучи подлинным свидетелем, содержащим историко-значимую информацию, может сам по себе вступить в «контакт» со зрителем. Для этого требуется сложная организация коммуникативной связи с включением вспомогательных средств, художественно организованной среды, формированием канала сообщения.

По своей элементарно-функциональной структуре этот канал пространственно-временной. Попробуем проанализировать это качество более подробно. Прежде всего он имеет дело с архитектурным пространством и материальными предметами – памятниками истории, культуры, науки, искусства, природы и техники и т.д. Они бесконечно разнообразны не только

по своему научному и исторически ценностному содержанию, но и по составу, функциональной принадлежности, характеру, физическим, научным, идеологическим и эстетическим свойствам и значению. В свою очередь они имеют все признаки материальных предметов – объем, материал, конструкцию, образ, цвет, фактуру, вес и даже не только научную, но и материальную ценность. Все эти качества вещи, не столь важные при отборе и изучении предметов коллекции, становятся весьма значимыми при организации их в предметно-пространственную систему экспозиции.

Музейные предметы выступают в качестве прямых носителей информации и косвенных, когда через них или посредством их передаются определенные идеи, факты, концепции, пласты научной и вербальной информации, которая представляет основу «музейного сообщения», которое экспозиционное построение переводит в «визуальное повествование». Именно на основе их и вокруг них выстраивается информационная передача, как «канал» и как «процесс». Они организуются в определенную, согласно научному и художественному замыслу объемно-пространственную композицию в конкретном архитектурном пространстве, со своими характерными чертами и определенными параметрами предметно-пространственной среды. Вся эта экспозиционная композиция осуществляется в пространстве и во времени и формирует экспозиционный ансамбль. Она имеет свою протяженность, т.к. раскрывается и воспринимается при движении внутри нее в течение определенного периода времени.

Зритель видит экспозицию, находясь внутри этого пространства, внутри среды. В этом специфическом восприятии кроется одна из существенных черт экспозиционного построения. Все другие пространственные структуры, близкие к экспозиционному жанру, – будь то театр, кино, TV, Интернет, современные мультимедийные средства и технологии и т.д. – имеют весьма определенную или условную «картинную плоскость». В театре – это граница сцены и занавеса, в кино, TV, Интернете и мультимедиа – плоскость экрана. Помимо этого, существует некая отстраненность зрителя от воспринимаемой картины. Это дает возможность более или менее полно или фрагментарно переносить визуальную информацию на плоскость, т.е. проецировать ее (фото, кадр и т.д.).

В экспозиции, как и в архитектуре, практически нет «картинной плоскости». Даже плоскостное экспонирование – это фрагмент в пространстве и отстраненности от видимой пространственной композиции также нет и не может быть. Зритель помещен внутрь пространства в саму композиционную структуру. Он движется, воспринимая эту среду своим индивидуальным видением, как правило выборочным и эмоционально окрашенным. Другими словами, оказавшись внутри экспозиционной среды, зритель полностью попадает под ее комплексное воздействие, т.е. не только под воздействие непосредственно экспоната, но под воздействие композиции экспонатов, пространства, света, цвета, форм и фактур, звука и даже запаха. Это ее качество в большей степени и делает экспозицию уникальной по силе

воздействия комплексной средой в передаче информации.

Воздействие на зрителя происходит не только на рассудочном уровне, но и на уровне чувственного опыта. Он воспринимает целостную пространственную картину, в которой находится объект восприятия – непосредственно экспонат-подлинник, произведение искусства, исторический раритет. Тем самым возникает картина общего пространства, предметного ряда, видовых точек и ракурсов, которые при движении постоянно меняются, наслаиваются, создавая суммированное представление о данной экспозиции, рождая ассоциации, эмоции, эстетическое наслаждение или целенаправленный научный интерес. Это одно из качеств, которые делают музейную экспозицию оригинально неповторимой, не схожей с другими видами передачи информации – ни с фото, ни с кино, ни с TV, ни с мультимедиа, которая обладает неоспоримо широкими возможностями воздействия. И это восприятие – не тиражируемое по своей сути. Попытки фиксации экспозиции в фотографии, видео можно принять лишь на уровне чистого сообщения, но никак не адекватного подлинному восприятию экспозиции.

Современная музейная экспозиция рассматривается в двух основных аспектах: содержания и формы. То есть ее научная, историческая, эстетическая и общекультурная информация и ее архитектурно-пространственная и художественно-образная форма, которая является основным составляющим и организующим средством. Форму в данном случае мы рассматриваем как внешнее или структурное выражение

содержания, как неотъемлемую составную в единстве обеих категорий. Форма живет как в пространстве, так и во времени восприятия и несет в себе ценностно-ориентированную информацию. Содержание и форма составляют неразрывное единство. Они практически не могут существовать по раздельности. Однако существует прямая зависимость формы от содержания. Единство формы и содержания есть не что иное, как выражение целостного художественного образа экспозиции. Законченность образа предполагает единство экспонатов с архитектурой, пространством, световым решением, цветовой гаммой, технологическими и многочисленными вспомогательными средствами в построении экспозиции. ***В своем высшем и законченном проявлении экспозиционное построение становится архитектурно-художественным ансамблем.***

В исследовании экспозиционного творчества основное внимание обращено именно на аспекты архитектурно-художественного построения экспозиции, на достижение единства, синтез формы и содержания, или же понимания формы как выражения содержания; формы как организации коммуникативного канала музея, связывающего источники информации с субъектами восприятия – зрителями.

Воздействие пластической формы основано на ее способности воспроизводить целостные, не рас-

---

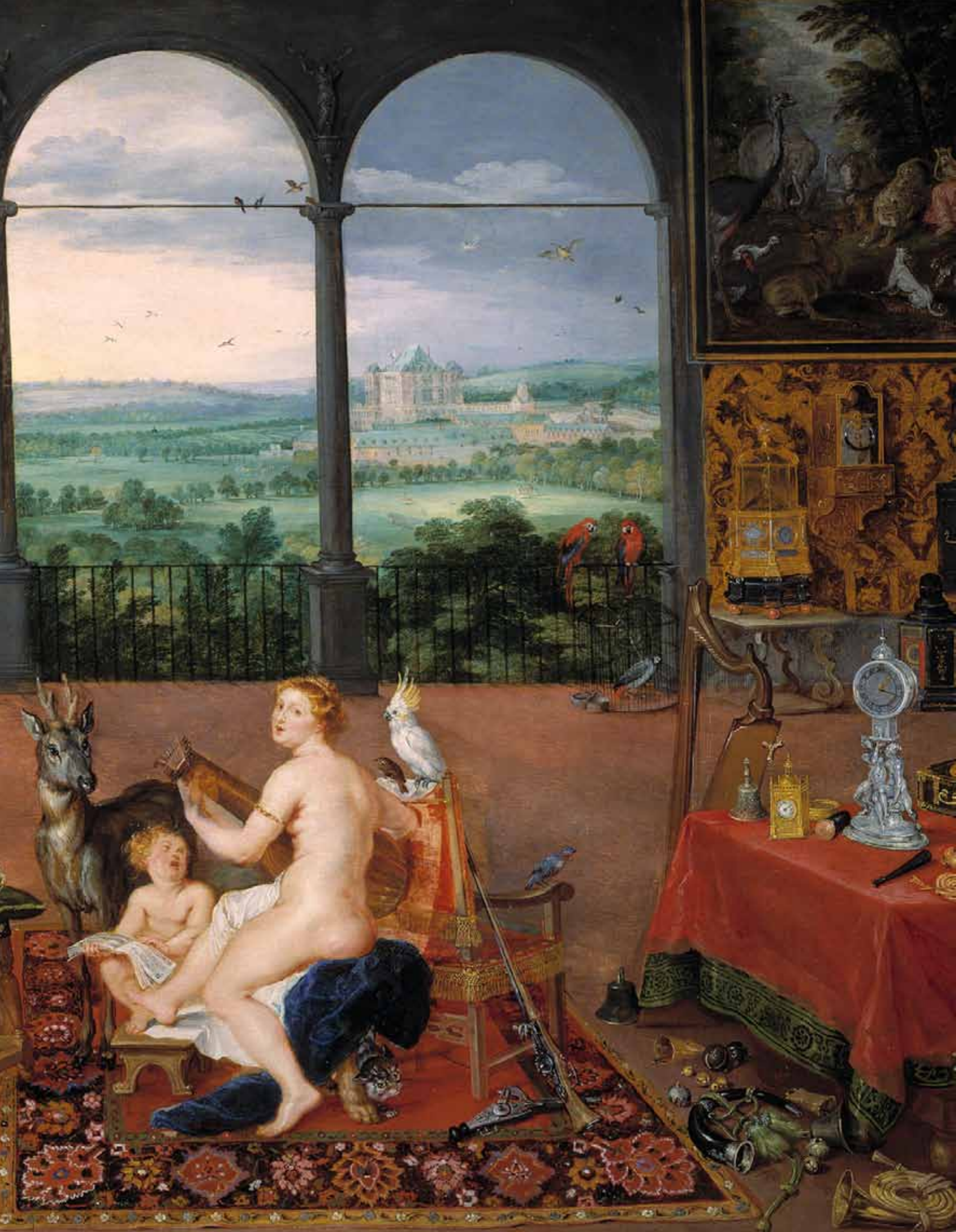
*На обороте:*

**Ян Брейгель Старший (Бархатный)**  
в соавторстве с Питером Паулем Рубенсом.  
**Аллегория Слуха.**  
1617. Музей Прадо











члененные психологические и социальные ассоциации. Восприятие содержания в окончательной форме – психологический процесс, в котором вычленяются характерные признаки объекта, их функциональное и культурное значение, основанное на ментальном восприятии и чувственных ощущениях – зрительных, тактильных, звуковых, порой даже обонятельных.

Принимая музейную экспозицию в роли специфической информационной системы, в которой пространственно-временной характер является формой ее существования, требуется рассмотреть прежде всего отдельные ее аспекты. Как информационной системе экспозиции присущи свойства любой информационной системы, это: структурное построение; целостность и обратная связь. Она обладает свойствами, характерными, с одной стороны, для такой пространственной системы как архитектура, а с другой – пространственно-временными системами, такими как театр, кино, мультимедиа.

Как об архитектуре, о музейной экспозиции можно сказать, что она пространственно локализована, и в архитектуре создание экспозиционных образов всегда связано с выражением определенного идейно-художественного содержания. Как и архитектура, которая является частью материальной культуры и одним из ее ведущих видов пластического искусства, экспозиция играет важную идеологическую роль, являясь образным воплощением социальных, философских, религиозных и художественных представлений эпохи. Как и в архитектуре, в экспозиционной структуре органи-

чески взаимосвязаны функционально-конструктивные и эстетические качества. Об экспозиции, как и об архитектуре, можно говорить, что основными средствами ее выразительности являются: композиция, пропорции, материал и фактура, свет и цвет, а также целостность, органичность и синтез искусств. Помимо этого, экспозиция создается практически по тем же принципам проектирования и методики проектных этапов. И наконец, об экспозиции можно говорить, что она являлась и является областью профессионального архитектурно-художественного проектирования и осуществляется архитекторами, художниками и дизайнерами.

Объемно-пространственная организация экспозиции предполагает решение таких основных проблем, как архитектоника и масштабность, ритм и пластичность, образность и конструктивность. Она должна решать и такие прозаические, с точки зрения теоретической науки и музееведения, проблемы, как конструкционная надежность и охрана, функциональность и экономичность. И в то же самое время служить художественно выразительной формой содержания, заключенного не только в самих предметах – подлинниках, но и в том социокультурном контексте, который несет сама экспозиционная структура и образ экспозиции музея как объект искусства.

С временными жанрами искусства экспозиционную структуру роднит искусство создания образа посредством предметного ряда, в контексте развития драматургического действия, которое влияет самым непосредственным образом на стилистику визуального ряда, т.е.

формирует «язык», «семантику» и «синтаксис» музейного высказывания и в его визуальном выражении, т.е. формирует форму визуальной коммуникации. В своей основе искусство экспозиционного ансамбля имеет общую образную природу с другими видами искусств, наиболее близко оно соприкасается со сценографией, но при этом обладает и своими существенными особенностями.

Со сценографией музейную экспозицию объединяет общность подходов в создании драматургической канвы и построение предметно-пространственного концептуального ряда, призванного визуализировать контекст и среду сценического действия, и главное, именно со сценографией наиболее близки принципы и подходы в создании образа и специфическая зрелищность показа, свойственная театру.

Музейная экспозиция как специфический вид визуальной коммуникации имеет самое прямое отношение к области дизайна. Именно как предмет дизайна она обладает своими особыми свойствами при передаче информации. Так, в широком смысле это одна из важнейших задач дизайна – обеспечивающая оптимальную связь человека со средой, в данном случае человека с человеком, с наукой, искусством, исторической памятью и культурой в целом.

Визуальная коммуникация неразделима со специфическим видом мышления, которое вырабатывается ею и с помощью которого она реализуется как целое в среде, так и конкретно в музейной экспозиции. Визуальное мышление представляет собой процесс создания новых образов, несущих смысловую нагрузку

и придающих значение «видимому». Визуальное мышление структурирует смыслы, заложенные в формах материального мира. Оно осуществляется человеком посредством манипуляции зрительными образами, как на сознательном, так и на подсознательном уровне, и является важнейшим компонентом зрительного восприятия и творчества. Продуктом визуального мышления являются новые образы, визуальные формы и визуальные смыслы, которые фиксируются в формах предметов и в образе и структуре окружающей зрителя среды, экспозиционного ансамбля.

\* \* \*

Музейный ансамбль и образ музея как уникального социокультурного института, как «храма памяти» в его современном значении складывался на протяжении всего времени своего развития. Он меняется, трансформируется, активно развивается или консервативно останавливается, демонстрируя или выражая в своей форме и функции исторические этапы развития, определенные критерии, социальные заказы, научные и методологические новации и непосредственно технический прогресс музейной технологии. Все это происходит в процессе постоянного изменения статуса и значения музея, отношения к нему социума и зрительской аудитории, смены его идеалов и задач, принципов и средств создания музейной экспозиции и музея в целом.

Музей и конкретно музейная архитектура и экспозиция всегда подчинялись законам общего исторического, политического, экономического развития, науки, культуры

и искусства, с которыми непосредственно были связаны, всегда являлись в какой-то степени самостоятельной выразительной системой, обладающей семантикой и спецификой своей формы.

Обращаясь к историческому процессу, который и составляет сущность музейной информации, особенно в музейных экспозициях исторического профиля, следует уяснить себе, что музей не может, не в состоянии «показать», представить и воспроизвести в своих залах и пространствах подлинный исторический процесс во всей его полноте. Музей показывает и предъявляет фрагменты, картину, проекцию этого процесса, если говорить об объективности показа. Он может в соответствии со своей спецификой и возможностями показать фрагментарный «слепок» на основе весьма незначительного экспонатного ряда подлинных предметов и документов времени, а главное – нашего современного представления и знания о том времени, которое воссоздается и проецируется на стенах музея. По своей сущности музей изначально создает проекцию, «модель» времени, процесса, события, факта, на передачу которого претендует. Причем претендует на объективную передачу в последней инстанции, основываясь на научных, исторических, документальных и достоверных материалах. Создание музейного представления – экспозиции тем самым можно рассматривать именно с позиции создания моделей, т.е. моделирования. Ввиду того что модель всегда схематична, несоизмеримо проще или меньше своего прототипа и обладает качествами «образца» как некоего эталона, она уже в силу

своей природы условна. В данном случае понятие образца можно рассматривать как общепринятый и общепонятный образ того или иного научного, социального или исторического сообщения. В свою очередь это качество общепонятности, «читаемости», широкого восприятия придает экспозиционному построению стремление к лаконичной выразительности и емкости, к созданию целостного представления на основе конкретного, но отрывочного экспозиционного материала.

Пластическая организация призвана дифференцировать и структурировать визуально-смысловую информацию, ее пространственное размещение, закономерную последовательность ее раскрытия в заранее определенных границах времени, пространства и образа. Одной из задач подобной аранжировки предметного экспозиционного ряда и композиции пространства является организация ожидаемых эффектов, предполагаемых и конкретных знаний и впечатлений, которые зритель должен получить в результате осмотра музея. В данном случае можно говорить о специфической экспозиционной режиссуре, в которой предметы коллекций и музейных собраний должны выполнять свои конкретные научные, художественные и в целом культурные функции.

Музей всегда создавал некое «иное» пространство, некую запрограммированную, сценарную среду. В музее мы сталкиваемся с разновременными пространствами и можем последовательно переходить из одного времени в другое. Для создания подобного средового или даже сценографического пространства на протяжении истории



развития европейского музея служил архитектурно-художественный ансамбль. Это «иное» пространство представляло собой культурно-историческую модель эпохи и было свойственно различным экспозиционным системам. В какой-то степени идея грандиозных музейных лестниц была приемом перенесения человека из одного реального пространства города, улицы в новое проектное, историко-культурное пространство музея. Пространство информационно-концентрированное, насыщенное и, как правило, образное.

При взгляде на историю становления экспозиционного искусства становится очевидным, что само явление музейного образа и композиционного ансамбля длительное и глубокое. Оно изначально характерно музею и развивалось в какой-то степени как феномен, то приближаясь к музею и становясь характерной чертой его специфического языка, то удаляясь и забываясь в связи с коллизиями его исторического развития.

В какой-то мере форма музейного здания и архитектурно-художественная структура экспозиционного построения являются выразительной системой для комплекса понятий и обладают синтетическим содержанием. Они объединяют в себе несколько аспектов – науки, культуры, социального заказа, стилистики, архитектуры, искусства, наконец, характера и специфики зрительского восприятия, с которым непосредственно связана форма музейного здания и которое является важным формообразующим компонентом в создании экспозиционного образа и ансамбля.

С момента возникновения музея эти образы постоянно меняются.

Первоначально это дворцовые апартаменты, но уже имеющие специальную функцию представлять и раскрывать состав и содержание своих уникальных коллекций. Впоследствии, когда музейное здание отделилось от помещений дворца, экспозиционная и презентационная стороны их архитектуры еще больше усилились, став визитной карточкой, знаком, эпиграфом к тем сокровищам, которые хранились и представлялись музеем. Величественные колоннады, высокие портики, широкие и грандиозные лестницы, рельефы на темы искусства, ремесел, науки, портреты выдающихся деятелей науки и искусства украшают фасады всех европейских музеев, демонстрируя улице и городу его содержание, привлекая в музей посетителей и представляя музей в образе античного храма, алтаря, которым и считали его современники, тем более что классический образ музея действительно интерпретирует формы античного храма. Этот тип музея формируется не сразу и, впервые состоявшийся в Лондоне, в Британском музее и Галерее национального искусства, станет тем каноническим образом музеев всех европейских стран, который мы считаем классическим и в какой-то степени – знаковым. При этом подобная классическая форма музея была связана именно с классическим содержанием музейных коллекций, которые и смоделировали аналогичный музейным собраниям образ его фасадов и пространств.

В случае с национальными музеями второй половины XIX века мы встречаем формы национальных

культур, которые были воплощены в архитектуре музейных зданий. Это и Национальный музей Голландии в Амстердаме – в формах национальной голландской готики; и Метрополитен – музей в Нью-Йорке в характере колониальной американской архитектуры; и наконец, Оружейная палата, фасад Третьяковской галереи, Исторический и Политехнический музеи в Москве. Выстроенные с кокошниками, гирьками, высокими скатными крышами, они являлись носителями образов национальной истории и культуры и отражали вместе с тем национальный характер своих коллекций, для хранения и представления которых были созданы лучшими умами и зодчими нации. Архитектурные формы подобных музеев не меняются, оставаясь таким же ценным объектом культуры, как и коллекции, которые хранит сам музей.

Даже гигантские современные модернизации, строительство новых компонентов крупных национальных музеев, образ которых уже сложился, стремятся к максимальной неприкосновенности самого образа музея. Тем самым образ архитектуры музея становится ощутимой ценностью, таким же ценным социокультурным раритетом, требующим бережного сохранения, как и коллекционное содержимое музея.

Совершенно другая ситуация складывается при создании экспозиции и экспозиционного построения пространства, где происходила и происходит активная смена самых разнообразных форм и образов, диапазон которых практически безграничен. Следует различать понятия формы и образа. Форма экспозиции может быть и

не образной, а отвечать лишь актуальной времени стилистике, функциональным и эстетическим качествам. А вот образ и в конкретном случае экспозиционный ансамбль – это сугубо проектный, концептуальный характер экспозиционного построения, специально созданная образная ансамблевая среда.

Традиционно принято рассматривать возникновение и становление европейского музея начиная с эпохи Ренессанса, Нового времени, когда музей осмысливается в его социальном статусе «открытого» учреждения науки и искусства. Однако приемы и принципы «представления» ценных предметов коллекций начинают развиваться значительно раньше, начиная с Древнего и Античного мира, где уже были заложены основные приемы наиболее эффективного и выразительного представления предметов истории и искусства. Оригинально они складываются во времена Средневековья, разрабатывая свои специфические формы и актуализацию в системе религиозной конфессиональной презентации сакральных раритетов.

Развитие музеев связывается с первыми итальянскими музеями – Капитолийским музеем, когда римские папы выставляют на Капитолии античные статуи, осмысленные как достояние римского народа и Уффици, когда Медичи учреждают в новом здании Магистратуры Великого герцогства Тосканского музей, выставив в Уффици свои частные коллекции, открытые для Флоренции. И уже с самого начала существования музея возникает задача создания специального философско-осмысленного и художественно воплощенного пространства

главного зала – Трибуны. Оно было изначально программным с четко заданными мировоззренческими установками пространства и образа, создавая всем своим наполнением уникальный смысловой и художественный ансамбль, который не просто эстетически аранжировал предметы, а выстраивал специальное выразительное пространство, идеи, символы и образы мира, в контекст которых и включалась в конечном счете сама коллекция выдающихся избранных произведений.

Можно оспаривать это положение ввиду изначальной и обязательной программности самой архитектуры и интерьера в системе больших стилей, так как парадные и представительские интерьеры крупнейших дворцов и резиденций, по существу, создавались на основе программ. Интерьеры Версаля и Лувра также программные. В каждом из них заложен конкретный содержательный образ, в выражении которого принимают участие все компоненты этого интерьера и все средства художественной выразительности, вплоть до специально созданных произведений искусства, призванных выразить основные идеи в форме данной концепции образов. Как, например, залы «Войны» и «Мира» в Версале, где тематическая аранжировка пространства и художественного обрамления создана на основе специального символического сценария и призвана сообщить конкретную информацию о событии или значимом явлении языком пластической метафоры, аллегии, воплощенных в системе художественного ансамбля.

Можно сказать, что музейный интерьер, т.е. интерьер, специально предназначенный для экспонирования

определенной коллекции или темы, задуманный, спроектированный и созданный выдающимися мастерами своего времени, зодчими и художниками, всегда оставался специальным интерьером. Он не терял своих архитектурных качеств, но приобретал специфику научной и художественной программы. Он становился местом, где первоначально в соответствии с задачей, обусловленной идеологической программой или оригинальным замыслом его авторов, создается специальная запрограммированная образная среда, экспозиционный ансамбль, предназначенный для передачи не вербального, а предметно-пространственного контекста через создание определенной выразительной системы, определенных смысловых и информационных моделей экспозиционной структуры.

В залах барочных вилл, оформленных Бернини, создание подобного пространства строилось на основе коллекционного ядра. Оно не только вторило коллекции, главным и значимым экспонатам, оно выстраивало целостную законченную корреспондирующую среду, создавая синтетический образ этой среды, призванный усилить трансляцию, выявить, подчеркнуть и предъявить коллекцию в оптимальных условиях не только восприятия, но и осмысления, создать ей эмоциональный фон, усиленный эстетической картиной в целом.

На этом первом этапе формирования музея развитие его экспозиционной формы идет в двух направлениях. Естественно-научные коллекции приобретают вид специального хранилища – кабинета или кунсткамеры, с четкой структурой и



образом уникального, максимально насыщенного и часто декоративно аранжированного пространства, которое будет развиваться в границе своих форм, принципов и приемов с целью представления многообразия и тайн естественной природы. И экспозиций произведений искусств, которые формируются первоначально в качестве декоративного оформления парадных репрезентативных интерьеров и залов в системе дворца, но со временем приобретают все большее значение и ценность и начинают формировать дворцовые пространства с целью их наилучшего показа. Оба этих направления прошли большой путь развития, вырабатывая свои специфические черты, принципы и формы организации, и на определенном этапе синтезировались, выработав черты и формы уникального экспозиционного ансамбля. Однако до настоящего времени эти два направления музейного экспонирования имеют свои характерные и специфические черты и формы.

В контексте архитектурно-художественного ансамбля большой интерес представляют залы дворцовых музеев, когда экспонирование коллекции еще не выделилось из дворца в специальное отдельное пространство. Они были, по сути, дворцовыми апартаментами, но со специальной функцией, которая со временем становится довлеющей в их композиционном построении. Позднее, когда коллекция вышла из состава дворца или виллы, они еще долго сохраняли с дворцовыми интерьерами общие принципы построения и характерную временную стилистику.

Однако со временем различия в их построении становятся все более

ощутимыми. Музейный интерьер приобретает все большую специфику и характерные концептуальные программные черты и образы, в то время как дворцовый интерьер развивается в направлении художественно-эстетических поисков и создания репрезентативных форм, а также в наращивании комфортабельности. Музейные интерьеры исторически меняли свои программы. Особенно активизировалось программное проектирование с момента выхода коллекции из системы дворца, когда уже архитектура интерьера взяла на себя образ музея.

С этого времени музей становится самостоятельной архитектурной темой в программах ведущих художественных академий Европы века Просвещения. Разрабатываются и культивируются идеи, системы, структуры, четко читаемые художественные и смысловые образы, формируются принципы целостного и законченного архитектурного ансамбля. Именно здесь на протяжении более ста лет происходит длительный процесс футурологического проектирования образа и ансамбля музея. Он складывается постепенно в результате многочисленных нереализованных утопических проектов грандиозных музеев, представляя в понятии архитекторов-утопистов идеальный объект для высокого и в современном определении концептуального творчества. Именно в это время разрабатываются не только формы музейных зданий, которые приобретают грандиозные портики, протяженные колоннады, торжественные парадные лестницы, парящие над зданием обширные купола, высокие и просторные залы, наполненные ценнейшими

предметами истории, науки и искусства, но и, главное, разрабатываются идеологические и методологические подходы к созданию образов музеев, музеев, которые воспринимаются современниками как храмы, алтари Просвещения, т.е. самые актуальные и значимые в идеологии Просвещения объекты, которые отвечают еще одному важному моменту. Они были открытые, доступные для общества, что делает музей еще более актуальным и значимым социально-культурным объектом времени. В связи с их восприятием и осмыслением музеи обретают образы античных храмов, а колоннады, портики, фронтоны, рельефы на темы искусства и науки становятся обязательными атрибутами декора фасадов.

Музей – явление романтическое в своей основе. И возможно, что рассматриваемое нами качество, т.е. музейный образ и ансамбль, связано именно с идеалами и методами романтизма, романтического видения и представления музейных собраний в образах, связанных с попыткой «воспроизведения» неких представлений об истории, искусстве и культуре в основном идеализированного античного мира. Не представляет сомнения, что эта идеализация была более чем далека от объективной реальности этого мира, однако образы, которые рождало это воспроизведение, оказались весьма устойчивыми. По своей сути это были тщательно разработанные, спроектированные, талантливо осуществленные модели – объемно-пространственные и средовые модели тех культур, которые представлял музей в своих экспозиционных пространствах. Неоклассическая

направленность служила основой для разработки музейных зданий, которые Европа начинает строить в конце XVIII и активно расширяет это строительство в начале XIX века, в контексте художественного стиля в архитектуре и искусстве.

Футурологическое проектирование, которым занимались на протяжении всего XVIII века, не осталось нереализованным. Как правило, это всегда происходит в проектной деятельности, новое направление, разработка новых художественных концепций проходят порой длительный период подготовки в сфере идеи, идеологии, поиска методов и форм и с приходом новой объективной ситуации реализуются. Так происходило и с музеем. Идеальные музейные формы и образы, разработанные архитекторами на протяжении столетия, создают устойчивый, кажущийся современникам и их потомкам «вечным» неизменный образ классического европейского музея.

Долгий период утопического проектирования к концу века заканчивается, и начинается бурный процесс реального строительства, строительства, которое было уже подготовлено, где были уже сформулированы идеалы, отработан арсенал принципиальных подходов, выявлены критерии оценки и стилистика формы. Концептуально и пластически разработанная тема музея становятся типологией для бурного музейного строительства XIX века.

Канон становится музей в центре города, на больших площадях и магистралях, с широкими лестницами и монументальными колоннадами, портиками и обширным пространством залов, изысканной красотой стилизованных внутрен-

них пространств, виртуозностью отделки и высочайшей качественной оценкой, которую могли представить зодчие эпохи Просвещения и романтизма. Бесконечные анфилады залов и галерей, грандиозные объемы куполов и нескончаемые коллекции экспонатов, поражающих своим разнообразием и количеством, не говоря уже о ценности и уникальности.

Музей в своем становлении проходит несколько этапов, и современный классический образ складывается к началу XIX века, совпадая с периодом классицизирующего романтизма. К этому времени музейная архитектурная практика приобретает черты, отличные от строительства общественных и жилых зданий и интерьеров. Она концептуально разрабатывает методику создания специальных программных пространств для экспонирования классического искусства в формах и характере этого искусства, создавая средовые ансамблевые контексты. При этом научные коллекции также экспонировались в стилевых комплексах.

Это можно наблюдать и в создании Нового Эрмитажа, построенного ведущим музейным архитектором того времени, мюнхенским зодчим Лео фон Кленце, как выдающегося музейного комплекса, во многом превосходящего крупнейшие европейские музеи. В экспозициях была создана программная среда, которой была свойственна семантическая двойственность. Эта экспозиционная среда, образуя и выстраивая законченные и целостные ансамбли, апеллировала к различным методам, принципам и приемам в создании, по сути, со-

вершенно «нового» синтетического архитектурно-декорационного пространства, неоклассического по стилю и никогда ранее не существовавшего. Однако именно она брала на себя построение контекста, ассоциаций, реплик, попытки создания образа той среды и культуры, откуда были предметы коллекций, реконструируя историческую эпоху.

Архитектура музея как бы суммирует «документальность», подлинность исторического факта и творческой интерпретации среды и образа. Основываясь на конкретных архитектурно-стилевых и исторических мотивах, она создает новые концептуальные пространства: некие «монументальные программные декорационные системы» – экспозиционные ансамбли.

Основной концептуальной идеей этих интерьерных комплексов было создание среды, адекватной «теме» зала и предметам коллекций. Особенно актуально это было для предметов исторических собраний. Так как экспонат музея – это предмет, вырванный из среды бытования и исторического контекста, то идеей музейного построения было поместить его в специально созданный художественно-исторический контекст, в какой-то степени заменяющий или дублирующий, интерпретирующий подлинный контекст. Но не напрямую, а косвенно, средствами художественного осмысления, скорее выражая в некоей программности и сценарности образ той среды, из которой вещь изъята, и создававшейся непосредственно уникальной средой музея.

Следует иметь в виду, что речь идет о музейном строительстве, в котором не было разделения на



архитектуру как таковую, архитектуру экстерьера и отдельно на внутреннюю архитектуру – интерьера и уж, безусловно, на дифференцированную художественную структуру самой экспозиции. В момент, о котором идет речь, проектирование было единым и целостным. Оно обычно осуществлялось одним зодчим, который вступал в диалог с музеем, городом, формами и образами, включая в число задач и создание непосредственно самой экспозиции. Музей создавался как целостный единый объект, в систему проекта полноправно входила и экспозиция, так как она не мыслилась вне архитектурной среды. В проектных чертежах архитекторов XIX века экспозиция уже представлялась. Ее экспозиционная структура, форма, декор и образ проектировались на уровне планов и разверток, в неразрывном единстве с планировочной системой и в целом с архитектурой здания. Это было возможно лишь в случае ее нормативного, монументального и неизменного образа, в системе четкого и целостного ансамбля, который и был спроектирован и запечатлен в архитектурных формах.

Стилистика эклектики, подготовленная романтизмом, открывала для музея и музейной экспозиции еще более широкие горизонты в интерпретации своих образов и форм, включив в спектр, используемый музеем, помимо античных тем практически все европейские стили и временные периоды, отчетливо дифференцируя их по регио-

нальным, национальным и фантазийным формам. Музеи конца века постепенно отходят от классических канонов, все более обретая специфические формы и образы национальных культур.

Идея образного экспозиционного ансамбля и среды как специфического информационного пространства музея с определенными параметрами и качествами для погружения в нее зрителя становится все более актуальной. Она обеспечивает более глубокое восприятие в форме эмоционального и эстетического переживания, что дает эффект более тонкого и сильного впечатления и осмысления увиденного. Помимо этого, средовое образное построение в форме экспозиционного ансамбля предполагает создание системы контекстов, связей и сопоставлений, реплик и отсылок, что в конечном счете повышает эффективность усвоения музейной информации.

Рассматривая музей и экспозиционный ансамбль во временном аспекте, важно отметить основные позиции для его формообразования и построения. Прежде всего это концептуальный контекст, которому форма и образ музея опосредованы и подчинены. Затем мировоззренческие и стилевые установки, общекультурные и «потребительские» критерии, соотносящиеся с одной из основополагающих функций музея – передачей общественно важной, специфической информации, носителем которой являются материальные предметы коллекций разнообразных музейных собраний.

Тем самым музей и экспозиционный ансамбль как проектный объект создаются в результате целенаправленной профессиональной деятельности коллектива авторов – специалистов (в границах науки и пластического искусства) с присущими задачами, методикой и арсеналом художественно-выразительных средств, по заранее сформулированному научному и художественному замыслу. Музей, начиная от своего зарождения, развивается как проектная структура, опосредованная социальным заказом и трансформирующаяся вследствие его изменения.

Впервые делается попытка проследить историю и эволюцию не столько конкретных композиционных форм, сколько тенденций художественного развития, выстроить картину становления специфического жанра – искусства экспозиции. При всей краткости и избирательности изложения данная монография выявляет не только характерные черты экспозиций того или иного периода, но позволяет проанализировать их в контексте эпохи, с позиции музееведения, идеологических и художественных концепций времени.

Интерес к данной проблеме со стороны специалистов-теоретиков и проектировщиков-практиков указывает на широкую заинтересованность в ней большого круга профессионалов, в чьи задачи входит дальнейшее развитие этого уникального жанра искусства, в контексте общего совершенствования музея как бесценного объекта культуры.

ГЛАВА 1.

# Становление экспонирования







Эволюция музея и его экспозиций демонстрирует непростое изменение, расширение и совершенствование функций, форм и мировоззренческих принципов, лежащих в основе предметно-пространственной организации экспозиции на всем протяжении ее истории. Это изменение экспозиционных форм обусловлено общим развитием культуры, искусства и науки, с которыми они непосредственно связаны. В основе своей художественное построение музейной экспозиции неотделимо от общекультурных тенденций эпохи, которые она выражает в своей пластической и художественной организации.

Экспонирование в историческом аспекте предполагает различные, характерные для того или иного периода принципы и приемы «показа» предметов коллекций, художественной аранжировки предметно-пространственной среды.

С развитием «показа» всегда возникали две основные проблемы: первая – художественная, эстетическая, основанная на характере и критериях восприятия зрителя; и вторая – обеспечение утилитарной функции (сохранности экспоната и доступности его обзора, создание достаточного освещения представленных к осмотру предметов и т.д.). Организация «показа» всегда требовала решения детерминированности в системе передачи информации при «показе», учета и внимания к самому процессу «общения» между экспонатом и зрителем, который, в сущности, никогда не менялся. Он лишь гибко формировался под воздействием потребностей восприятия, отвечал новым принципам «познания» и «видения» мира, художественной стилистики времени, соотносился с комплексом актуальных мировоззренческих идей.

В развитии «показа» - экспонирования можно проследить и эволюцию зрителя, т.е. того главного, определяющего субъекта в процессе экспозиционной коммуникации, который в конечном счете определяет

экспозицию, со всеми ее формами, содержанием и смыслом.

Разнообразие музеев, их неограниченный физический массив не дают возможности анализа большинства из них. В работе предполагается рассмотреть лишь отдельные примеры, характеризующие основные тенденции и направления, по которым шло становление экспозиционного мастерства.

Принципы и приемы организации предметно-пространственной среды складываются значительно раньше, чем формируется сама экспозиция. Они возникают одновременно с развитием «показа» - экспонирования и всегда служат опосредованной формой предъявления коллекций.

В данной главе анализируются **характерные черты и ведущие тенденции экспонирования** в начальный период его формирования. Они определяют собой основные этапы эволюционного пути в контексте развития коллекционирования, архитектурных и художественных стилей, становления музеев как социальных институтов и художественной культуры в целом.



# Начало формирования экспонирования

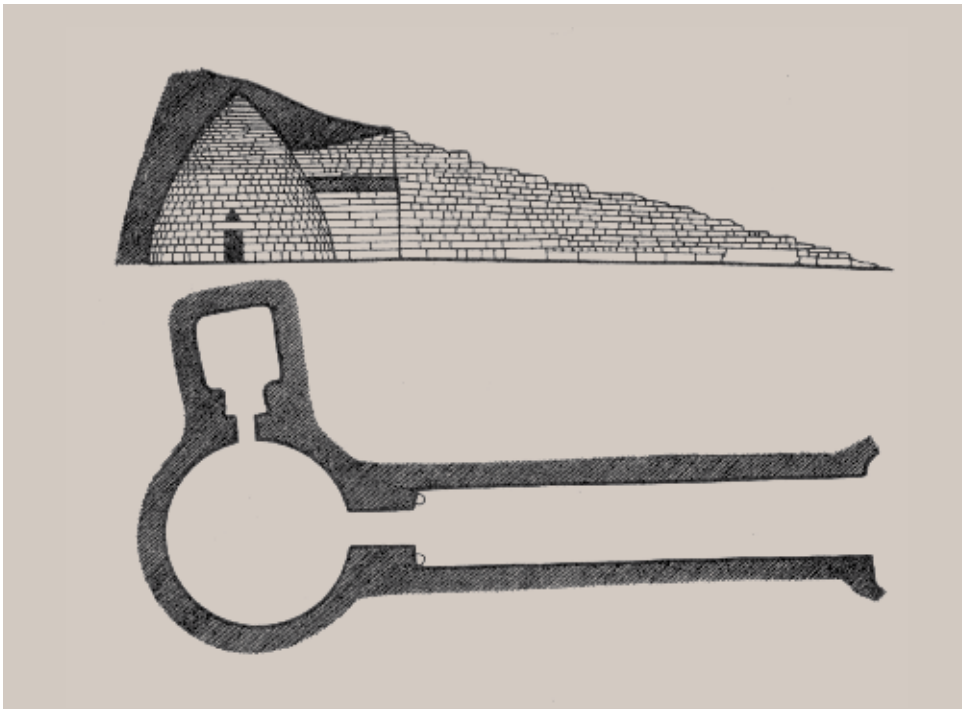
**И**стория собирательства и демонстрации предметов материальной культуры и искусства восходит к глубокой древности. Все цивилизации собирали, а точнее, «накапливали» предметы, представлявшие для них значимую ценность. Как правило, эти накопления несли религиозное, престижное и эстетическое значение, реже научное. Археологами в Африке были найдены свидетельства о том, что уже в эпоху неолита существовали коллекции, содержащие предметы сакрального назначения. Обширные и ценные коллекции известны уже в городах Междуречья, Вавилоне, Древнем Египте, Греции, Римской империи.

Первые «протомузеи» прошли долгий и своеобразный путь развития, видоизменения и совершенствования. В различные периоды это были: мусейоны (музейоны), тезауры, портики, антиквариумы, студии, пинакотеки, глиптотеки,

кунсткамеры, вундеркамеры, ризницы, кабинеты, мюнцкабинеты, сокровищницы, галереи, музеумы. С течением времени на протяжении сотен лет они меняли свой облик, прежде чем стали знакомыми нам музеями.

Наибольшее развитие коллекционирования получает в античную эпоху. Традиционно считается, что свое название они сохранили от древнегреческих «музейонов» – «обиталище, жилище муз», представлявших собой святилища, в которых собирались предметы искусства, приносимые в дар богам и музам-покровительницам. При этом в античном мире это понятие не употреблялось по отношению к *собранию* предметов. А при ближайшем рассмотрении это утверждение не совсем точно. Сюда входило еще и представление об «Академии» – «училище», «месте, куда собираются ученые», в то время как ареал муз и святых источ-

ников, почитаемых в Древней Греции, по современному определению, был скорее ближе к «культурному центру». В священных рощах сохранились следы располагавшихся там храмов и множество изваяний богинь. Например, в Феспийском святилище муз, расположенном на склонах горы Геликон, были найдены изваяния богов и богинь, созданные известными скульпторами: Эрот (Купидон) Праксителя, статуя бога Диониса Мирона и Лисиппа. В святилищах и священных рощах собирались музыканты и поэты, проводились соревнования и лишь косвенно начинали скапливаться предметы искусства, посвященные музам и победителям состязаний. В большинстве своем это были votivные предметы (лат. *votivus* – посвященные богам), которые приносились божеству по обету, в честь одержанной победы, исцеления или ниспосланного свыше вдохновения. Эти коллекции включали не только



Сокровищница Атрея в Микенах.  
XIV–XIII вв. до н.э.

произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, но и военные трофеи, редкости. Их учетом ведали специальные служители. Они не предполагали никакой специальной организации и скапливались хаотически и спонтанно. Для их размещения возводили специальные здания, называвшиеся «тезауры» (*thesauroi*) – сокровищницы. Так, уже в одном из древнейших памятников Древнего мира Сокровищнице Атрея в Микенах (XIV–XIII вв. до н.э.) можно проследить определенным образом выраженную функциональную организацию музейной архитектуры. Там отчетливо различаются основные пространственные членения: зона входа и коридора, центральное купольное помещение и малое обособленное пространство, которые

можно интерпретировать как зону приема посетителей, центральную экспозиционную часть и вспомогательное помещение. По сути своей подобное зонирование остается принципиальным и для дальнейшего развития музея, сохраняясь вплоть до современности<sup>1</sup>.

При раскопках в Олимпии был обнаружен целый ряд «сокровищниц» – особых зданий, воздвигнутых разными городами Греции с целью хранения даров, приносимых богам Олимпа. Каждая из этих сокровищниц была своеобразным музеем драгоценных предметов<sup>2</sup>. Святилище Аполлона в Дельфах (VI–II вв. до н.э.) насчитывало более десяти подобных сокровищниц-музеев. Наиболее совершенная из них сокровищница афинян производила сильное впечатление и представляла собой «небольшой мраморный храм в антах, поражающий благородством компактных и кристаллически ясных архитектурных форм»<sup>3</sup>.



Сокровищница афинян в Дельфах.  
V в. до н.э.

В Афинах скульптурные и картинные галереи были расположены в самом городе и включали, по описанию Павсания, наиболее известные: «Расписную галерею», галерею «Двенадцати богов», галерею «Женщин и мужей, которые чем-либо заслужили славу»<sup>4</sup>. Эти галереи помимо предметов современного эллинистического искусства хранили и демонстрировали военные доспехи героев, мемориальные вещи и другие реликвии.

Архитектура этих зданий имела в своей основе ордерную систему, подобную той, которая развивалась в храмовом зодчестве. Примером может служить архитектура колоннады Пропилей Афинского Акрополя (арх. Мнемосикл, 437–432 гг. до н.э.), близкая колоннаде Парфенона. Остатки пинакотеки (картинной галереи) и библиотеки располагались в павильонах по обеим сторонам Пропилей. В северном более массивном крыле располагалась пинакотека, свет в которую про-





Форум Рима.  
Реконструкция

Термы Каракалла.  
Реконструкция

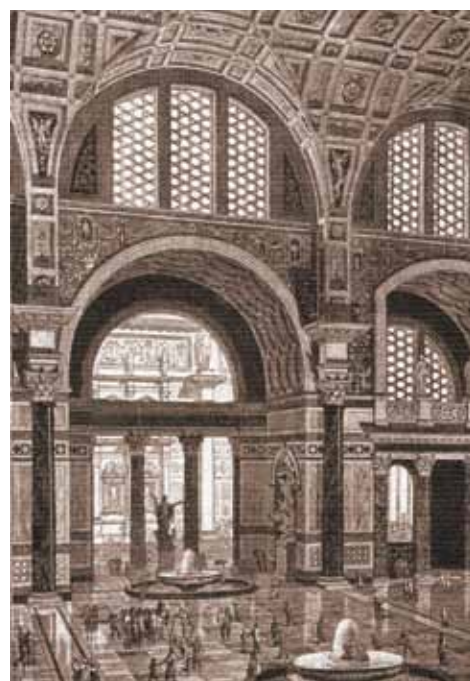
никал через дверь и два окна. Исследователи этих памятников расходятся во мнениях. Одни утверждают, что картины представляли собой настенные росписи, другие – что это могли быть изображения, написанные традиционно для Греции на деревянных досках в технике энкаустике (цветными восками). Их расположение дает представление о первых принципах экспонирования картин в пинакотеке, которые основывались на группировке произведений по художественным школам.

Наиболее часто произведениями скульптуры и живописи украшались длинные галереи-портики, или стои, с продольной глухой стеной и колоннадой, выходящей на улицу или площадь, где традиционно прогуливались горожане, защищенные

от дождя и палящего солнца. Самой знаменитой считалась Стоа (Стоя) Пойкиле на главной площади Афин.

Расцвет коллекционирования приходится на эллинистическую эпоху. В это время происходит расширение географических границ греческого государства на восток, что приводит к обогащению культурного мира.

Первыми музеями, о которых сохранились письменные свидетельства, был Музейон (*Museum*) при монархе Египта Птолеме II Филадельфийском в Александрии и Пергамский в Малой Азии (III в. до н.э.). Они известны своими богатыми библиотеками, собраниями скульптур, произведений искусства древнего мира, изучением и сохранением эллинистической культуры. В Александрийском музее, который представлял собой одновременно научное и сакральное объединение ученых, были обсерватория и ценные систематизированные коллекции естественнонаучных



предметов. Смысл музейона заключался главным образом в том, что Египет, способствуя развитию наук, приглашал философов из высоко развитого государства той эпохи Греции, занимавшихся фундаментальными научными исследованиями физического мира, человека и природы. Музейон, созданный как место научных исследований и общения ученых, тем самым способствуя прогрессу культуры и воспитанию учеников, обладал скорее функциями современного института. Методы и техника экспонирования были неразвиты и не представляли собой специальной задачи, так как эти музеи скорее были близки к хранилищам ценных материалов.

Пергамское собрание сосредоточивалось на произведениях искусства, вводя понятие копии и приобретая их, если оригинал был недоступен. Специального здания для ценных коллекций не возводили, и собрание украшали дворцы, размещались в общественных местах,

храмах, святилищах и сакральных территориях. Часть скульптурной коллекции размещалась в зале библиотеки, где при раскопках обнаружилось много постаментов для статуй поэтов, историков, философов.

Значительные коллекции материальных предметов и искусства накапливались веками. Однако процесс их собирательства был стихийным и хаотичным. Более осознанно складывались естественнонаучные коллекции, которые уже тогда могли служить научным целям. Музейюном начинают называть помещения при различных учреждениях, где могло проходить обучение учащихся.

Несмотря на создание для музейюна специального архитектурного пространства в русле архитектуры

своего времени, в целом большой дифференциации между культовой постройкой и музеем еще не было. Это происходит в дальнейшем, с последующим развитием специфических функций музея, призванного собирать, хранить и демонстрировать свои собрания. Говорить о музейюнах можно лишь как о факте так называемого прамузея.

Накопление предметов в сокровищницах и музеях служило не только сбору материальных и художественных ценностей, но и «должно было свидетельствовать о богатстве, политическом могуществе и просвещенности государства» или его владельца, т.е. изначально имело репрезентативные, политические и престижные цели<sup>5</sup>.

Коллекционирование бурно расцветает в Древнем Риме, куда было вывезено огромное количество статуй, произведений прикладного искусства и даже фрагментов архитектурных сооружений из завоеванных греческих городов. Римские улицы представляли собой города-музеи под открытым небом. Площади, термы, частные дома и виллы были украшены огромным количеством пышных и величественных статуй. В Риме существовали своеобразные художественные аукционы, предлагавшие покупателям копии с «наиболее прославленных грече-

---

Базилика Максенция в Риме.  
Реконструкция







**Форум. Помпеи**  
**Реконструкция**

ских оригиналов»<sup>6</sup>. Порой именно эти сохранившиеся копии дают возможность в известной мере оценить высочайшее мастерство греческого искусства.

В отличие от древних греков, для которых главное значение имели художественные, нравственные достоинства искусства, основанные на умозрительно философском, эстетическом восприятии мира, для римлян на первый план выступали его утилитарные, престижные функции.

В искусстве видели прежде всего средство разумной организации жизни. Ведущим искусством была архитектура с системой ордеров, включением портиков и колоннад,

воспринятых у греков, в синтезе со скульптурой и живописью. Римское искусство отличалось специфической рациональностью в разработке конструктивных, планировочных и композиционных приемов. В архитектуре оно достигло единства с изысканной пышностью декоративного убранства и монументальной пластичностью. Особенно важными были достижения в решении больших внутренних пространств общественных зданий и выработке четких приемов художественного декорирования.

В римской политической жизни официальное искусство играло важную роль, утверждавшую господствующую идеологию. Произведения искусства (большей частью скульптура) публично выставлялись и входили органической частью в городские ансамбли, украшали храмы,

площади, форумы, термы и другие общественные места. Произведения скульптуры располагались в парках, гимназиях (архитектурный комплекс для игр и физических тренировок) и нимфеюнах (помещениях для отдыха с фонтанами, растениями и статуями). Искусство тем самым становилось общедоступным, приобретало характер общественной собственности, что способствовало осмыслению и признанию социального устройства римлян.

Центрами сосредоточия ценных художественных коллекций становятся римские храмы – храм Счастья, Согласия, храм Мира, где были собраны привезенные с Востока императором Веспасианом и его сыном Титом выдающиеся произведения греческого искусства, восточные редкости и священные реликвии из Иерусалимского храма.



Храм Эскулапа. Помпеи

Первой римской публичной галереей в 38 г. до н.э. стала галерея «Памятники Асиния Поллиона», названная в честь своего создателя. А говорить о пинакотекках можно лишь косвенно, учитывая, что была официальная должность «попечителя пинакотек».

Другой немаловажный прием демонстрации ценных и художественных предметов связан с римской традицией триумфальных шествий, когда, возвращаясь после военных походов, римские legionеры показывали свои ценные трофеи из завоеванных городов. Как правило, все предметы, особенно произведения искусств – статуи и картины, снабженные по этому случаю надписями, размещали на открытых повозках



Беломраморное изображение Исиды

Беломраморная статуя жрицы Евмахии

и возили по городу, после чего их ставили на центральную площадь и жители города могли рассмотреть и оценить добытое богатство. Эту практику римляне выразительно называли помпой. И в какой-то степени ее можно рассматривать как зарождение временного, выставочного показа.

Уже в I веке до н.э. коллекции произведений искусства составляли неотъемлемую часть каждого богатого дворца, виллы, дома. Помимо статуй и картин римляне собирали вазы, кубки, изделия из золота и драгоценных камней, слоновой кости и панциря черепахи, предметы обстановки из бронзы, кипариса, кедра, восточные ковры и др. Ценились предметы из горного хрусталя и янтаря, привозимого из Балтии. Особой ценностью обладали геммы из полудрагоценных поделочных камней.

В состав коллекций входило много и природных объектов. В их число отбирались редкие и красивые вещи. Например, кости хищных зверей (тигров, львов), яркие попугаи, перья из павлиньих хвостов, которые органически входили в декоративное убранство виллы, давая привилегию наслаждаться произведе-





Кубикула из Боскореала.  
Ок. 50 г. до н.э.



Фрагмент фресковой живописи  
с картинами из дома Золотого Браслета.  
Помпеи

дениями искусства и экзотическими предметами. Не говоря уже о характере традиционного для римского мировоззрения культа предков, с его бесчисленным количеством урн и портретов, которые составляли родовые галереи практически каждого богатого дома. В их число часто помещали как изображения усопших родственников, так и здравствующих правителей и известных людей, прославленных поэтов и философов, демонстрируя личный вкус и гражданские идеалы. Римская интеллектуальная элита порой называла свои загородные виллы мусейонами.

Первоначально коллекции располагались в жилых помещениях. Наиболее часто скульптура размещалась по галереям, а живопись (в технике энкастики) в пинакотках, специальных комнатах у входа в атрий, которые украшались наиболее ценными предметами домашней коллекции. В основе своей эти собрания являлись декоративными элементами общего архитектурного убранства дома и отличались тонким умением подчинить произведение интерьеру. Это демонстрировало уровень культуры и вкуса владельца художественной собственности, которые высоко ценились.



Справа:  
Геркулес и Даянира.  
Картина из Дома Королевы Королины.  
Помпеи









Интерьер пинакотеки с большими картинами на красном фоне. Дом Веттиев. Помпеи

Центральная картина северной стены пинакотеки из Дома Веттиев. Помпеи



Интерьер экседры с фресками и картинами на охристом фоне. Дом Веттиев. Помпеи

(117–138 гг. н.э.) в Тиволи в окрестностях Рима. Оригинально и грандиозно задуманная и построенная, она включала помимо многочисленных функциональных строений и садов библиотеку и Морской театр, воспроизведения знаменитых архитектурных сооружений и отдельных памятников, поразивших воображение императора во время его многочисленных путешествий по стране. Там были Академия Платона и Ликей Аристотеля, Стоа Пойкиле, статуи кариатид Эрехтейона, амазонки Фидия и Поликлета

Наиболее известным был грандиозный дворцовый комплекс – Золотой дом Нерона, поражающий вызывающей роскошью и выдающимися произведениями, включенными в

дворцовое убранство, вывезенными из греческих храмов и святилища в Дельфах. Другим знаменитым римским художественным центром была вилла императора Адриана



### Настенная живопись в Доме Мистерий

и др. Причем Адриан украшал свои постройки как оригиналами, так и копиями прославленных шедевров, создавая величественные архитектурно-художественные садово-парковые ансамбли.

Приемы размещения предметов искусства и, конкретно, живописи были различными. Наиболее распространенным было **стационарное устройство** живописных произведений на стенах интерьера. Плиний описывал «шесть знаменитых монохромных картин, выполненных красным по белой мраморной облицовке стены»<sup>7</sup>. Множество произведений искусства большой художественной значимости выставлялись подобным образом, т.е. они **вмонтировались в стены** дома или виллы для постоянного «показа» на одном четко фиксированном месте. (В начале XIX века получит распространение способ съема фрески со стены и перенос ее на отдельные холсты, для экспонирования в залах специальных галерей.) Особенно высоко ценились разнообразные мозаики, которые достигли виртуозности исполнения. Они вставлялись в стены и украшали своды помещений. Подобные мозаики назывались *opus musivum*, а изготовлялись они мастерами-мусивариями (*musivarii*). В Помпеях множество мозаик было представлено таким образом, что они прежде всего обращали на себя внимание входящего в дом человека. Обладание высокохудожественными мозаиками считалось престижным и требовало умелого их размеще-









ния, которое указывало на уже осмысленные и каноничные приемы демонстрации произведения с страстием к пространственному и колористическому разнообразию<sup>8</sup>.

Практически мы не обладаем какими-либо конкретными источниками об экспонировании собраний художественных предметов в этот период. Но если еще в II веке до н.э. посвятельные дары и художественные произведения размещались в храмовых хранилищах достаточно хаотично, то со временем начинается разработка и апробирование принципов наиболее выигрышного и эффектного их показа. К этому располагал и общий уровень художественной культуры, сформулированные критерии архитектурных построений, разработка принципов организации пространства, композиционных схем, ордерной системы, а также высокая строительная техника и художественное мастерство, которые не могли оставлять нерешенными вопросы, связанные с «выставлением» ценных и художественно значимых произведений, хотя бы на чисто прагматическом уровне.

Греки и римляне, осуществляя «показ» произведений искусства, были очень внимательны «ко всем связям между осматривающим и тем, что осматривают». Об этом свидетельствует активное использование в архитектуре и скульптуре оптических поправок, корректировок формы, колористических и светотеневых решений, рассчитанных в



Вилла императора Адриана в Тиволи  
Фрагмент убранства бассейна на вилле  
Адриана в Тиволи

соответствии с восприятием и впечатлением зрителя.

В развитии «показа»-экспонирования греки и римляне обладали определенными знаниями и навыками в демонстрации предметов, так как эти вопросы, безусловно, возникали и являлись предметом осмыслений, служивших основанием организации наилучшего, оптимального исполнения.

Именно в Греческую и Римскую эпоху сложились основные канонические принципы экспонирования трех наиболее типичных групп предметов художественных коллекций. Картины обычно размещались на стенах или в стенах помещения,

скульптуры расставлялись на постаментах в пространстве зала или у стены, предметы же мелкой пластики и художественного ремесла требовали специального оборудования для хранения и осмотра на небольшом расстоянии.

В этом отношении представляют для нас значительный интерес утверждения Витрувия – римского архитектора, теоретика, инженера 2-й половины I века до н.э., – касающиеся вопросов экспонирования. Витрувий пишет о необходимости больших размеров картинного зала (большей площади стен и пространства для осмотра картин с достаточного расстояния); о желательности равномерного освещения и, соответственно, о предпочтительности размещения картинного зала с северной стороны. Утверждения Витрувия со-

---

Слева:  
Цветущий сад с фонтаном и скульптурой.  
Фрагмент. Помпеи





Напольная мозаика на Вилле Курулос.  
Реконструкция

Напольная мозаика на Вилле Курулос.  
Реконструкция. Фрагмент

Мозаика.  
Пергамон-музей

изведений искусств (практически единственной группы предметов, которые собирались, хранились, представлялись и обладали социально-культурной значимостью и ценностью) было **размещение по размерам в соответствии с геометрией и пространством зала, т.е. в пределах жесткой архитектурной регламентации.**

Важнейшими особенностями, характеризующими римский



ответствуют и современным нормам и предпочтениям. Эти известные рекомендации закономерны для Греции и Рима с их палящим солнцем и территориальными особенностями, так как северная ориентация обеспечивала равномерное освещение и оберегала произведения живописи, в основном в технике цветных восков,

от солнечного воздействия. Витрувий отмечал также важность места для расположения картин, учитывая проблемы бликовых и теневых эффектов; давал советы по оформлению атрия, центра и главной комнаты дома или виллы.

Однако в целом общими принципами для экспонирования про-

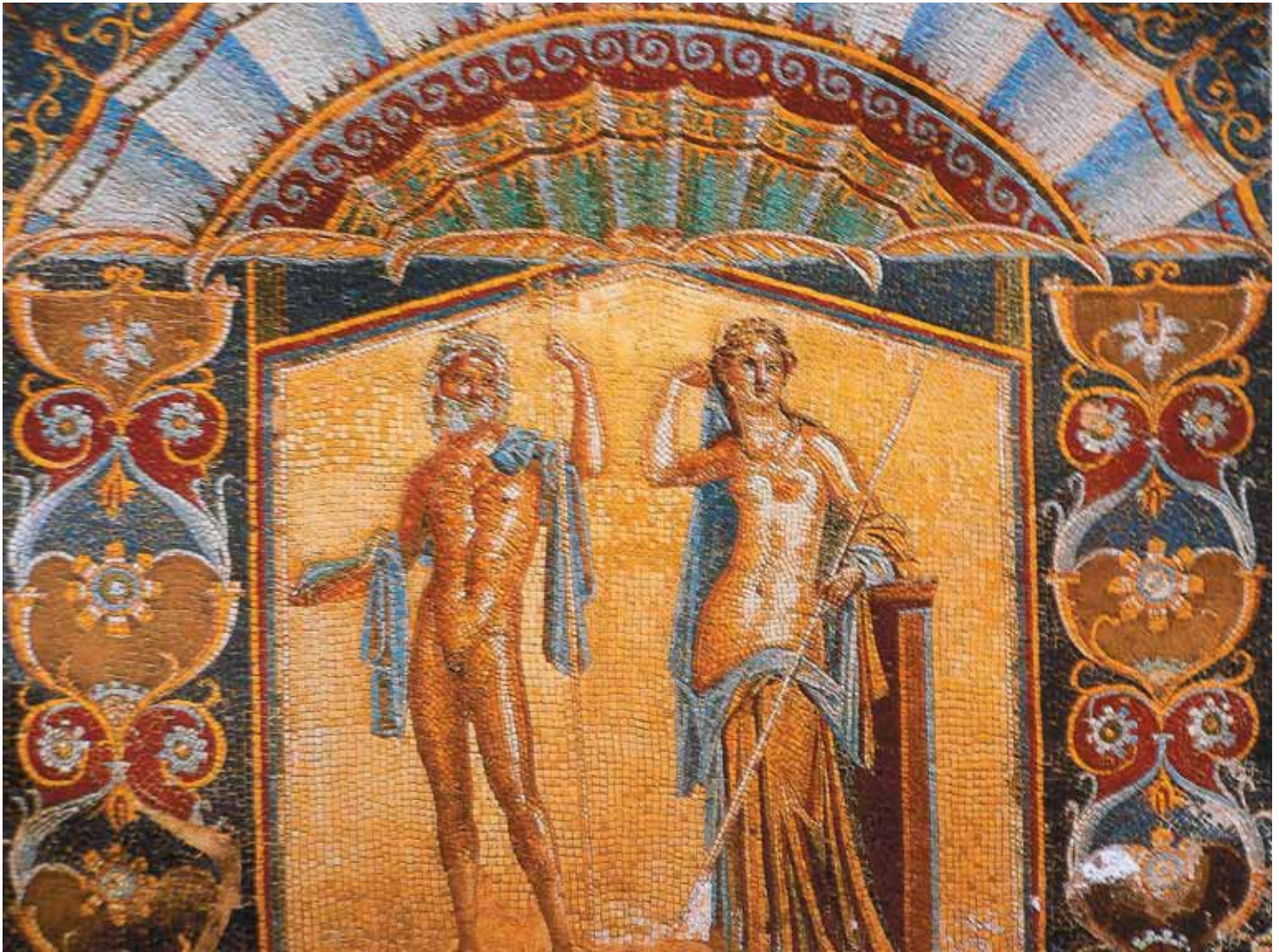
этап развития «протоэкспозиции», были основополагающие критерии архитектурного построения, которые распространялись и на другие более конкретные области организации архитектурного и интерьерного убранства, развески живописи, расстановки скульптур между картинами, что было основано на пла-



стической аранжировке пространственной композиции<sup>9</sup>. В композиционных принципах они сказались **в тяготении к симметрии и осевому построению, акцентировке фасадной плоскости, в отточенности**

предметов декоративно-прикладного искусства приходится на более позднее время, а изобразительное искусство несло в большей степени формально-ритуальную, престижную и декоративную функцию.

неоднократно возникать в планировках и организации экспозиционного пространства, как наиболее оптимальный и «простой» с точки зрения соотношения архитектуры и функции. Так, в ренессансных



**пропорциональных отношений**, которыми античное искусство владело в полной мере.

Декоративно-утилитарное назначение и использование собраний (как прикладного искусства, так и изобразительного) было естественным, так как осознание самостоятельной художественной ценности

Помимо этого именно в римский период складывается планировочное размещение коллекций в галерее дворца или виллы. **Галерея оказалась первой и наиболее жизнеспособной формой организации архитектурной среды для экспонирования художественных произведений.** Принцип галереи будет

**Мозаика в Доме Нептуна и Амфитриты. Помпеи**

дворцах и палаццо начнут застеклять лоджии с тем, чтобы создать пространство для экспонирования. И только к XVIII веку галерея, став самой распространенной формой





**Изящный фонтан  
в доме Большого фонтана**

**Архитектурная перспектива  
с рельефными лепными фигурами,  
фресками в Доме Мелиагра. Помпеи**

представления коллекции в ансамбле дворца, обретет независимый статус, а позднее оформится в уже самостоятельное архитектурное пространство отдельного музея. Галерея получит широкое распространение в планировках музейных зда-



ний вплоть до начала XX века, дав свое название специализированным музеям изобразительного искусства.

Однако в целом «нельзя забывать о том, что собирательство и выставление произведений в Древнем Риме было еще слишком крепко связано с внехудожественными мотивами социального самоопределения, демонстрации власти и богатства, с обусловленным идеологией декорированием общественной жизни»<sup>10</sup>.

С официальным принятием христианства культурное наследие Рима стало систематически разрушаться, и лишь по прошествии многих веков в 1462 г. был издан указ о запрещении использовать для новых построек материалы из древних памятников. А в 1471 г. с целью сохранения античных скульптур они были объявлены общественным достоянием римского народа и лучшие из них публично выставлены на Капитолии.

# Принципы организации «протоэкспонирования» Средневековья и европейские кунсткамеры

**К**ультура Средневековья охватывает многовековой период. Это отрезок трудного, сложного развития с падениями и взлетами, в котором не могут быть однозначно поняты явления, связанные с формированием новых воззрений на искусство, архитектуру, на специфическую форму интерьера, прежде всего храмов, выражавших новую мировоззренческую идею христианства. Христианство, которое становится основным системообразующим принципом культуры новой эпохи, преломляет все культурные явления. Уже раннее Средневековье положило начало европейской культуре, выраставшей на почве синтеза наследия античного мира и христианской идеологии.

Коллекционные хранилища и их показ были достаточно распространенным явлением. Как правило, основателями собраний были властители, монархи или крупные религиозные центры (соборы, мо-

настыри, церкви). Эти собрания в большей степени использовались в сакральных, престижных целях и, безусловно, как материальные накопления. «Проблем с экспонированием картин и скульптуры в ранний средневековый период не было, потому что они не являлись предметом протомузейных организаций»<sup>11</sup>.

Период Средних веков характеризуется в основном демонстрацией реликвий, связанных с религиозными и репрезентативными целями. Прежде всего это касается художественного убранства соборов и храмов, показ культовых предметов в контексте богослужения, религиозных процессий и сакральных действий, демонстрации их в рамках светских церемониальных и репрезентативных обычаев. В состав храмовых сокровищниц кроме богослужебной утвари и одежд непременно входили реликвии, связанные с Иисусом Христом, Божьей Матерью, апостолами, мучениками и другими

почитаемыми личностями в христианском вероучении. Это были фрагменты их одежды, тканей, в которые заворачивали их останки, орудия истязания и т.д. Особо почитались мощи – нетленные останки мучеников и святых. Как правило, их помещали в специальные реликварии – ковчеги, футляры, ларцы, которые могли иметь форму продолговатого домика с двускатной крышкой, модели готического храма, форму креста, цилиндрических сосудов и башенок. В случае если реликвия представляла собой часть тела святого, то реликварий мог иметь соответственно форму – ноги, руки, головы, пальцев.

Архитектурно-художественную декорацию храма можно рассматривать с позиции организации специфической и жестко регламентированной экспозиционной среды с четкой предметно-пространственной структурой, выстроенной с целенаправленными требованиями





Гравюра церковного собрания

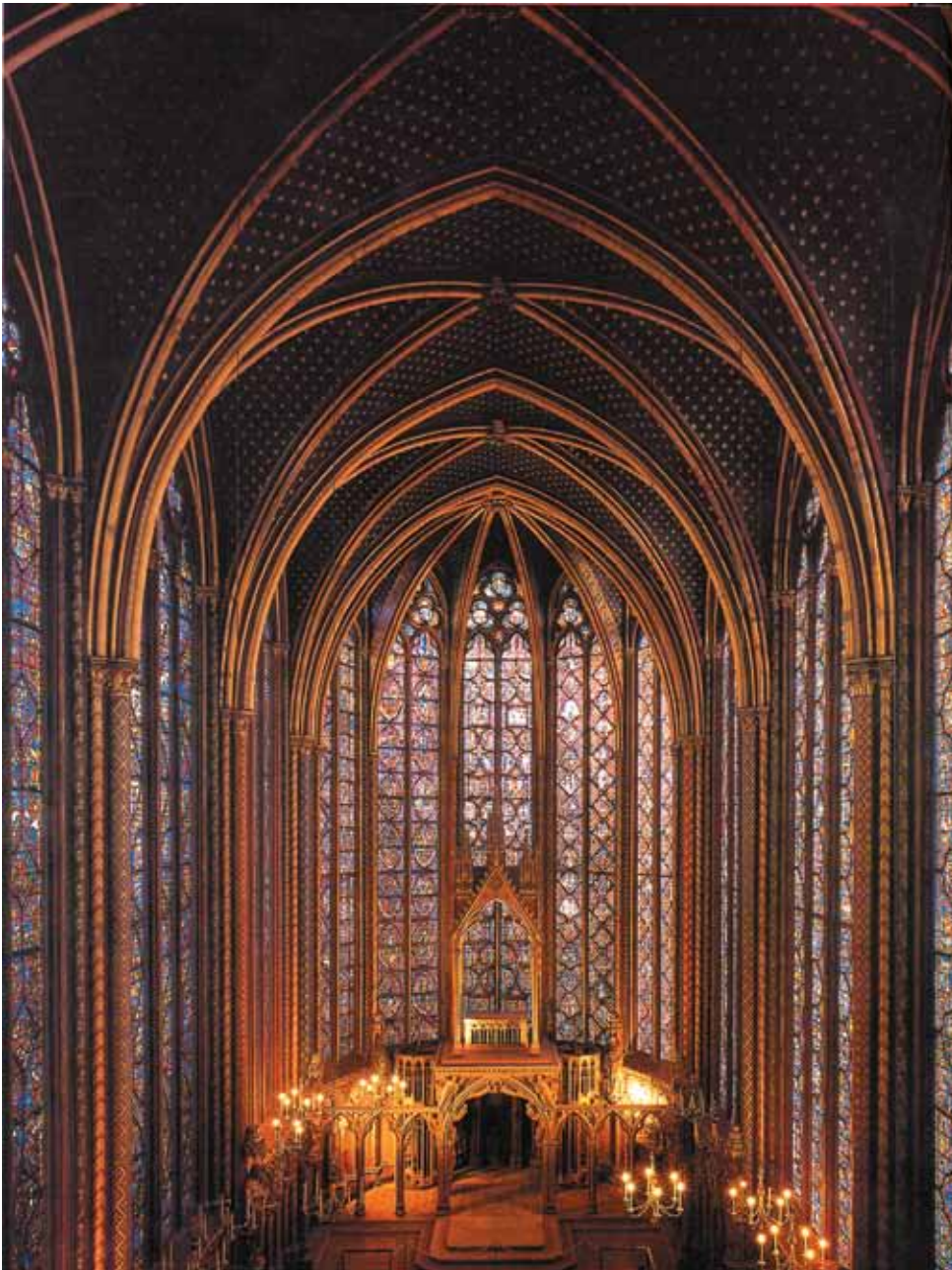
и свойствами – представить для верующего человека всю систему христианских знаний, всю «зримую логику» космоса, стать «библией для неграмотных». Для человека Средневековья, который встречался в храме с произведениями искусства, они оказывались наиболее ярким утверждением христианской идеи, вносили в сознание твердые начала веры.

«Программная концептуализация пространства, дематериализованного и спираитуализованного», становилась носителем «ИДЕИ», а «экспонаты» оказывались включенными в нерасторжимое целое – в космос готического собора. Концептуализация и оформление храма связаны с его функцией – быть «способом осознания мирового устройства». В универсуме готиче-

ского храма воплощались всеобъемлющая целостность, внутреннее единство, сочлененность элементов друг с другом и с массой собора, отражая существенные черты средневековой «ментальности» и модели мира. Церковь во всей своей сложности, в единстве всего богослужебного ансамбля становилась живым представлением о христианском вероучении. Сам тип архитектуры зданий нес в себе идею мироустройства, так же как отдельные произведения. Концентрировавшиеся в храмах витражи, иконы, картины, скульптура, культовые предметы, прикладные элементы интерьера – все объединялось в нерасторжимый, целостный ансамбль, с определенной программной идеологией, которая визуализировала утверждение веры и целостного христианского миропонимания. Все элементы находились в фиксированных связях и позициях друг с другом, в четкой регламентации храмового пространства. И если можно говорить о храмовом синтезе как о первооснове и целостности различных жанров искусства, то экспозиция органически является одним из сущностных компонентов этого синтеза. Синтеза, построенного на программной концептуализации «идеи» – «пространства» – «предмета» – и в целом образа.

Одна из характерных черт средневековой ментальности заключалась в мышлении символами, которые пронизывали богослужение, церковные и светские церемонии. Ими была наполнена природа и искусство, особенно архитектура как мастерство строения из камня.





Высшие духовные категории обозначались через цвет, линию, форму, создавая сложную символику образов. Каждая деталь храма была наполнена глубоким символическим смыслом, определенным мировоззренческим содержанием и давала представление о мироустройстве. Отдельный предмет, какой бы высокой художественной или символической значимости он ни был, не

мог выступать изолированно и неизбежно включался в общий синтез храмового «представления», в общий контекст «космоса» собора<sup>12</sup>. Такую предметно-пространственную среду средневекового храма, созданную на основе определенной концепции, где сама архитектура, наполненное пространство, предметы-символы несут определенную закодированную инфор-

**Часовня Сент-Шапель**

**Нотр-Дам. Париж**

**Вестминстерское аббатство.**

**Капелла Богородицы**

мацию и оказывают сильное эмоциональное воздействие на разум и чувства человека, можно считать «праформой» музейной экспозиции в ее высшем понимании.



Главным в этот период становится «собираательство» и демонстрация типичных для своего времени объектов «тезаврирования», считавшихся полезными для пропаганды веры. В основном это предметы сокровищниц (большой частью из драгоценных металлов и камней), ценного оружия и знамен, связанных с воинскими доблестями, лицевых кодексов и священных книг, изделий из слоновой кости. Хранились различные минералы, памятные и экзотические реалии, заморские диковинки, например, ископаемые остатки, яйца страусов, крокодилов, представителей флоры и фауны, привозимые «крестоносцами из походов или купцами из торговых путешествий на Ближний Восток»<sup>13</sup>. Особо ценились произведения декоративного искусства античности, повторить которые для средневековых европейских мастеров было невозможно.

Молитвенные собрания христиан, мусульман, буддистов, соперничая друг с другом, осуществляли накопление и демонстрацию материалов, служивших утверждению принятой в том или ином регионе религиозной идеологии, и фактически подразумевали под собой средство собирания людей. В мусульманском мире первые сокровищницы стали появляться рядом с захоронениями мучеников и святых, где накапливались дары богатых подношений в виде дорогих, редких и красивых вещей. Способствовала этому явлению идея «вакфа», заключавшаяся в предоставлении на религиозные или благотворительные цели имущества в виде дара или по завещанию. Впоследствии такие сокровищницы нередко превращались в

музеи. Подобное собирательство и экспонирование было свойственно и буддийским монастырям и индуистским храмам, хранившим и выставлявшим на обозрение драгоценности, произведения искусства, редкие образцы животного и растительного мира.

Богатейшие собрания исторических и художественных предметов, скульптуры, живописи, декоративно-прикладных шедевров, образцов высоко ценившейся каллиграфии веками накапливались в храмах и дворцах владык Японии и Китая, где искусство считалось таким же важным и престижным поприщем для приложения сил и таланта, как и государственная служба, где уже в VII–IX веках были учреждены Генеральная академия и Палата ученых. По традиции в эпоху Сун, в начале XII века ежегодно из императорского хранилища доставались для проветривания и экспонирования древние свитки, которые всесторонне и бурно обсуждались, развивая достаточно высокий уровень художественной критики. Коллекционирование и показ в Поднебесной империи были важнейшей стороной культурной жизни.

По отзывам представителей иностранных посольств и путешественников XVI века, не имела себе равных в Европе московская сокровищница русских царей. Она включала в себя ценности и святыни, иконы и оклады, изделия для княжеской, а затем и царской казны, изготовленные искусными мастерами кремлевских мастерских, дорогие вещи и ткани, приобретенные у восточных купцов, а также посольские дары, в которых преобладали изделия мастеров золотых и серебряных дел.

Возвращаясь к раннему европейскому Средневековью, следует иметь в виду, что содержание накапливаемых и собираемых материалов формировалось случайно и бессистемно, что позже сменилось уже отчетливой тенденцией специального подбора, в соответствии со вкусом и целями собирателя и по-прежнему концентрировалось на вещах красивых, чудесных и редких. Каждому из этих предметов давались легенда и комментарии, которые основывались в основном на религиозных мифах, мистике, предрассудках.

В Средневековье верили, что яйцо страуса принадлежит животному, именуемому грифоном, т.е. полульву, полуорлу; рога горного козла считали клыками грифона; каменные топоры эпохи неолита представлялись всесильными талисманами; бивни и зубы слона – атрибутами людей-великанов, рог мифологического единорога и европейского бизона считали чудесным и т.д. Всем им приписывались и целительные свойства. Тем самым они были и удивительными и целительными предметами одновременно. Однако среди них было много природных объектов, имеющих значительную исследовательскую ценность, и, будучи переданными последующим поколениям, они стали объектами научного изучения.

Предметы собирались и располагались в помещениях церквей, которые были местом сосредоточения общественной и культурной жизни средневековой городской общины. Размещались реликвии, раритеты и художественные произведения, как правило, в пространстве храма, включаясь в общий храмовый синтез, или в отдельном приделе или капелле, реликварии, сокровищнице,

**Ризница Нотр-Дама.  
Париж**

---

ризнице при храме. Интересно, что в средневековых реликвариях размещение предметов строго регламентировалось по определенным схемам, которые дошли до нас<sup>14</sup>.

«От храма до музея – один шаг» – так утверждают исследователи-музеографы. Во многих случаях этот шаг был сделан, как только типичные предметы храмового собирательства лишились своего сакрального значения и были изъяты из обрядов и литургических церемоний. Таким образом, они переместились из области религиозной в область искусства и науки.

Это стало возможным при изменении господствующей идеологии и в новых условиях исторического развития, связанных с удалением от жестких религиозных практик. В свою очередь это повлекло дифференциацию, связанную со специализациями в образовании, науке и искусстве. Произошло изменение роли предметов коллекций, которая переместилась из области религиозной в область познавательную.

В результате длительного и целенаправленного собирательства в Европе образовались уникальные коллекции продуктов человеческой деятельности и естественнонаучных раритетов, собрания предметов, обладавших мемориальной, исторической и художественной значимостью, которые занимали особое место в системе ценностей эпохи и были важны для передачи культурной традиции.

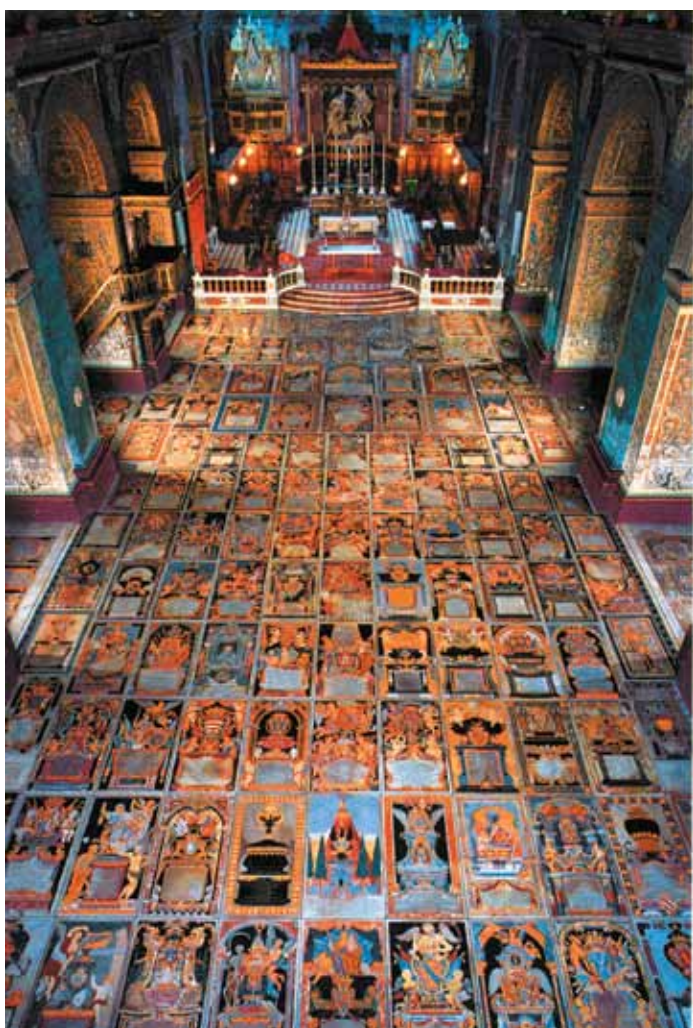
Знамениты из церковных собраний коллекция аббатства Сен-Дени в Париже, собрания английского



Вестминстера, собора в Вавельском замке в Кракове. Удивительное по художественной значимости архитектурное и художественное убранство собора Св. Павла на Мальте, являющегося богатейшей сокро-

вищницей характерных церковных собраний. Каждая из капелл собора, принадлежащая национальным рыцарским общинам, заполнена дарами и художественными произведениями, а пол центрального





нефа уложен инкрустированными мраморными плитами с гербами рыцарей Мальтийского ордена, представителей крупнейших аристократических родов Европы.

В Вестминстерском аббатстве в Лондоне помимо чисто сакральных предметов и типичных для храмов художественных произведений в виде скульптурных надгробий, из-

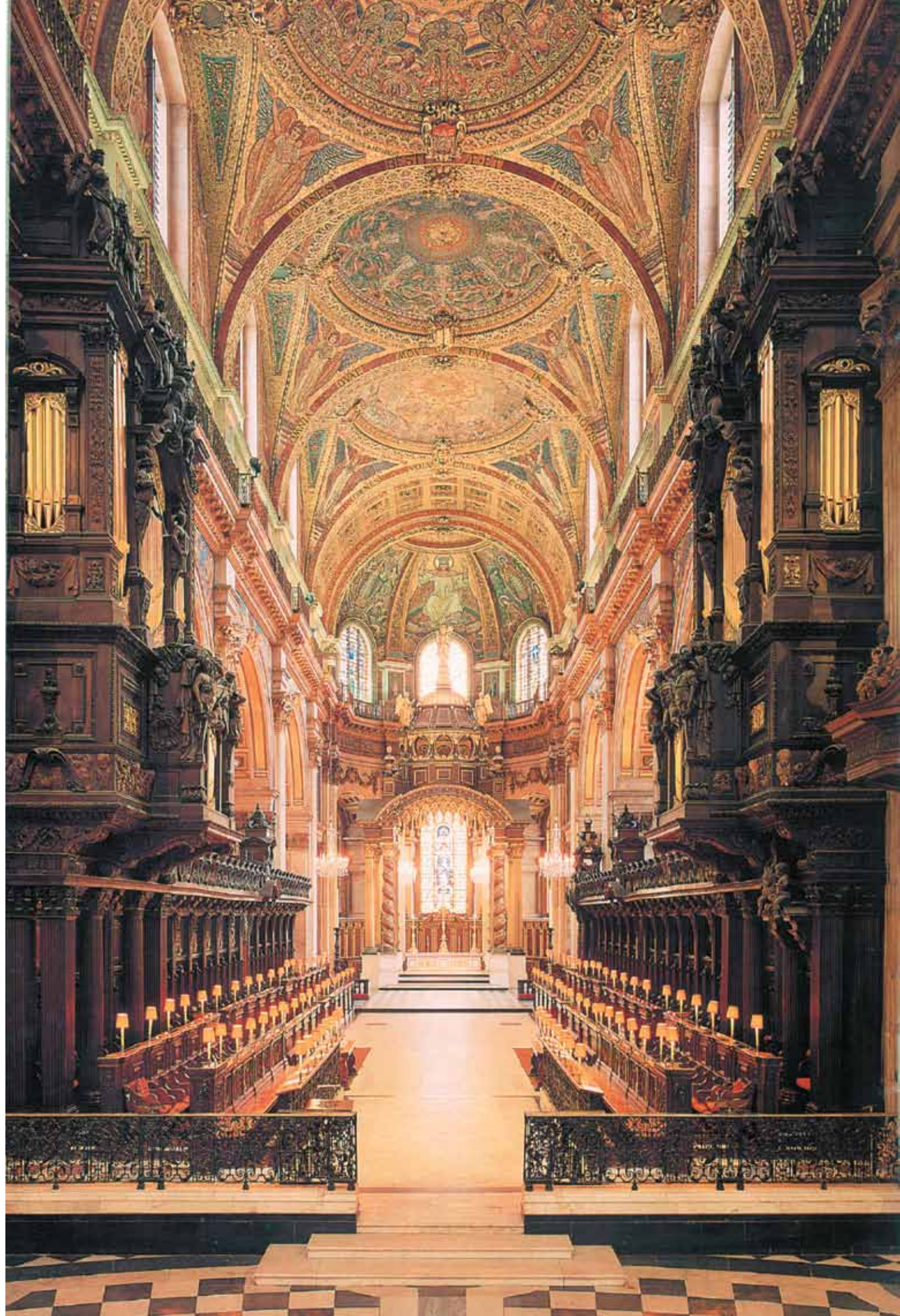
**Собор Св. Павла.  
Мальта**

**Приделы Собора Св. Павла.  
Мальта**

---

*Справа:*  
**Собор Св. Павла в Лондоне**









Изваяние Элеоноры Кастильской.  
Вестминстерское аббатство

Надгробие Елизаветы I.  
Вестминстерское аббатство

Скульптурное надгробие Ричарда II  
и его жены. Вестминстерское аббатство

отбитые при Грюнвальдской битве, одежды, оружие и драгоценности, а также раритет сокровищницы – копье Святого Маврикия. Коронная сокровищница содержала коронационные предметы, включая ритуальный меч – «Щербец» (XIII век), который с 1320 г. был обязательным атрибутом коронации польских королей. Другой, также весьма ценный



ваяний и уникальных часовен, знамен и фамильных гербов были светские произведения, в ряду которых знаменитый Уголок поэтов и крупнейших английских литераторов, включая скульптурное изображение Уильяма Шекспира, а также статуи наиболее выдающихся премьер-министров Англии.

В сокровищнице Вавельского собора в Кракове сформирова-

лось три отдельные и весьма ценные коллекции: сокровищница собора, коронная сокровищница и частная королевская сокровищница, где помимо литургических принадлежностей, реликвий и церковных книг (ценных старинных инкунабул и старопечатных книг) хранились предметы, привезенные из «Земли обетованной», редкости, посольские дары, трофеи, знамена крестоносцев,

исторический меч, хранимый в сокровищнице, служил некогда для посвящения в рыцари. Вавельский собор тем самым «уже в Средневековье начал выполнять внекультовую функцию посредством постоянного экспонирования предметов светского содержания»<sup>15</sup>.

Многочисленные собрания монархов европейских династий также восходят первоначально к церков-





Уголок поэтов.

Вестминстерское аббатство

Памятник Адмиралу Нельсону  
в Соборе Св. Павла. Лондон

Статуи премьер-министров.  
Вестминстерское аббатство

свою коллекцию для гуманитарных занятий, а в молельне хранилось богатое собрание драгоценных предметов для литургии. Коллекция замка Мегун-сюр-Йевр, принадлежавшая герцогу Жану де Берри, включала большое количество картин и скульптур, первая опись которых была сделана уже в 1401 г. Как свидетельствует история, уникальные рукописи находились в библиотеке замка, где братьями Лимбург был выполнен знаменитый «Часослов герцога Беррийского»<sup>16</sup>.

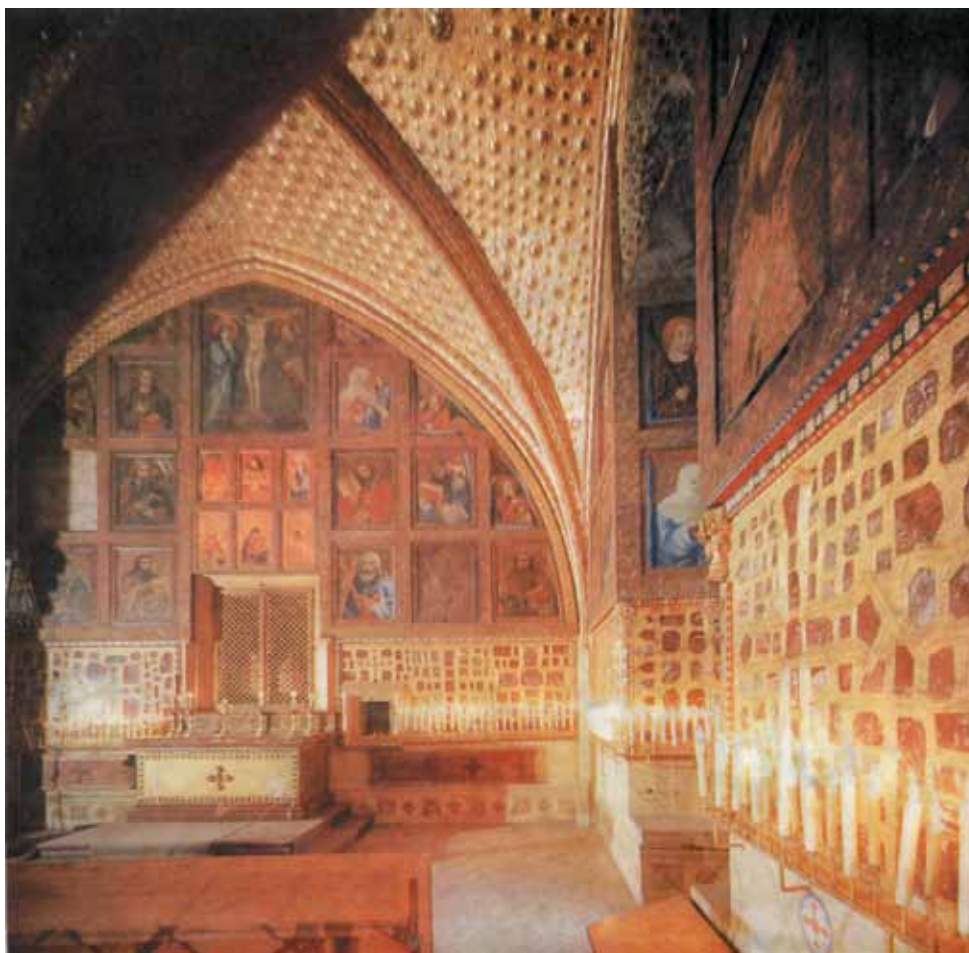
Литургические и декоративно-прикладные предметы церковных собраний хранились в специальных футлярах и ларцах и демонстрировались в определенное время по

ным сокровищницам. Достаточно вспомнить коллекции портретов, которыми украшены стены капеллы Святого Креста в замке Карлштайн в окрестностях Праги (Карлом IV Богемским). Каждый из этих пор-

третов представляет собой выразительный образец ранней светской живописи.

Король Франции Карл V в специально построенном зале Венсенского замка близ Парижа разместил





Интерьер часовни Святого Креста  
в замке Карлштейн. 1367

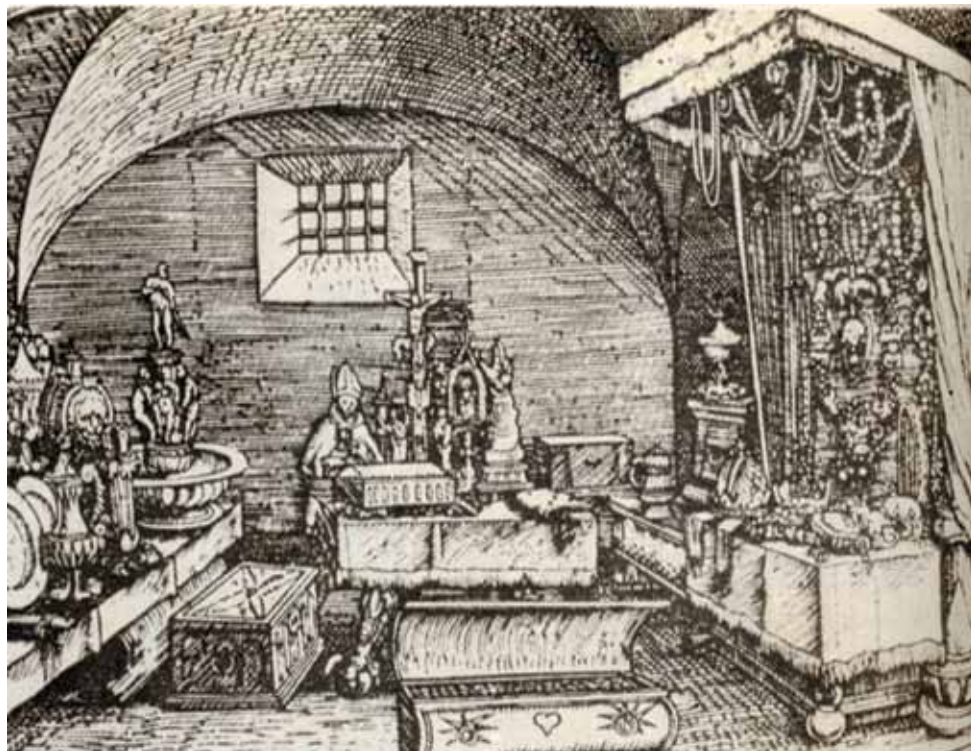
Хальтумштуль. Вена. 1483

Люцернская хроника.  
1510

праздникам или по специальному случаю. Их показ порой проходил за стенами собора или хранилища, например, в специально выбранном для этой цели пространстве замка, или же непосредственно в самом помещении сокровищницы, где они расставлялись согласно традиционному канону в специальной содержательной и художественной организации. Известно построенное для этой цели в Вене в 1483 г. сооружение Хайльтумштуль, представлявшее со-

Справа:  
Кунсткамера Регенсбург.  
Фрагмент. 1629–1669

бой строение башенного характера с большими окнами в верхнем этаже, где по праздникам на украшенные коврами подоконники священно-



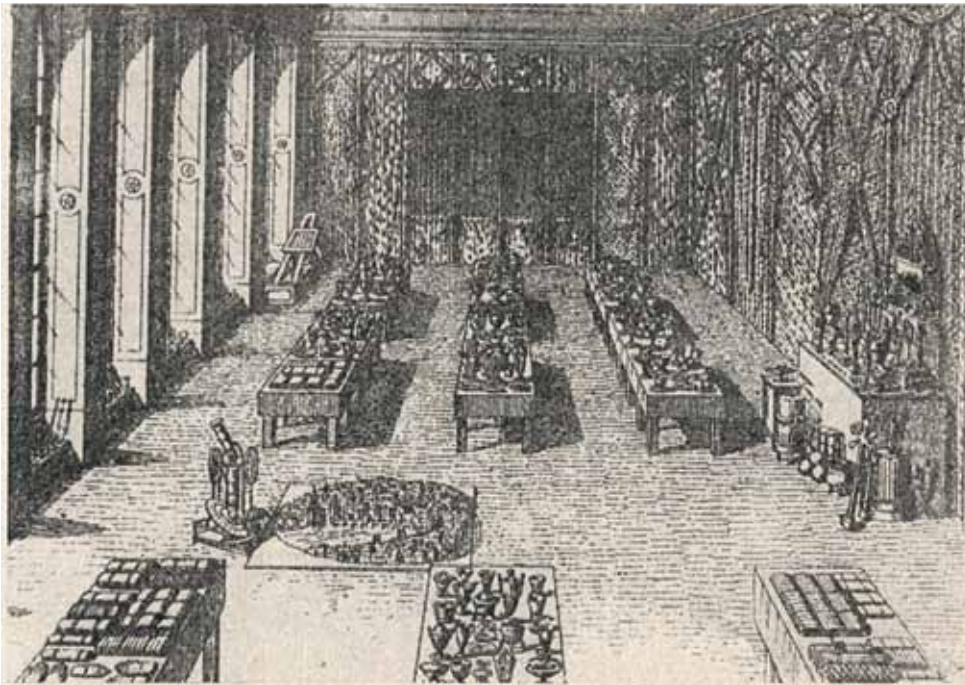






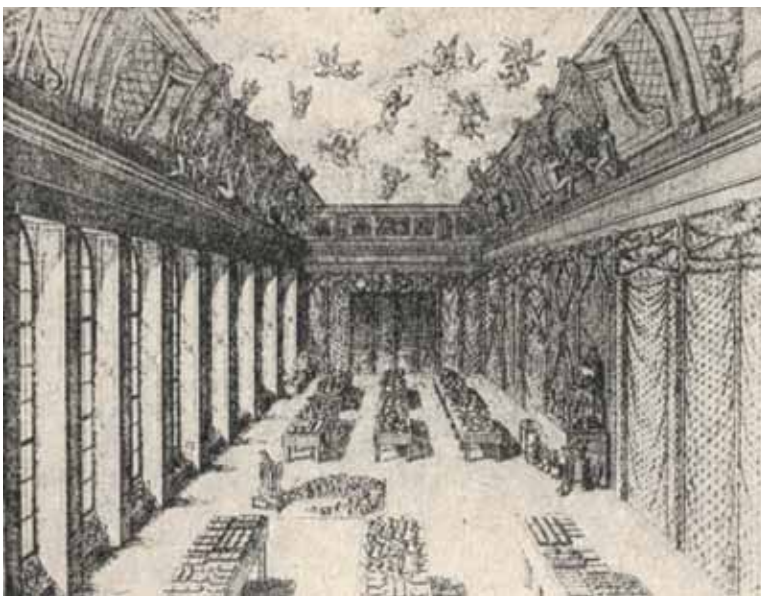






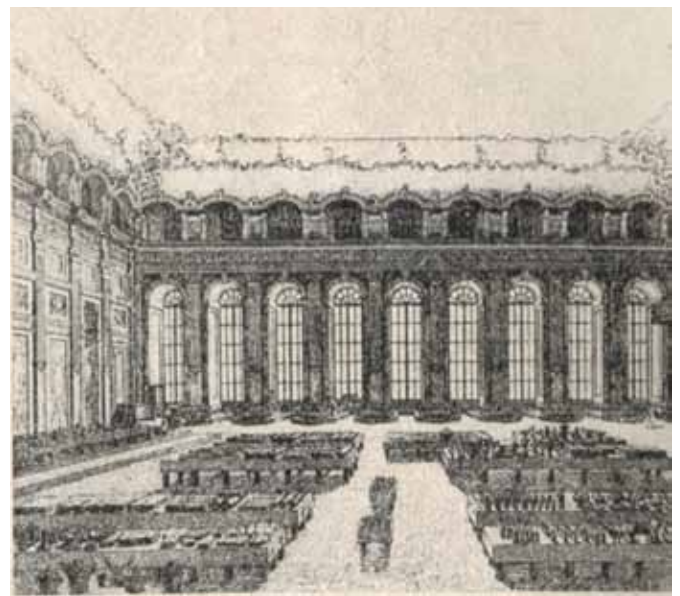
Выставка в пражском Граде.  
1833

в Люцерне) (1510) изображена выставка части богатств, захваченных швейцарцами в битвах в Бургундии (1476). На ней представлены драгоценности, раки, маленькие переносные алтари, золотые и серебряные сосуды, расставленные на столах, шкатулки и оружие на подставках находится на полу, а одежда и знамена свисают со стен и потолка. Такой же принцип расстановки предметов использовался и в сокровищнице императора Максимилиана I в замке Иннсбрука (*Viener Neustadt*), о чем



служители выставляли драгоценную церковную утварь из соборов для обозрения зрителей, которые сидели на улице, на скамьях и наблюдали это «музейное представление»<sup>17</sup>.

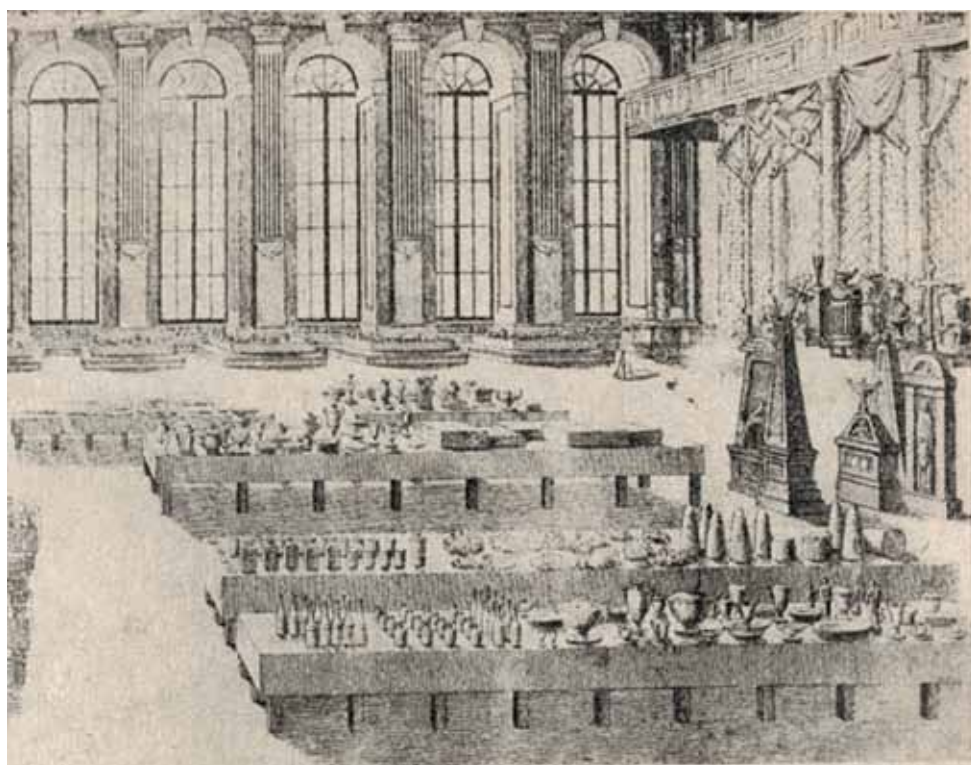
Слева:  
Кунсткамера Регенсбург.  
Фрагмент. 1629–1669



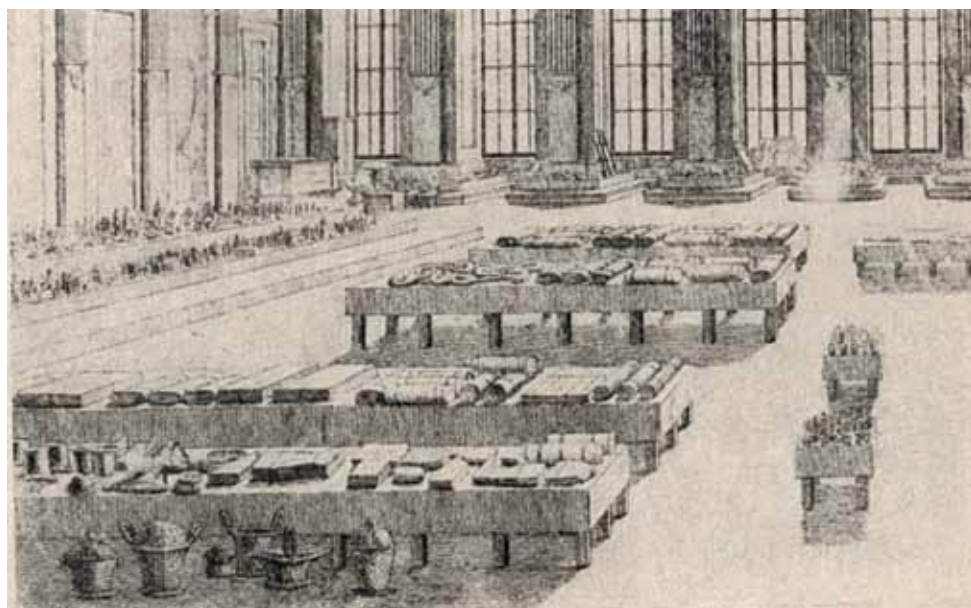
В основе своей это «экспонирование» можно отнести к временным выставкам. Судить о таких «показах» можно лишь по редким сохранившимся иконографическим изображениям и гравюрам. Например, на одной из миниатюр так называемой Люцернской хроники (*Kronice Lucernenskiej*) 1507–1513 гг. Дебольда Шиллинга (*Zentralbibliothek*

можно судить по ксилографии того времени. Большое количество сокровищ рационально расположено на трех столах, которые находились в небольшой комнате замка. Предметы на них расставлены в своеобразной систематизации. На столе слева – художественные изделия из серебра и золота, используемые на пирах (нюрнбергские кубки, чаши





Выставка в пражском Граде.  
1833



и фляги, лохани и блюда). Средний стол, закрытый скатертью с бахромой, содержит сгруппированные культовые предметы (раки, небольшие распятия, шкатулки). Стол справа под тронным балдахином, накрытый скатертью, занимают атрибуты власти (императорские короны и

другие регалии, репрезентативно разложенные на подушках). Кроме этого, в глубине и по своду балдахина развешаны цепи, и даже самый почитаемый орден Золотого руна.

Как правило, предметы располагались очень тесно. Они были расставлены на столах, покрытых

нарядными дорогими коврами и тканями, на подставках, оружие и знамена крепились к стенам помещений, создавая декоративные композиции. Все предметы, включая королевские регалии и драгоценности, выставлялись открыто. Общий характер «показа», хотя и делалась попытка некоей системы, был очень «живописным», зрелищным и эффектным. Это и было его задачей – поразить воображение зрителя не столько подлинной виртуозностью и красотой предметов, их художественными качествами, сколько демонстрацией богатства и могущества, редкостных и дорогих вещей.

Подобным традиционным характером обладала и кунсткамера Иоган Пауль Димрфель (*Johann Paulus Dimpfel*) в Регенсбурге, представлявшая богатое собрание произведений искусства, глобусов, китайского фарфора, картин, книг, предметов естественной природы – натуралий, и разнообразных уменьшенных в масштабе моделей армейского вооружения – пушек разного калибра, производством которых занимался хозяин этого собрания в своей профессиональной деятельности. Выставка тем самым представляла не только уникальное и богатое собрание, но и демонстрировала модели пушек, и была своего рода презентацией и рекламой его предпринимательской деятельности.

Подобный «столовый» способ показа сакральных, исторических и художественных ценностей весьма долго существовал в среде экс-



Кунсткамера в замке Амброс, Зал. Инсбрук

Коробка из кунсткамеры Амброс. 1570

ного содержания зрителю) и второе – менее значительное, но типичное – «столовая» раскладка как прием и принцип экспонирования, наиболее близкий к музейно-экспозиционному.

Забегая вперед, можно говорить о подобных экспозициях первых европейских протомузеев, которые начинают формироваться значительно позже, в XVI–XVIII веках. Они были напрямую связаны с различными социальными, политическими, научными и экономическими предпосылками. Конкретно на

понимания собраний храмов, не утратив своей актуальности и не изменив свою форму по сей день. В настоящее время подобная демонстрация сокровищ храма встречается в Ла-Валет на Мальте. В день Святого Павла в соборе «на длинных столах, покрытых дамастом, выставляют для обозрения верующих многочисленные литургические сосуды из золота, серебра, хрусталя, различные раки и Евангелия»<sup>18</sup>.

Нечто похожее на такую форму «столовой» средневековой экспозиции достаточно долго сохраняется и встречается значительно позже в ренессансных и барочных «студиях», «кунсткамерах» и «вундеркамерах» – «комнатах чудес», кабинетах, которые получили широкое распространение в Европе вплоть до XVIII века. И даже в 1833 г. выставка промышленности Чехии в пражском Граде, приуроченная к визиту императора Франца I, была устроена



наподобие традиционных европейских показов на столах в четкой системе предметной и архитектурной регламентации.

Тем самым развитие экспозиции в период Средневековья складывается из двух основных типов: первое – экспозиционные принципы храмовой регламентации (представление религиозного и предмет-

формирование собраний повлияли: повышенный интерес к памятникам древности, который возникает в эпоху Возрождения; расширение торговых связей и географические открытия отдаленных регионов, неизвестных ранее европейцам, – Америки, Индии, восточных стран; завоевание Константинополя и тесные контакты с Османской импери-





ей. Это привело к тому, что редкие и неизвестные природные ископаемые и продукты, оружие и памятники культуры далеких народов повсеместно привозились и собирались в активно создававшихся европейских собраниях, которые получают названия кунсткамер и кабинетов. Это была не только страсть коллекционирования произведений искусства и естественно-научных коллекций, а главным образом вещей – удивительных, диковинных, чудесных, редкостных, но и жела-

ние учиться на них, используя их как наглядные пособия, с целью отразить рост интеллектуального уровня знаний в самых различных областях и способствовать повышению авторитета владельца собрания. Феномен чудесных предметов был высоко осмыслен временем. И тем самым «*curiositas*» – понимаемое как «любопытность», необычность, редкость, поколебав христианское учение, в ряду других сфер открывала путь к новому светскому времени. Наиболее известные коллекции

Титул *Museum Medicum*

Титул *Valentini Natur und materialen kammer*

складываются во Флоренции, Праге, Вене, Копенгагене. Одна из известных коллекций принадлежала эрцгерцогу Фердинанду II Австрийскому из династии Габсбургов и находилась в замке Амбрас, неподалеку от Инсбрука. Она включала богатую картинную галерею, коллекцию оружия (Оружейную палату), антиква-



риум и библиотеку. Для достойного размещения собрания замок подвергся некоторой перестройке, с целью превращения его в специальное музейное пространство. Кунсткамеру разместили в просторном, хорошо освещенном восьмиугольном зале нижнего этажа.

Вот как описывают ее внешний вид: «Главные экспонаты находились в двадцати ящиках: восемнадцать из них стояли в два ряда по девять ящиков, соприкасаясь задними стенками, а по краям, поперек стояли ящики меньшего размера. Расположенные от пола до потолка ящики в своей верхней части были застеклены, а льняные занавески перед стеклами предохраняли тщательно аранжированные витрины от вредного воздействия света. Стены между окнами украшали картины. На потолке и других стенах висели раритеты из царства природы (акулы и другие рыбы)...»<sup>19</sup>. Основным принципом размещения коллекции считался материал, из которого сделан предмет, невзирая на его форму и функцию.

Интерес представляют и цвета, в какие были окрашены внутренности шкафов, что, безусловно, имело значения для общей цветовой композиции и объединения экспонатов, которое можно составить по инвентарной описи 1596 г. Так: «В первом шкафу хранились самые драгоценные ювелирные изделия из золота, сосуды из горного хрусталя и из полупрозрачных драгоценных камней. Внутренность этого шкафа была окрашена в синий цвет...» Там же располагалась и знаменитая солонка, созданная Бенвенуто Челлини, впоследствии ставшая самым известным раритетом Музея истории искусств в Вене. «Во втором шка-

фу находились изделия из серебра, и окрашен он был в зеленый цвет. Шкафы, окрашенные в красный цвет, использовались для «ручных камней.... белый и мясно-красный цвета предназначались для музыкальных инструментов, а пепельно-серый для предметов из камня, алебаstra и тому подобного материала». Все это должно было создать совершенно новую высокоразвитую музейную атмосферу, в целом сохраняемую и по сей день»<sup>20</sup>. Даже

эти незначительные сведения о размещении и форме презентации коллекций в замке Амброс дают представление о том большом значении, которое уделяли создатели этих первых европейских универсальных музеев осмыслению различных подходов в поисках соответствия экспозиционных форм в представ-

Титул кунсткамеры *Rottorffirche*. 1674





лении разнообразных экспонатов в контексте специально создаваемой уникальной среды.

Также известна кунсткамера герцога Баварии Альбрехта V. Для Дании наиболее значимыми были дрезденская коллекция, собранная Августом Саксонским и королем Дании и Норвегии Фредериком II. Документы, свидетельствующие о коллекции, сообщают о том, что коллекционирование и возникновение кунсткамер в Дании оказались связанными с токарными кабинета-

ми во дворцах – «дреециммерами», в связи с излюбленным занятием царствующих особ – вытачиванием различных предметов из дерева и кости. Естественно, что со временем коллекции стали располагаться именно в этих помещениях. С расширением коллекций было принято решение о строительстве отдельного здания для королевской кунсткамеры, которое было построено к 1680 г. Согласно самой ранней инвентарной описи 1674 г., дошедшей до наших дней, кунсткамера включала: при-

родные образцы, художественные изделия, оружейную коллекцию, древности, картинную галерею; математический кабинет с научными инструментами и часами; кабинет Восточной Индии с собранием этнографических образцов, кабинет медалей и Кабинет макетов и моделей. Все коллекции были сгруппированы по типам изделий, что соответство-

---

Музей Ферранте Императо (*Ferrante Imperato*). Неаполь. 1599





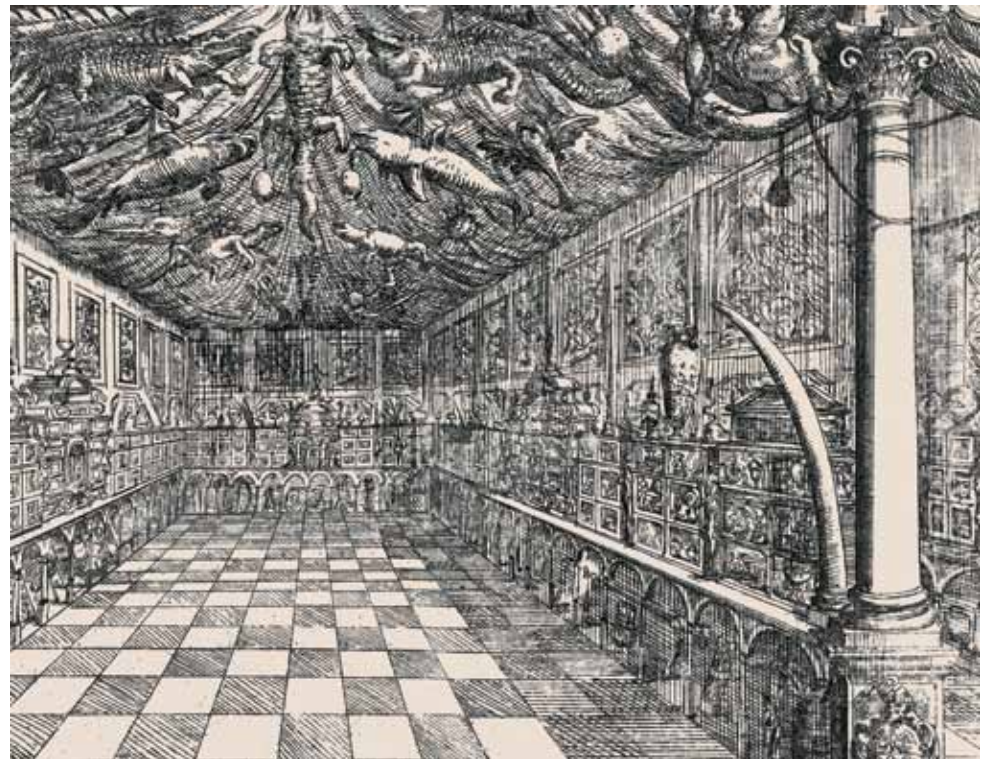
вало их первоначальному размещению во дворце<sup>21</sup>.

Об интерьерах и приемах экспонирования таких протомузеев можно судить по изображениям на старинных гравюрах, титулах и фронтисписах опубликованных каталогов коллекций.

Наиболее известным для своего времени был кабинет естественной истории неаполитанского гуманиста Ферранто Императо (*Ferrante Imperato*), в Неаполе, который можно видеть на гравюре, воспроизведенной в его книге «*Historia Naturale*» (1599 г.)<sup>22</sup>. На гравюре изображены благородные гости, которые с удивлением рассматривают собрание крокодилов, рыб, раковин, различных птиц, книг и раритетов, представленных в стенных шкафах, расположенных вдоль стен зала в одном из замков, где служитель кабинета дает пояснения по поводу того или иного экспоната внимательным зрителям. Владелец кабинета пышно и многообразно представлял свои раритеты и разнообразнейшие коллекции и демонстрировал практически первую пространственную организацию экспозиционного показа. Интересная деталь этой гравюры – человек с указкой, т.е. сопровождающий и объясняющий, как правило, хранитель или ученый, был обязательным действующим лицом в музее начиная с XVI века. Пышные замысловатые шкафы и полки, специально спроектированные для этого небольшого по размерам

помещения и целей универсального хранения и показа, встроены по стенам и обладают разнообразнейшими емкостями для хранения

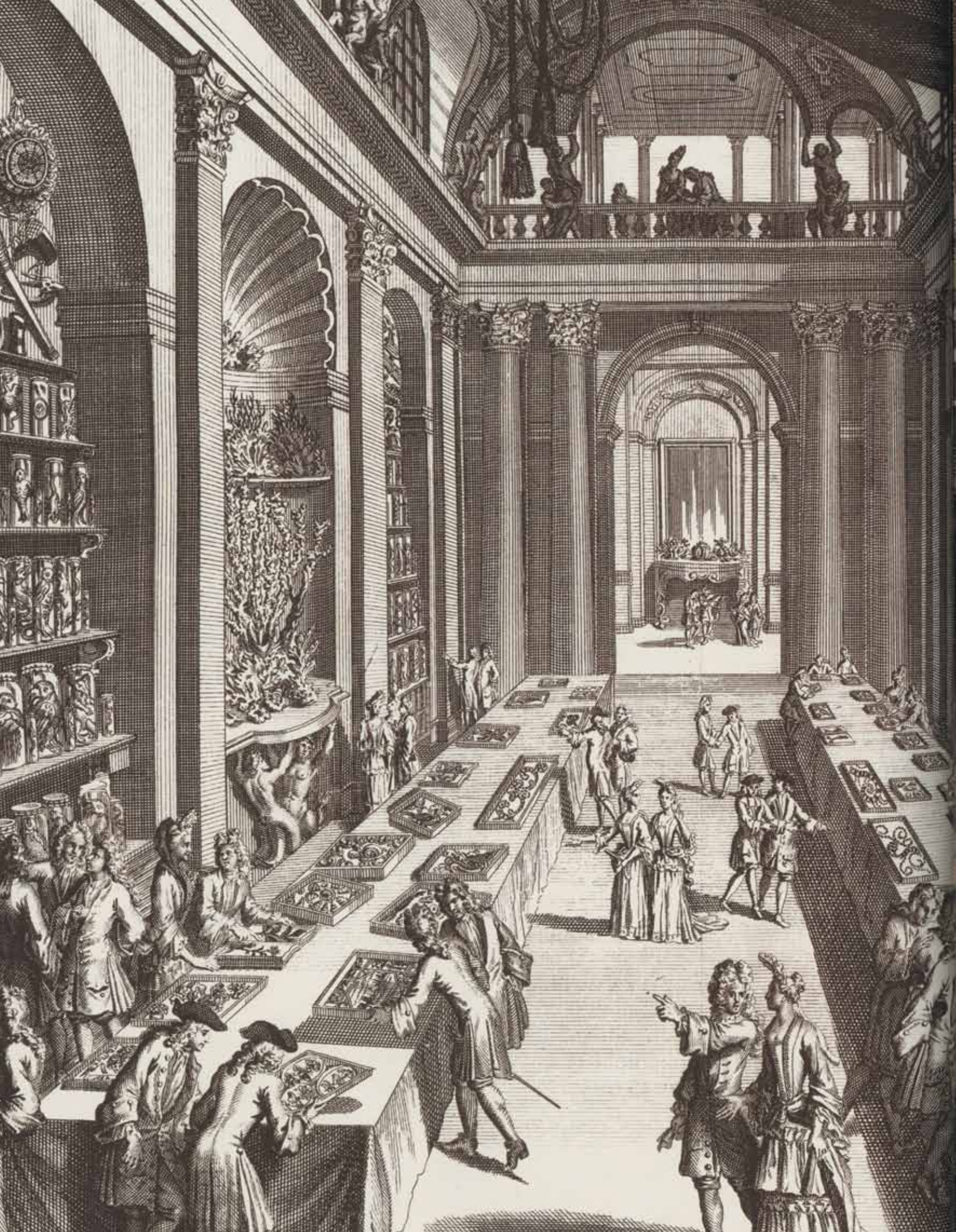
самых разных предметов, включая натуралии, чучела животных, рыб и птиц, произведения декоративного искусства и книги.



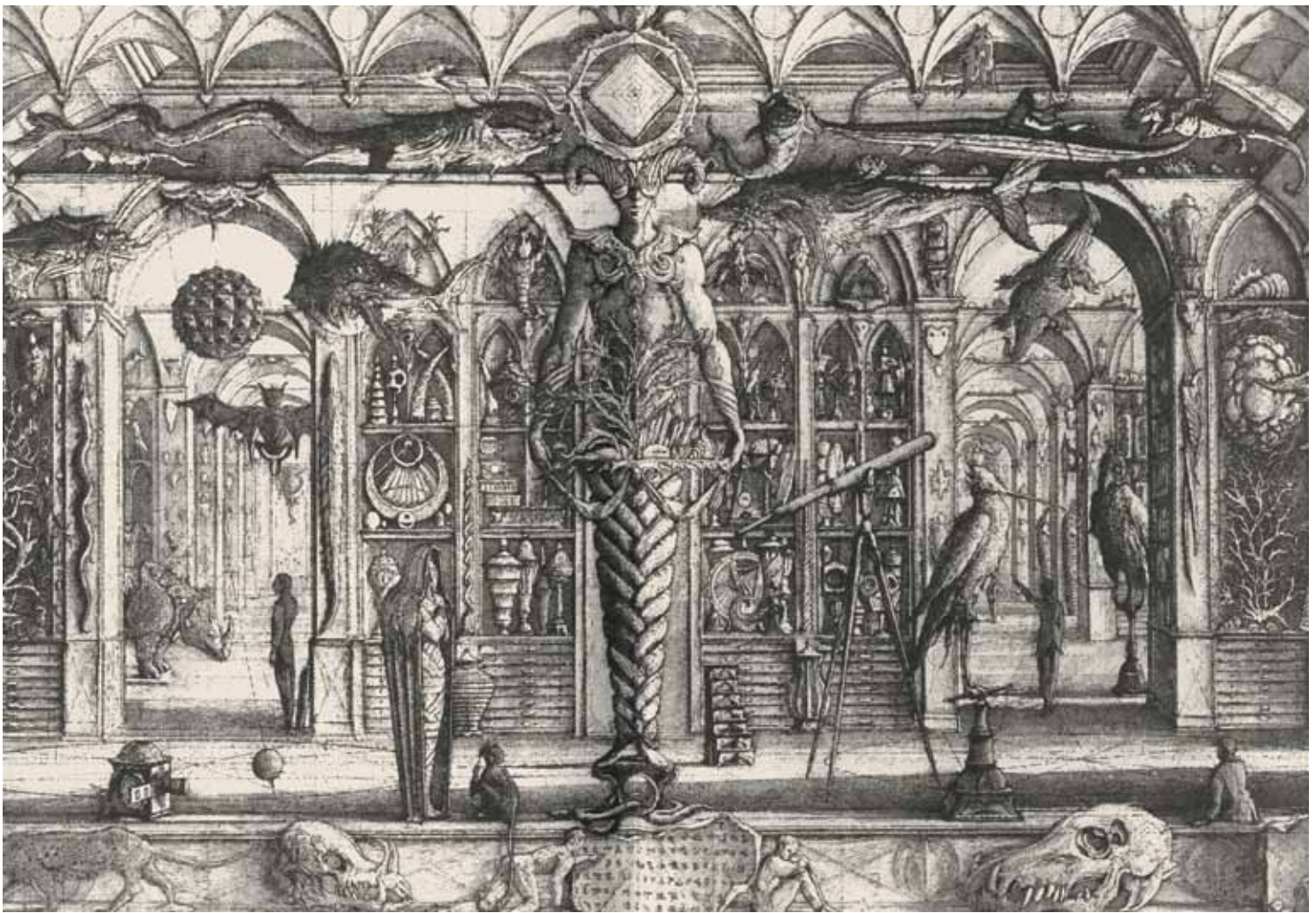
Музей Франческо Кальцарани (*Francesco Calzolari*). 1622

Кабинет Монфредо Сеттала (*Manfredo Settala*). Милан. 1666









На гравюре середины XVII века «*Titelkupferdes Museum Wormianum*» (1655), Дан Оле Ворм (*Dane Ole Worm*<sup>23</sup>) дано представление о типичной экспозиции того времени. Образование датского ученого, коллекционера и исследователя *Ole Worm* было замечательным. Он учился в Падуе, Риме, Неаполе, где посещал музей Ферранте Императо. Его уникальный кабинет, ограниченный естественно-научными натурными образцами, едва ли от-

ражал диапазон его знаний и интересов, включавших историю Греции и Рима, физику, медицину, естественные науки и другие области знания, а в собрании помимо прочего нашли свое место датские исторические предметы и древности. Это одна из наиболее известных и популярных гравюр в сфере музеологии, дающих яркое представление об организации подобного музейного интерьера и системы показа. Все пространство небольшого помещения плотно занято коллекциями натуралиев, орудий труда, этнографическими материалами, останками обитателей морей и океанов и всеми другими экзотическими животными, чучелами

Изображение вундер-камеры Эрик Десмайзер (*Erik Desmazieres*). Гравюра

птиц и предметами, разложенными и расставленными в соответствии с конкретной научной и содержательной концепцией и систематизацией в строгой художественной организации на полках, расположенных по периметру помещения. К потолку помещения подвешено большое количество чучел рыб и птиц и пр. Крупные предметы и даже фигура воина поставлены на полу. В целом задача этого зала – создать впечатление неисчерпаемого богатства и многообразия окружающего мира

Слева:  
Музей Винсента Левинуса  
(*Vincent Levinus's*). 1706



и вызвать естественный интерес и жажда знания.

Подобный принцип организации экспозиционного пространства применен для представления смешанной коллекции естественных, исторических и художественных предметов в кабинете в Ульме (по рисунку Дж. Арнольда, 1668 г.)<sup>24</sup>, где изображены разнообразнейшие предметы – глобусы, геометрические инструменты, книги, произведения искусств, оружие, помещенные на трех длинных столах в просторном помещении. Гравюра середины XVII века<sup>25</sup> дает представление о типичной экспозиции того времени. В центре помещения, как правило, столы с открытым экспонированием разнообразнейших предметов, а по периметру помещения все стены заняты полками с экспонатами. Самые различные вещи развешены на стенах, расставлены на полу и даже подвешены в потолку помещения. По периметру стен могли находиться и встроенные шкафы, например, как на гравюре начала XVIII века, с закрытой нижней частью, где хранились коллекции, и застекленной, с частыми переплетами, верхней экспозиционной частью. Причем в одном и том же шкафу могли экспонироваться экзотические творения природы, изящные произведения искусства и естественнонаучные образцы, минералы и научные геометрические инструменты. Многие художники, в основном фламандцы, вдохновлялись фрагментами этих композиций и изображали их в своих натюрмортах, как, например, Франс Франкен Младший (1581–1642).

На других гравюрах Музея Франческо Кальцарани (1622) и «Ко-

спиано» профессора Болонского университета Фердинанда Коспи в Болонье (1677), кабинета Мафредо Сеттала в Милане (1666)<sup>26</sup> и др. можно видеть специальный, хорошо организованный для хранения и показа коллекций интерьер. Фигурные полки, расположенные по периметру помещения, плотно уставленные разнообразнейшими экспонатами, из которых создаются своеобразные композиции, с подписанными коробками, наполненными предметами коллекций. Это оружие, редкие предметы быта, природные образцы и ископаемые, чучела экзотических птиц и животных, как правило, подвешенные под потолком любимые в Европе чучела крокодилов. Обзор коллекции строго организован и регламентирован, создавая неизгладимое впечатление от редкостных и экзотических вещей и обширных и разнообразных коллекций.

Особый интерес представляет гравюра кабинета немецкого купца Винсента Левинуса, представлявшего свои коллекции в различных городах Европы и описавшего их в своем труде «*Wondertoneelder Nature*» (1706). То есть по сути это была первая передвижная выставка, а в Амстердаме был стационарный музей. Изображение дает представление о самих объектах собрания и организации их для показа избранной публике. На гравюре можно видеть идеальную выставку начала XVII века. В большой дворцовой галерее пышно и богато декорированные простенки плотно уставлены рядами экспонатов естественной природы и раритетов, а на длинных столах, покрытых скатертями, ровными рядами разложены коллекци-

онные предметы, которые увлеченно рассматривают посетители.

Как правило, для этих целей выбирался обширный и богато украшенный зал, в котором в строгой последовательности, согласно научной систематизации и регламенту экспонаты расставлялись на столах и специальных полках, развешивались на стенах. Предварительно они были оформлены в небольшие емкости-ящики, закрытые стеклами, и представляли собой небольшие законченные хорошо скомпонованные композиции однородных предметов. Этот прием был весьма целесообразен, ввиду того что собрание Левинуса было практически первым деловым экспозиционным предприятием и при перевозках и раскладках должно было защитить предметы и коллекции, а также обеспечить быстроту раскладки и развески выставки и ее демонтажа. Для экспонирования и хранения было создано специальное оборудование, с многообразными ящиками, полками, отделениями. Винсента Левинуса не только собирал предметы и естественно-научные образцы, заспиртованные природные аномалии, которых называли монстрами и пр., но и демонстрировал их в различных архитектурных пространствах, также плотно размещая их в помещениях, как и в стационарной экспозиции, используя все возможное пространство. При этом явно вписывал и соотносил свои экспонаты с общим характером архитектуры и убранства зала.

Оформление кабинета редкостей Библиотеки Святой Женеьевы в Париже, описанное Клодом де Молине (*Клаудио Молинет*) в 1692 г. подтверждает подобную организа-





цию экспозиции. «Здесь имеется... нечто вроде ниши, находящейся между двумя освещающими ее окнами; в ней выставлены всевозможные одежды и оружие из Персии, Индии, Америки. Выше – три полки с вазами, урнами, античными скульптурами, предметами культа, лампами и другими памятниками старины. В нише два шкафа, в которых можно увидеть ископаемые и животных, чучела индийских птиц, а также обувь и украшения разных народов.

Над шкафами еще по две полки; на них статуэтки и китайские вазы с ветками красного, черного и белого коралла и образцами морских растений»<sup>27</sup>. Практически основным художественным правилом было **подчинение законам симметрии, а экспонаты расположены таким образом, чтобы представлять собой ярко выраженные декоративные комплексы, создавая общую композицию осмотра.**

Все оборудование и мебель этих

**Кабинет Иоганна Септимуса (Johann Septimus). Середина XVII в.**

музейных интерьеров имеет, судя по изображениям, ярко выраженную стилистику своего времени – Ренессанса, барокко, рококо и является достойным обрамлением экспонатов. При этом поражает продуманность и точность всего комплекса встроенных в интерьерное пространство шкафов, витрин, полок и



ящиков, специально и оригинально разработанных и изготовленных для хранительских и экспозиционных целей, в неразрывной связи с интерьером. Типичным приемом было подвешивать к потолку чучела экзотических животных (особенно предпочитали крокодилов), которые сохранились до сих пор в старых сокровищницах и во многих европейских храмах. Они «парили» в воздухе, усиливая и без того сильный эмоциональный эффект. Вся атмосфера и специально создаваемая среда этих «показов», в которую попадал неискушенный зритель тех времен, должна была поразить, удивить, произвести сенсационное впечатление и оставить неизгладимый след в памяти о посещении музея.

Это экспозиционное построение, в известной степени, было отражением в своей форме уровня ментальности человека того времени (XVI–XVII вв.), его мировоззренческих взглядов и установок. И если, обращаясь к приемам экспонирования Средневековья, можно говорить, что они преследовали цели «сакральные» и «спиритуалистические», престижные, связанные с демонстрацией материального могущества и социальной значимости, то, возможно, «экспозиции», вернее еще техника и приемы «выставления» и демонстрации коллекций и собраний «кунсткамеры», «вундеркамеры» и кабинетов XVII–XVIII веков стремились «поразить» многообразием граней и разнообразием явлений окружающего человека мира, множественностью его не открытых тайн, создать в минимальном пространстве некий сконцентрированный неизвестный мир. В какой-то степени коллекцию воспринимали

как путешествие, но при котором можно остаться дома. Тем самым экспозиция служила развитию любознательности, жажды изучения, познания природы и мира. Это соответствовало и соседству в интеллектуальных представлениях этой эпохи объективных научных доктрин и спиритуализма, физики и метафизики, науки и магии как чего-то целостного и нераздельного. Экспозиции этих первых прообразов современных универсальных музеев были в большей части «моделями этого универсума». Кунсткамеры были зеркалом человеческого познания, отражавшим в материальных объектах знание и «картину мира этого времени»<sup>28</sup>. Различия между природной диковиной и производством искусств не усматривалось, так как искусство воспринималось как необыкновенное проявление человеческих способностей. И тем самым они могли быть включены в один ряд. Универсальное собрание кунсткамер объединяло все предметы своих коллекций в целостную и единую картину, организованную в своей пространственной и содержательной логике как единый и нерасчлененный ансамбль.

«Кунсткамера понималась как «театр природы и искусства» (*Theatrum Naturae et Artis*), а не только то, что хотели получить при посещении кунсткамер важные и именитые гости – пользу и наслаждение (*utilitas et delectation*)»<sup>29</sup>. Интерпретируя это положение, можно сказать, что в основе своей практически ничего с тех далеких времен не меняется, так как и современный музей ставит своей основной целью передачу информации и эмоций.

Первая систематизация собра-

ний кунсткамеры происходит позже, в эпоху Просвещения, когда коллекции начинают подразделяться на «природные» и «рукотворные», созданные Богом и человеком.

При всей, казалось бы, хаотичности экспозиций прослеживаются **устойчивые формы демонстрации собраний кунсткамеры**. Это **максимальная насыщенность пространства**. Они как бы опасались «пустого пространства». **Создание уникальной яркой, впечатляющей среды с четко выраженной стилистикой архитектурных форм и попыткой организации из своих экспонатов некоего декоративного единства**. В основе этого качества лежала ориентация на визуальную культуру мышления и восприятия воссоздаваемого мира в свете, цвете, пластических формах. Его развитие постепенно привело к уже осознанному принципу экспонирования – архитектурно-декоративному комплексу.

Именно в кунсткамерах и кабинетах постепенно сформировался первый, самостоятельный принцип экспонирования коллекций, связанный с систематизацией и аранжировкой экспозиций, определившийся дифференциацией, произошедшей в XVII веке, в становлении специфического научного мышления.

Современный интерес к экспозициям такого рода проявился в устройстве в 80-х годах прошлого века ряда выставок в крупнейших музеях США и Европы. На них пытались воссоздать атмосферу европейской кунсткамеры, со всеми ее характерными чертами, смешением коллекций, насыщенностью, разнообразием, которые поражали и вызывали чувство безграничного любопытства даже у искушенного



# Зарождение европейского музея

в зрелищах современного зрителя. Коллекции предметов, представляющих социально значимую и особенно художественную ценность, начинают складываться в Италии начиная с XIV века в новый исторический период – Возрождение. В это время появляются студиолы, пинакотeki, глиптотеки, продолжает свое развитие кабинет искусств и натуральной истории.

Ренессанс по характеру своей культуры обладал специфическими особенностями переходной эпохи от Средневековья к новому времени. «Религиозный спиритуализм, аскетические идеалы и догматические установки средневекового искусства уступили место стремлению к реалистическому познанию мира и человека, утверждалась вера в творческие возможности и силу разума. Главными постулатами времени становятся красота и гармония, представление о стройной закономерности мироздания»<sup>30</sup>.

Огромные экономические и социальные преобразования, произошед-

шие в жизни европейских государств, были обусловлены промышленным переворотом, перемещением торговых путей и созданием новых промышленных центров, связанных с открытием Америки. Идеи гуманизма и просвещения явились причиной радикальных изменений в области идеологии и культуры, а активная попытка овладения объективными законами познания мира придала значимость и внутреннюю цельность искусству. Новые направления в философии, науке, литературе, художественной культуре, архитектуре и искусстве были вызваны стремлением создать свою собственную идеологическую систему.

Получило развитие «аналитическое изучение действительности, последовательно разработана и теоретически обоснована художественная система реалистического изображения мира, подкрепленная научным изучением законов линейной и воздушной перспективы, теории пропорций, светотеневой моделировки»<sup>31</sup>.

Развитие коллекционирования

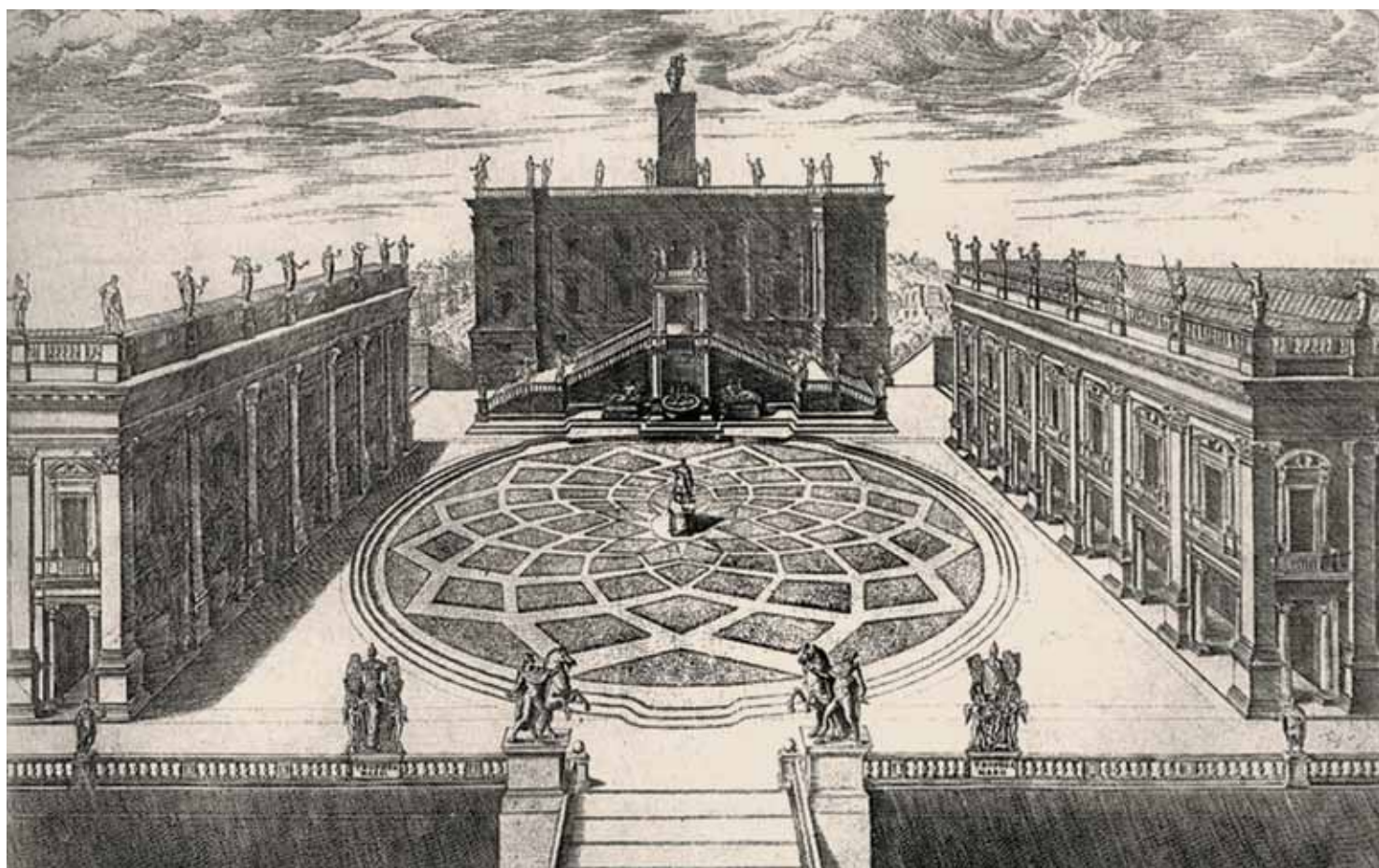
как естественнонаучного, так и произведений искусства становится неотъемлемой частью новой культуры. Гуманистические концепции высоко оценивали документальную и эстетическую ценность древних источников, а коллекционеры вкладывали значительные средства в их приобретение. Конкретно этому содействовал и огромный интерес к памятникам Античности – Древнего мира Греции и Рима, осознание их исторической и культурной ценности, которое было для Италии национальным наследием. Оно нуждалось в открытии, изучении, собирании и экспонировании, а активная общественная жизнь предполагала декорирование и репрезентацию.

Античное наследие было переосмыслено и легло в основу новой художественной системы Ренессанса, что повлекло за собой его активное открытие и изучение и как следствие бурное развитие современного ему итальянского искусства, особенно архитектуры, живописи, скульптуры. Возникшая ситуация активизировала интерес к крупно-



Палаццо Валле-Капраники.  
По гравюре XVI в.

масштабным раскопкам, к собиранию и демонстрации коллекций, первоначально антиков, а затем и современного искусства. Рим и Флоренция первыми начинают выставлять найденные античные статуи и работы современных авторов под открытым небом во дворах и садах вилл и дворцов, на площадях городов-республик, в портиках и лоджиях и постепенно превращаются в крупные центры исследований искусства. Эти коллекции и произ-



Капитолийская площадь.  
Офорт Этьена дю Перака. 1568



**Римский Капитолий.  
Общий вид**

**Новый дворец.  
Капитолий**

ведения представлялись публично и были общедоступными. Получает распространение так называемый античный сад, где первоначально свободная расстановка статуй постепенно приобретала канонические формы и организацию в современной художественной системе, становясь частью архитектурного замысла.

Страсть коллекционирования захватила и художников, многие из них собирали частные коллекции в своих мастерских. Известны коллекции Франческо Скварчене – мастера из Мантеньи, Лоренцо Гиберти и др., считавших собрания полезными для занятий со своими учениками. Тем самым за художественным собранием признается не только историческая и эстетическая ценность, но и осмысливается их важность и значение для обучения и профессиональной подготовки молодых художников. То есть происходит расширение функции собрания искусства.

«Культом античности была проникнута и деятельность гуманиста Паоло Джовио. В 1537–1543 годах он устроил на своей вилле на озере Комо «музей», как он сам называл свое собрание памятников старины и медалей. Следуя традициям Древней Греции, он разместил в «салоне, посвященном музам», 150 портретов знаменитых в то время людей»<sup>32</sup>.

Первые коллекции Италии начали собирать представители крупных аристократических семей, таких как Боргезе, Форнезе, Медичи,



Барберини, Гонзаго, Людовико Моро и др. Одновременно создаются грандиозные коллекции римских кардиналов и пап в их резиденции в Ватикане, когда официальная церковь признает историческую значимость и эстетическую ценность античного искусства. Римские папы становились ревностными защитниками наследия Древне-

го Рима и финансировали многие археологические раскопки. Так, на территории Ватикана был раскопан «Золотой дом» Нерона. Их усилиями были изданы первые запреты вывоза античной скульптуры из городов. Римские папы были известными меценатами, собирателями многочисленных и блистательных коллекций античных и современ-



ных произведений.

Рафаэль был назначен уполномоченным по античному искусству и опеке над общественным достоянием Рима. Донато Браманте в 1503 г., будучи папским придворным архитектором, спроектировал восьмиугольный внутренний дворик Бельведера для статуи Аполлона, случайно найденной во время полевых работ на соседнем с Ватиканом винограднике.

К ряду самых первых европейских собраний относится коллекция музеев Римского Капитолия, основанная по инициативе Римского Папы Сикста IV. С целью сохранения античных скульптур в 1471 г. они были объ-

явлены общественным достоянием римского народа и переданы в Палаццо Консерватори, возведенном на Капитолийском холме по проекту Микеланджело, где были собраны шедевры античной коллекции Рима. Так был сформирован один из первых в мире музеев – Капитолийский антиквариум («*antiquarium*»), являвшийся в ренессансной культуре собранием античной пластики, а также помещением, в котором оно экспонировалось. В последующие столетия коллекция антиквария пополнялась в основном произведениями из собраний Ватикана.

Свое современное название – Капитолийские музеи – комплекс об-

**Капитолий.  
Интерьер зала**

*Справа:*  
**Потолок зала**

ретает позднее, лишь в 1734 г. Местоположение главного музея Рима изначально подчеркивало его первоначальный статус. На этом месте, где еще в эпоху этрусков был воздвигнут Капитолийский храм, площадь перед ним служила местом народных собраний, в республиканский период здесь был возведен Акрополь, в котором проходили заседания римского сената, здесь заканчивались триумфальные шествия









римских войск. Внутри и снаружи храма выставлялись многочисленные военные трофеи и посвящения.

Архитектурный ансамбль Капитолия обязан своей совершенной гармонией Микеланджело, который спроектировал его по заказу Папы Павла III в 1640 г. Ансамбль Капитолийской площади стал одним из наиболее полных и характерных воплощений градостроительных идеалов Высокого Возрождения. О первоначальном его виде можно судить по гравюрам того времени, к которым относится офорт Этьена дю Перака (1568).

Необходимо также отметить, что

итальянское искусство всегда отличалось специфической рациональностью в разработке конструктивных, планировочных и композиционных приемов. В зодчестве эти принципы вступали в синтез с изысканной пышностью декоративного убранства и монументальностью пластичности архитектурных форм. Самоценным явлением искусства становится целостность архитектурного образа.

Площадь Капитолия, расположенная в центре холма, по замыслу художника должна была быть окружена тремя дворцами, что соответствует его современному виду: спра-

Рельеф, посвященный  
Папе Клементу XII

Зал Капитолийской волчицы

ва находится Дворец консерваторов (*Palazzo dei Conservatori*), слева – Новый дворец (*Palazzo Nuovo*), одинаковые, как зеркальное отображение, а в глубине площади – Дворец сенаторов (*Palazzo Senatorio*). Новый дворец и Дворец консерваторов были созданы по проекту Микеланджело, но строительство их было завершено в последующие десятилетия архитекторами Райнальди и делла Порта. В каждом из дворцов



размещены отдельные части экспозиции. В центре площади возвышается конная статуя императора Марка Аврелия, оригинал которой сейчас находится в экспозиции. Во Дворце сенаторов множество вели-

ренессансной коллекции заключалась в том, что она всегда органично вкомпоновывалась в структуру репрезентативной архитектуры своего времени. Италия, богатая своими античными коллекциями, накопила опыт в практике музейного экспонирования, как в плане ее организации, так и в плане художественной аранжировки. Начинает прослеживаться

члено для коллекции самых древних памятников Античности, что было для Рима национальным наследием, которое непрерывно пополнялось новыми археологическими находками. Так, многие произведения коллекции были найдены здесь же на территории Капитолия. Кажущаяся на первый взгляд свободной схема расстановки экспонатов, главной частью – скульптуры, становится частью архитектурного ансамбля. Так, например, расположение фрагментов статуй во внутреннем дворе вторит и подчеркивает ритмическое членение стены колоннами, окнами и другими архитектурными элементами. Античная и средневековая коллекция скульптуры в настоящее время занимает 25 залов, первые из которых – Залы горацев и курияцев, где помещены фрески с эпизодами времен первых римских царей. В Зале полководцев находятся мраморные бюсты кондотьеров. В Зале волчицы экспонируется Капитолийская волчица – бронзовая скульптура V века до н.э., ставшая символом Рима и всегда находившаяся на Капитолийском холме. В поиске образного решения зала главенствующее значение приобретает доминирующий элемент – Волчица, подчиняющая себе все архитектурно-художественное оформление: пространственную постановку, тематическую ориентацию, общий колорит зала. Она формирует среду для наиболее полного выявления и впечатляющей демонстрации данной скульптуры. В этом варианте в композицию входит оформление фоновой стены подлинными фрагментами античной архитектуры – мраморными плитами облицовки, пилястрами, карнизами и даже

Капитолийская волчица.  
Литье из бронзы



колепных салонов, в числе которых Салон знамен, Салон колесниц, а также главный зал дворца – Зал совета – место заседаний сената, которые поражают воображение своей мощной полифонией, многообразным и изысканным архитектурным декором.

Первоначальное собрание Капитолийского антиквария экспонировалось хаотично, без систематизации и учета окружающего ландшафта, архитектурного ансамбля. Античные скульптуры были выставлены как в интерьерах Дворца консерваторов, так и в открытом дворе. Вместе с тем важная особенность

тенденция к формированию яркой, насыщенной, зрелищной среды, в которой экспонаты и интерьерное решение вступают в диалог и находятся в декоративном единстве. Обзор коллекции становится строго организованным, ориентированным на восприятие среды в цвете, свете, пластических формах. Группировка экспонатов осуществлялась главным образом по типам изделий. Скульптура размещалась на постаментах в пространстве залов и на ступенчатых подиумах-полках, расположенных по стенам помещения.

Пространство Дворца консерваторов было изначально предназна-





### Зал бюстов и рельефов

орнаментальной композицией мозаичного пола, перекликающегося с древнеримскими мозаиками из Геркуланума и Помпей. Таким образом, экспозиция зала ориентирована в своей организации на некий ценностный контекст и представляет собой законченный художественный ансамбль. Создается образная среда музейного интерьера, контекст убранства которого обусловлен самим уникальным историческим экспонатом.

В размещении экспонатов каждого зала соблюдаются пропорци-

ональные отношения и ритм, ощущается стремление к организации гармоничной среды. Залы, предназначенные для размещения античных памятников, в своей экспозиционной организации прибегают к нескольким очевидным приемам – для круглой скульптуры расстановка в центре зала, для рельефов – вмонтирование в стены зала, для голов и бюстов, а также малой пластики – пристенно на полках, вмонтированных в стены помещения или ступенчатых подиумах, также монументально связанных со стенами. Особого внимания заслуживает Зал императоров с 65 бюстами римских правителей и их супруг и Зал философов, где раз-

мещены около 80 бюстов поэтов и философов Античности, в том числе портреты Гомера и Сократа. По периметру помещения расположены полки, плотно заставленные мраморной скульптурой. Каждый экспонат выступает здесь не изолированно, а в объединении схожих, по типологии однотипных произведений. Этот принцип экспозиционного показа дает ряд преимуществ, так как работы стоят в контексте и пластической аранжировке друг к другу, дает возможность сравнивать, сопоставлять, видеть в целом. И при том что отдельная скульптура в такой постановке частично утрачивает свою индивидуальность, приобретает вза-



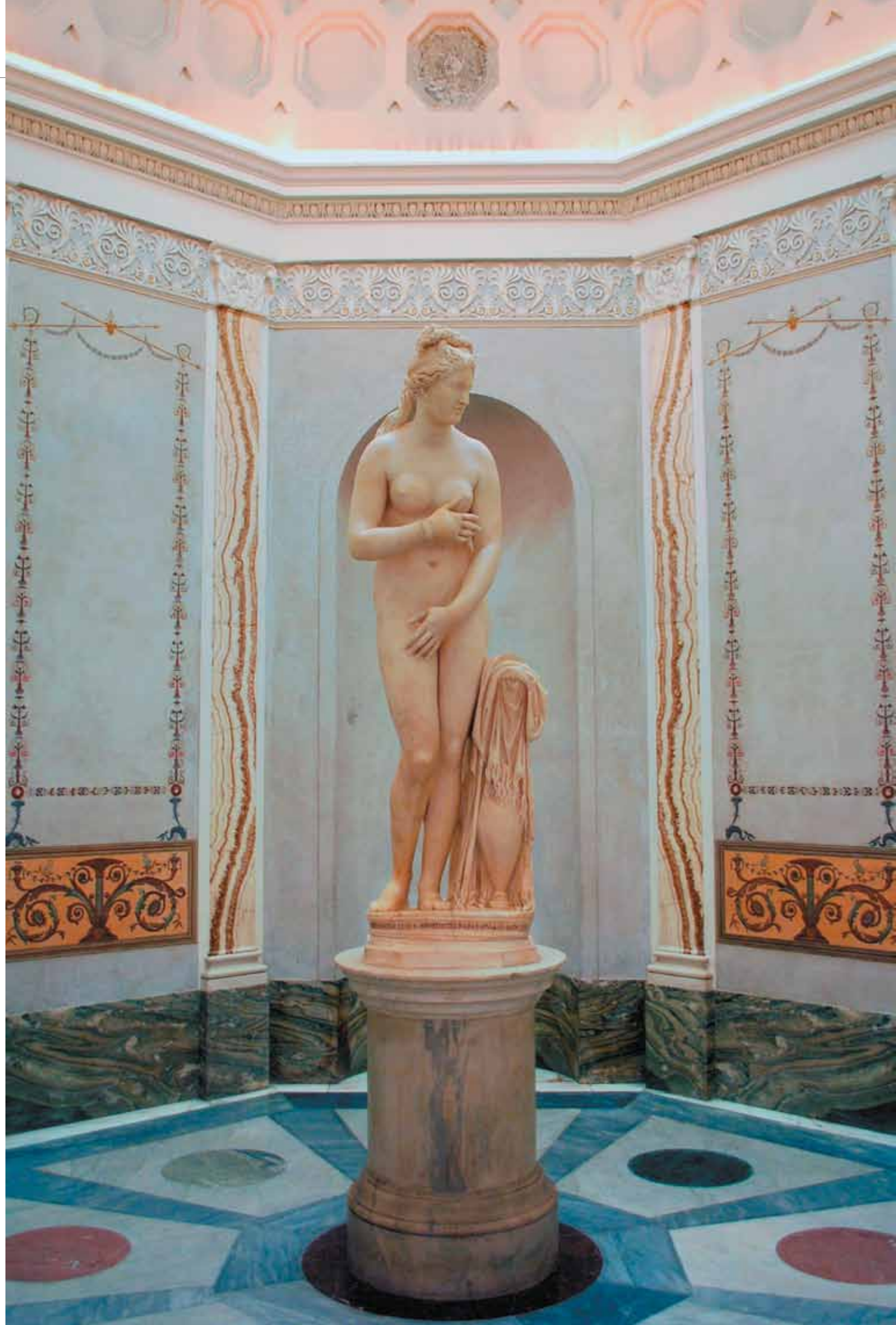
Зал императоров

#### Экспозиция коридора с саркофагом

мен этого характер элемента общей композиции в создании цельно воспринимаемого ансамбля.

В экспозиции Капитолийских музеев находятся шедевры античной коллекции Рима, это «Умирающий раб», размещенный в одноименном зале, знаменитая Троянская плита «*tabula Piase*», в более поздней пинакотеке, основанной в середине XVIII века, находятся картины Веронезе, Тинторетто, Рубенса, Караваджо, Ван Дейка, Тициана, Пьетро да





Кортоне, Веласкеса, Доссо Досси и других прославленных художников, составивших славу мировой живописи.

Особое внимание в экспозиции Палаццо Нуово уделено одному из мировых шедевров античного искусства – статуе Венеры Капитолийской, римской копии с греческого оригинала эпохи эллинизма. Памятник экспонируется в отдельном центрическом в плане зале – Кабинете Венеры, пространственная и художественная аранжировка которого максимально выявляют достоинства этого произведения. Богатое убранство интерьера включает отделку цветными мраморами, лепнину, кессоны сводчатого потолка, облицовку стен. Статуя на высоком постаменте расположена в центре небольшого зала, что дает возможность для кругового обзора, а значит, и наиболее полного восприятия круглой скульптуры. Фронтальный обзор дополнен эффектом архитектурной рамы: ниша одной из стен кабинета становится композиционным обрамлением памятника и дополнительно выделяет его в пространстве интерьера.

Тем самым необходимо отметить, что созданная среда для каждой группы памятников апеллирует к различным методам и приемам в создании многопланового экспозиционного пространства. Несмотря на ясно прочитываемую систему планировочного решения ряда интерьеров в целом и каждого отдельного зала в частности, общий характер композиционного постро-

ения музея является динамичным, «живописным», зрелищным и эффективным. Расстановка смысловых акцентов также способствует оптимальному восприятию богатой и насыщенной коллекции, многие экспонаты которой требуют к себе повышенного внимания, эмоциональной концентрации и глубокого осмысления.

В целом, говоря о Капитолийском музее, а вернее о его самой исторической части, которая не подвергалась значительным реконструкциям и реекспозициям с момента своего создания, сохранив вид и характер экспозиционной аранжировки, можно сделать вывод о преемственности ренессансной культурой античной практики, как в архитектуре и изобразительном искусстве, так в экспонировании коллекций. То, как представляется коллекция в Капитолийском антиквариате, можно с уверенностью отнести к методам и приемам, сложившимся в Древнем Риме.

Коллекции Ватикана сложились уже в середине XIV века. То были крупнейшие собрания мирового искусства. Первое специальное здание для их размещения было построено в 1490 г. архитектором Б. Петросанто. Многочисленные апартаменты Ватикана представляют собой выдающиеся памятники мировой культуры, как, например, Станцы Рафаэля, где в свое время располагалась коллекция музыкальных инструментов Папы Льва X, Сикстинская капелла Микеланджело, капелла Никколини, работы Биата Анджелико при участии Бенедикто Готццолли, апартаменты Борджиа, выполненные Пинтуриккио, Лождии Рафаэля, построенные архитектором Браманте, Галерея гео-

графических карт, выполненная космографом, математиком и астрономом Игнацио Данти в 1580–1583 гг. Все эти выдающиеся исторические помещения имели конкретные иконографические программы. Галерея географических карт, помимо этого, представляла комплекс научных и художественных воззрений эпохи.

Галерея – это длинное помещение в 120×6 м с пышной лепниной и росписью, с 40 крупными монументальными живописными паннокартами по обеим сторонам галереи, отображавшими различные регионы, входившие во владения Католической церкви в эпоху Григория XIII. Изображения карт были обрамлены массивными лепными стукковыми рамами и картушами, которые соответствовали роскошному пластическому убранству потолка с изображениями сцен Ветхого Завета и жизни апостолов. На некоторых картах были виды отдельных городов, памятников, исторические события и даты, особенности ландшафта, море украшали корабли, морские чудовища и мифологические персонажи. Галерея карт демонстрировала отношение современников к научным изысканиям – нераздельность научного и эстетического, поразительное стремление к познанию окружающего мира, пышную и богатую декорацию общественной жизни. Пространственная и художественная аранжировка галереи станут прототипами многих знаменитых художественных галерей Европы той поры.

Формирование экспонирования в ренессансных и барочных глиптотеках отличалось более монументальной архитектурной организацией. Вид «Антиквариума»<sup>33</sup> в резиденции

---

Слева:  
Зал Венеры Капитолийской





Музеи Ватикана. Общий вид

**Станцы Рафаэля  
с экспозицией книг и манускриптов**

Виттельсбахов в Мюнхене (сохранившейся по гравюре этого времени) представляет гигантскую галерею со сводом, пышно расписанную фресками, с лепниной и мраморными бюстами, расставленными рядами в жесткой композиции простенков, со ступенчатыми и скульптурно разработанными панелями стен. Галерея поражает пышностью и строгим порядком, в котором коллекция выдающейся скульптуры становится ее неотъемлемым декором.

В это время развиваются два основных типа собраний и экспозиционных пространств, это «галерея» и «кабинет», появляются студии, антиквари, развивается целый ряд разнообразных универсальных кабинетов. Галерея представляла со-

бой длинный зал, одну из продольных стен которой прорезал сплошной ряд больших окон, дававших простор и обилие естественного света, наиболее подходящие для экспонирования произведений живописи и скульптуры. Кабинет, как правило, был квадратным помещением значительно меньшего размера и предназначался для разного рода редкостей, памятных вещей и естественно-научных образцов и коллекций, помимо которых в его составе могли быть и произведения искусства небольшого формата. Интересно, что первоначально кабинетом назывался шкаф для хранения деловых бумаг, документов, писем и ценных вещей, снабженный огромным количеством разнообразных выдвижных ящичков, пеналов, емкостей, потайных отделений. Эти предметы были всегда шедеврами мебельного искусства и виртуозного исполнения, в их изготовлении





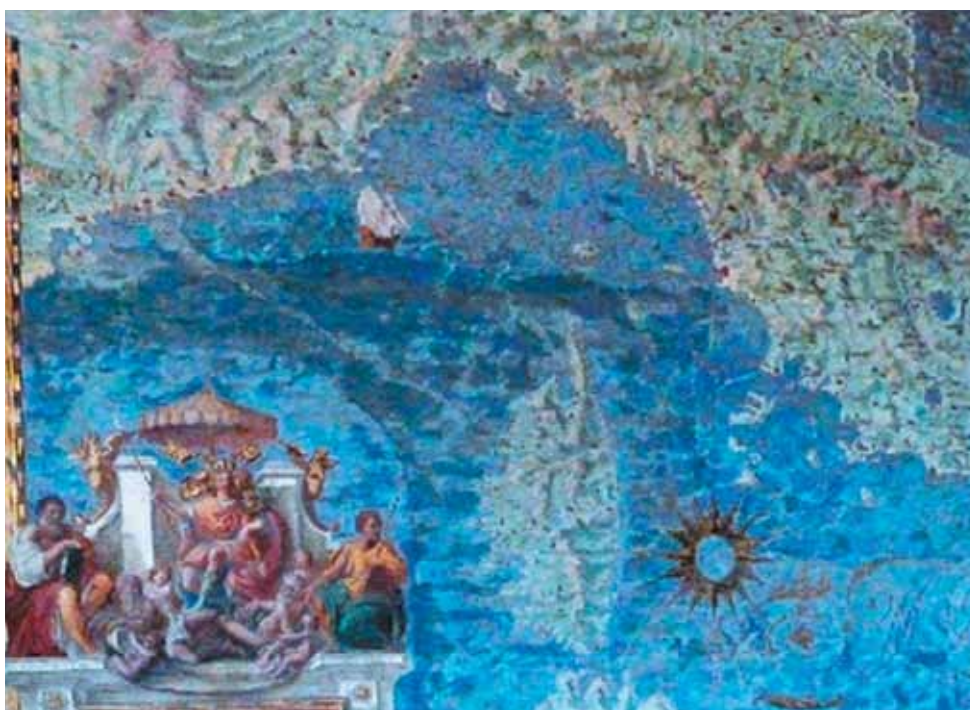
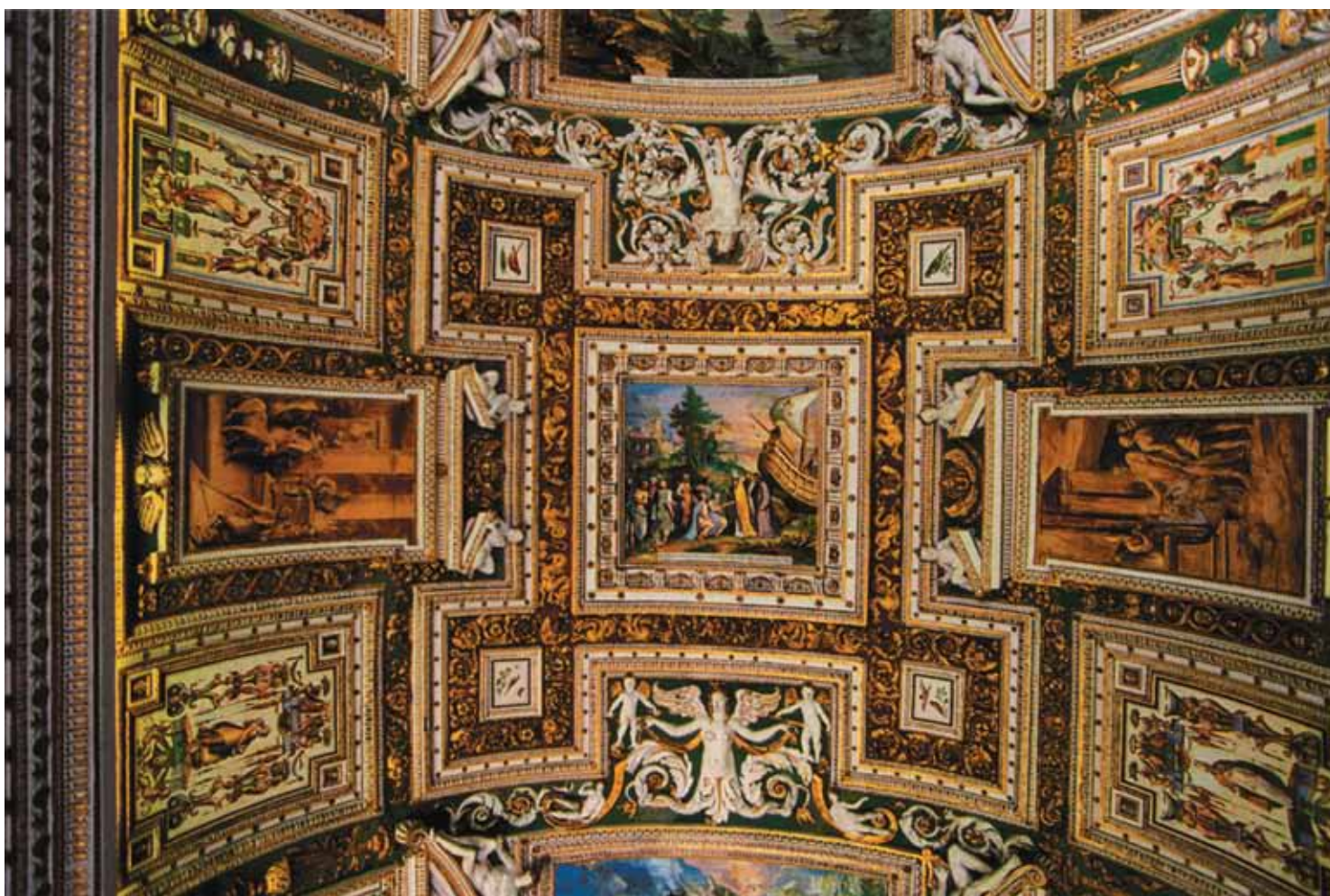






PIVS · IX · PONT · MAX ·  
LATERITIO · PAVIMENTO





Слева:  
Галерея географических карт.  
Ватикан

Галерея географических карт.  
Фрагмент потолка

Галерея географических карт.  
Фрагмент карты Италии

применялись самые дорогие и редкие материалы, ценные и экзотические породы древесины, панцирь черепахи, полудрагоценные камни и т.д. Такой изысканно декорированный кабинет представлял собой самый роскошный предмет мебельного убранства дома. Как правило, его помещали в комнате рядом со спальней, которую со временем





стали называть кабинетом и где сосредоточивались ценные предметы, отвечающие вкусам и интересам хозяина. Шкаф-кабинет был гордостью хозяина дома и самым значимым дипломатическим подарком. В противоположность этому название специальной комнаты «гардероба», предназначавшейся для хранения одежды, книг и различных ценных вещей, со временем стало обозначать предмет мебели.

В немецком языке синонимом

Антиквариум Виттесбахов  
в Мюнхене

Кабинеты. Аугсбург. 1625





кабинету было слово «камера», породившая ряд сложных названий для обозначения характера собрания и помещения. Так, мюнцкабинет предназначался для монет и медалей; шатцкамера – сокровищница с изделиями из драгоценных камней и металлов; вундеркамера – кабинет редкостей природы; кунсткамера – кабинет искусства и творения природы. Однако эта типология была достаточно условной, ввиду их универсальности.

Все ренессансные и барочные «*guardaroby*», «*studiola*», «*kunst*», «*wunderkamery*», сокровищницы и коллекции картин всегда органически вкомпоновывались в функцио-

нальную структуру жилой и репрезентативной архитектуры – замков, дворцов, вилл, палаццо, домов патрициев и бюргеров, церковных и монастырских зданий. Примерами могут служить и знаменитая галерея замка в Фонтенбло вблизи Парижа, и галерея Уффици, которая являлась частью административного здания, и галерея палаццо Фарнезе в Риме.

В обязательную номенклатуру помещений ренессансного дворца входили, наряду с личными помещениями, «Храм муз» и часовни, расположенные анфиладой. «Наиболее выделялись из всей системы помещений библиотеки (что неуди-

вительно в век начала книгопечатания и широкого распространения книг), кабинеты-студиолы (*studiolo*) и галереи (*galleria*). В этих галереях выставлялась большая часть античной скульптуры, гемм и прочих произведений искусств. Во времена барокко галерея стала одной из самых главных представительных комнат во дворце или вилле, и это непосредственно сказалось в ее роскошном убранстве», отмечает Мак-Коркодейл<sup>34</sup>.

Интерьеры галерей и студиол богато украшались декоративными архитектурными элементами, лепниной, росписью потолков и стен, деревянной резьбой, обязательными нишами для скульптур, обильным применением различных мозаик и мраморной облицовкой плоскостей. Примером могут служить: восточное крыло Уффици (1581 г., арх. Б. Буонтолетти), галерея в Сабонетто (1560 г., арх. Гонзаго), и в Англии (1618) галерея для античных произведений.

Особого внимания заслуживают кабинеты-студиолы, которые начали устраивать для интеллектуальных занятий и размещения наиболее ценных предметов частных собраний. Это были небольшие помещения, часто примыкавшие к спальням, предназначавшиеся для уединения и сосредоточения, изучения древних текстов и трактатов, которые собирались самым ревностным образом, а также предметов личной



Кабинет.  
Западная Европа

На обороте:  
Кабинет. Аугсбург. 1625.  
Внутреннее устройство

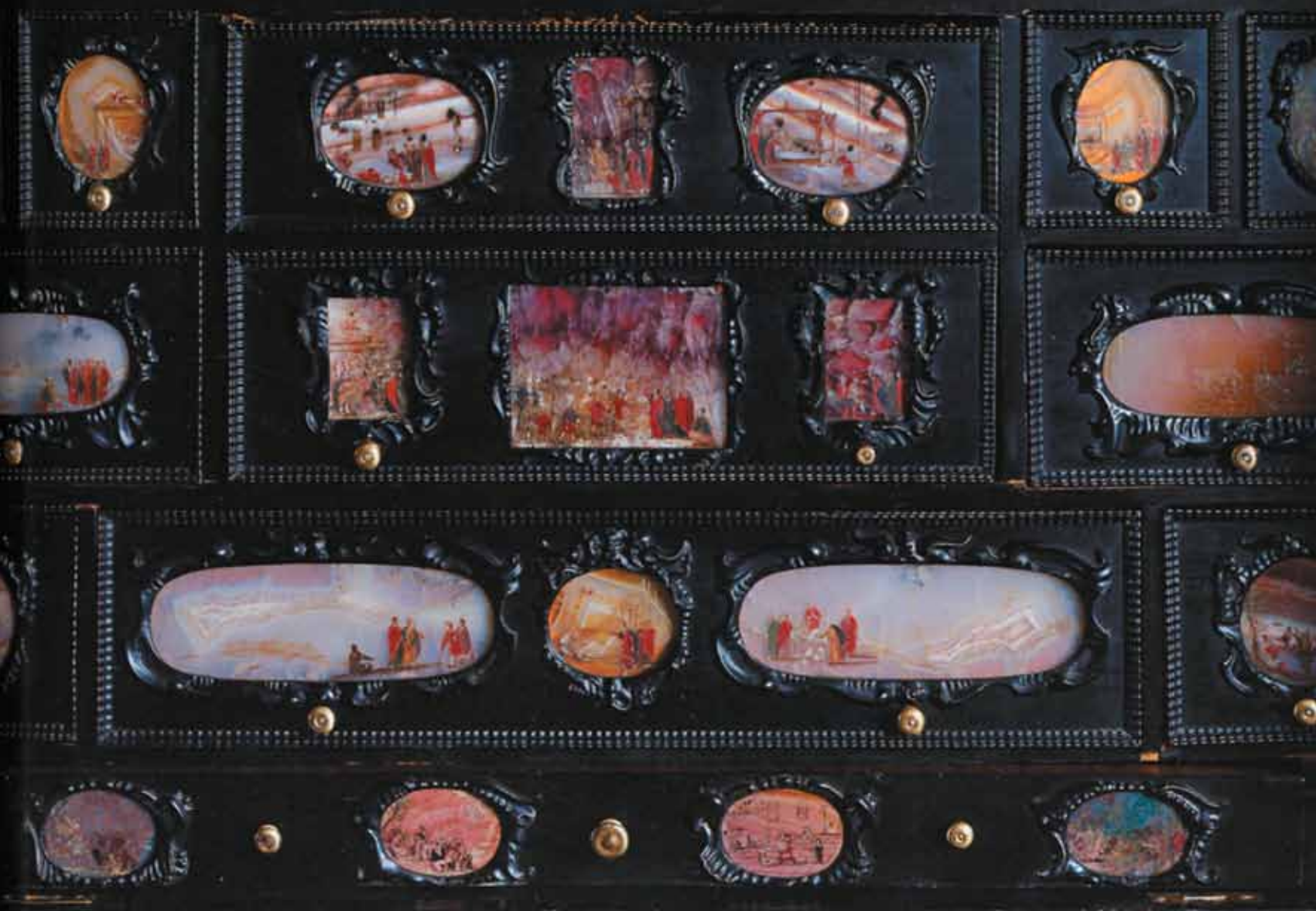














Слева:

Кабинет. Аугсбург. 1625

Внутреннее устройство

коллекции.

Со временем с развитием кабинетов и кунсткамер их все разрастающиеся собрания раритетов, художественных произведений и естественно-научных коллекций инициировали соединение искусства и природы, создав уникальное явление в европейском декоративно-прикладном искусстве XVI–XVII веков – кубки из раковин наutilus, яиц страусов и кокосовых орехов, поражающие своей виртуозностью, воображением и высочайшим мастерством исполнения. Именно кунсткамера со своим обилием уникальных образцов природы соединила естественное с искусным. Собирали восковые маски и фигуры, головоломки, уникальные произведения из морских раковин и природные аномалии. Появлению многих изобретений механики и технических новинок также способствовали многочисленные и разнообразные коллекции этих удивительных протомузеев, расширявших представление современников как о чудесах природы, так и о безграничных возможностях человеческой фантазии и мастерства. Другим важным фактом было и то, что кунсткамера стала и заказчиком подобных произведений, изобретений и диковинок, стимулировавшая виртуозный и уникальный характер вещей, которые становились предметами их коллекций.

Об интерьерах таких студиол-кабинетов можно судить по картинам «Видение Святому Августину» (Ве-



неция, Сан Джорджо дельи Скьявони) Карпаччо и «Св. Иероним в кабинете», Антонелла де Мессина (1455–1475). В картине художник изобразил типичную для своего

Кабинет Филиппа II.  
Аугсбург. 1612

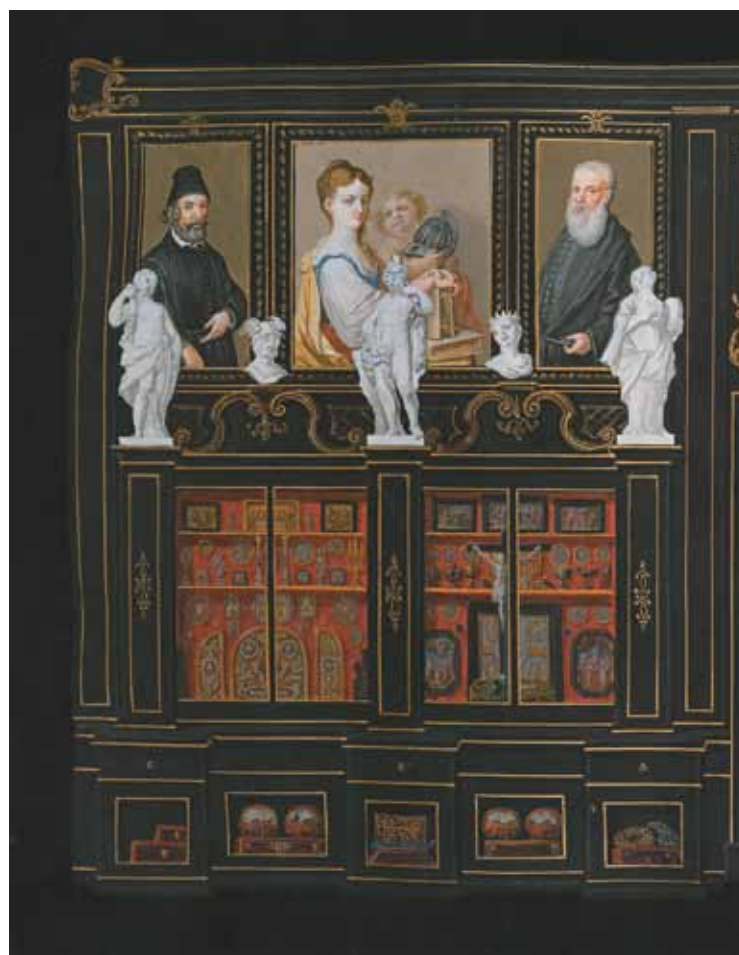
Большая галерея  
палаццо Колонна в Риме





Кабинет Георг Хайнц (*Georg Haintz*). Гамбург. 1666–1672

Императорская коллекция Вены.  
Кабинет. 1730



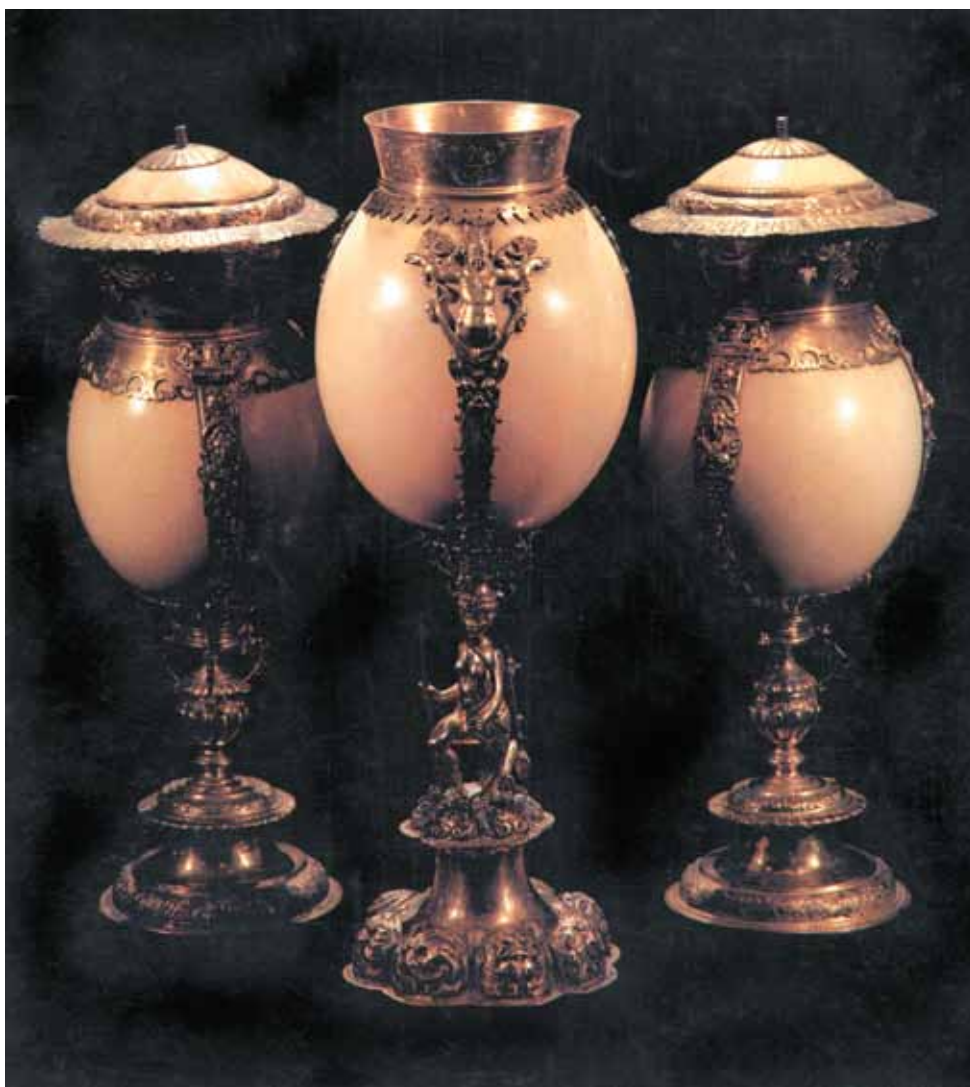
времени обстановку – нишу для скульптуры в центре стены, симметрично расположенные шкафы, в одном из которых за открытой дверцей помещены всевозможные предметы, книги расставлены на открытой полке, а хозяин кабинета изображен за письменным столом за изучением древнего фолианта. В кабинете св. Иеронима та же обстановка, располагающая к занятиям.

Как правило, в кабинетах, студиях (а также «гардароба» или «камерино», предшествовав-

шим им) помимо коллекций драгоценных предметов (серебра, камей, медалей и другой мелкой пластики) размещались выдающиеся произведения искусств. На протяжении XV–XVI веков студии эволюционировали от библиотеки и помещения для гуманистических занятий до осмысленно и изысканно декорированной сокровищницы. Известны знаменитые студии семьи д'Эсте в Ферраре и Мантуе, стены которых украшали изображения муз, произведения Мантеньи, Перуджино, Корреджио, Беллини, Тициана, Досси. Студия Федерико да Монтефельтро в палаццо Дукале в Урбине известна серией портретов знаменитых людей работы Ганда и Беруггети, а также роскошными ин-

крустированными шкафами, предположительно выполненными по эскизам Боттичелли. Иконография интерьера этой студии с деревянной инкрустацией на панелях внизу и живописью сверху изображает музыкальные инструменты, книги, оружие, птиц в клетках, открытые и закрытые ниши шкафов, многие из которых – обманки и иллюзорные картины – составляли обычный набор обстановки кабинетов гуманистов. В верхнем ярусе располагались 28 портретов знаменитых людей древности, начиная от Моисея, Соломона до Данте и Петрарки, с портретами самого герцога и его сына в центре. На портрете Федерико был представлен в полном воинском облачении за чтением





Кубок Наutilus

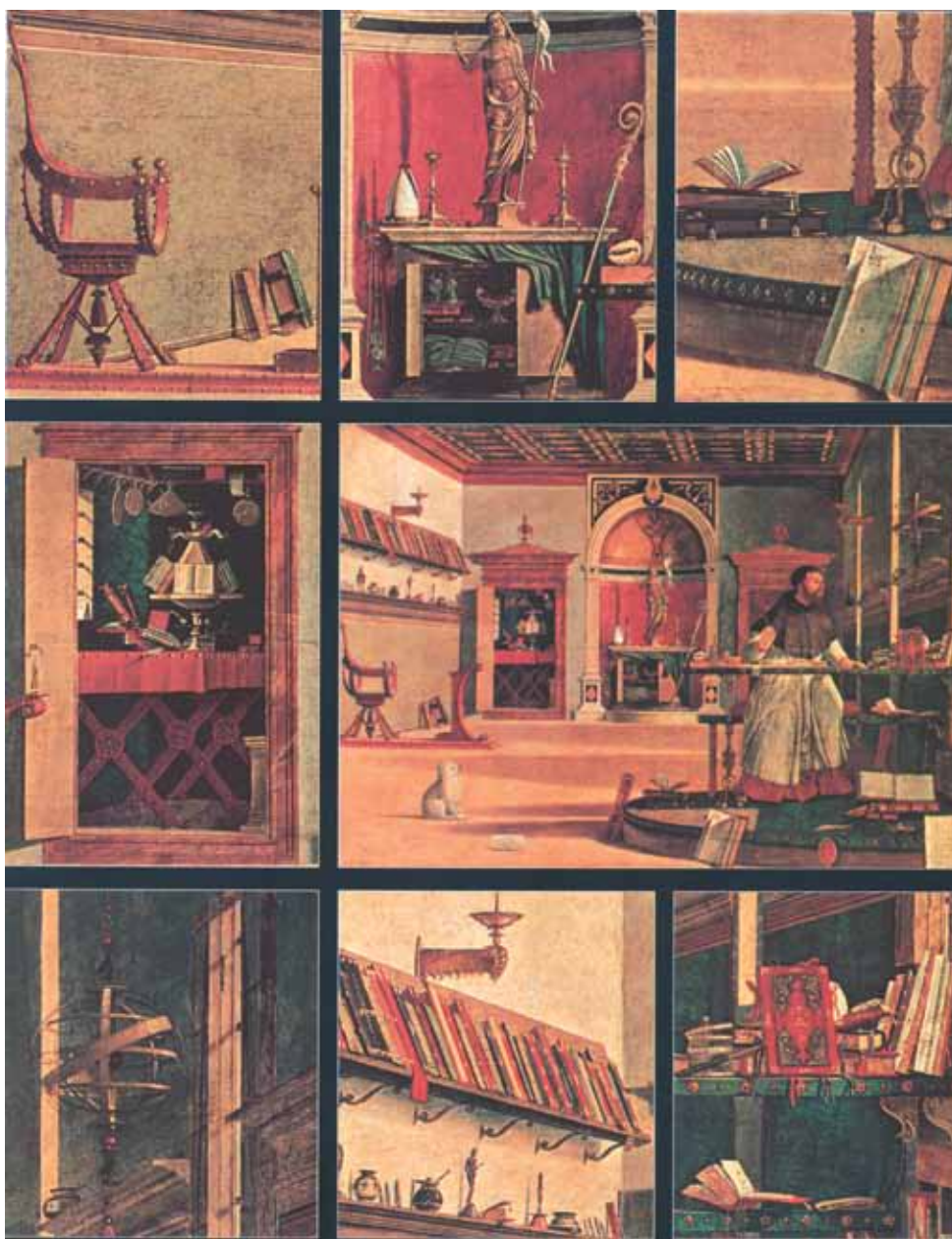
Кубок с рогами и кораллами

Кубок – двойной Наutilus.  
Середина XVII в.

Кубки из страусиных яиц

книги. В качестве примера интересен интерьер студии Франческо I Медичи (1570–1572, Палаццо Веккьо, Флоренция). Студия, а несколько ранее «гардароба», представляли собой естественно-научный кабинет, в основе которого лежала разработанная идеологическая программа. Он должен был стать местом «сосредоточения природы и искусства» и одновременно являться «одной из моделей мира». Во встроенных в стены шкафах находились драгоценные камни, минералы, кристаллы, янтарь, предметы из слоновой кости, медали, вазы и т.п. Картины и другие вещи размещались вокруг шкафов. Над этим кабинетом работал в качестве декоратора Джорджо Вазари, один из крупнейших архитекторов Италии того времени. Украшенный





Карпаччо.  
Видение Св. Августина

Справа;  
Антонелла де Мессина.  
Св. Иероним в кабинете.  
1455–1475

существуя по отдельности, несмотря на свою огромную художественную ценность, они утрачивают целостность архитектурного образа, который в данном случае самоценен.

Важно отметить, что в декорирование интерьеров включались произведения высочайшего художественного уровня, крупнейших мастеров Возрождения, которые помимо станковых работ выполняли заказы по росписи дворцов и палаццо. К таким работам относятся Станцы Рафаэля в Ватикане, росписи Дж. де Удина, Андреа Мантенья (Камера дель Споза, 1465–1474), Колледжодель Камбо, Перуджа и др. Так, например, комнату Вакха на вилле Барбаро в Мазере украшают фрески Паоло Веронезе (около 1561), образующие выдающиеся по гармоничности фресковые декорации эпохи Ренессанса, как и ансамбль виллы Ротонда Андреа Палладио.

Именно в интерьере, в окружении иллюзионистической фресковой живописи, которая используется для того, чтобы раскрыть и увеличить пространство, написаны одни из самых важных, ранних итальянских пейзажей. Живопись Веронезе включена в целостный художественный ансамбль, где она при всей своей выдающейся значимости является элементом интерьерной композиции. Помимо фресок многими выдающимися художниками были выполнены целые циклы станковых

сложными аллегорическими композициями кабинет представляет собой целостный, завершённый архитектурно-художественный ансамбль. Все его компоненты – произведения живописи, скульптура, фрески, изощренные тонкие орнаменты в стиле маньеризма, золоченая лепнина декора (тяги, пилястры, колонки, ниши и т.д.) – создают гармоничный синтез подчиненный архитектурной организации, пропорциям, симме-

трии. Все объединено единой темой, колоритом в ясный и гармоничный образ. В интерьере студиолы находился шкаф, створки которого были расписаны сюжетами, отражающими увлечение герцога алхимией и эзотерическими науками. Все в этом кабинете достойно внимания и не может существовать отдельно, вне синтеза целого. Безусловно, коллекцию можно разрушить и разъединить произведения, однако,







картин в технике масляной живописи для стационарного включения в интерьерные ансамбли. Такие полотна помещались между балками на потолках или стенах помещения и, как правило, обрамлялись пышным золоченым багетом. Как, например, роскошные потолки и стены интерьеров Дворца Дожей в Венеции, каждый из которых представляет законченный и целостный ансамбль.

Большая часть этих ценнейших интерьерных композиций в наше время разрозненна, часть их рассеялась по музеям мира, представляя выдающиеся образцы итальянского

Студиола Федерико да Монтефельтро.

Палаццо Дукале. Урбино

Студиола Франческо I Медичи.

Палаццо Веккьо



искусства, о которых мало кто знает, что это лишь малые части, детали убранства интерьеров Ренессанса. Так, интересна «Гипсовая комната» А.Д. Эсте, «входившая в величественную сюиту комнат. В одной лишь спальне было девять потолочных полотен и фриз из 16 пейзажей, а в самой комнате первоначально располагались работы Рафаэля, Беллини и Фра Бартоломео. Кроме того, одно время в комнате находились

картины Тициана «Жертвоприношение Венеры» (ныне находится в Прадо, Мадрид) и «Вакх и Андриана» (ныне в Национальной галерее, Лондон)»<sup>35</sup>. Подобный выдающийся и целостный интерьер представляет собой и большой зал – Зал пятисот Палаццо Веккьо.

Художественная значимость, которая к этому времени начинает осознаваться особенно остро, и количество накопившихся обшир-

ных частных собраний потребовали строительства специальных галерей для размещения и показа коллекций. Однако их архитектура, несмотря на свое уже специальное предназначение, в основном повторяла характерные приемы дворцовых интерьеров. **Основными экспозиционными требованиями, предъявляемыми к галереям, были достаточная освещенность и удобство обхода, которое непосредственно касалось**





**проблем расположения предметов коллекций для осмотра.**

Именно Ренессанс, возрождая античные ценности и традиции, вернул в культурный обиход забытое в Средневековье слово «музей», сообщив ему смысл «коллекция». Идеи итальянских гуманистов и сложившаяся к этому времени экономическая, культурная и социально-психологическая ситуация стали основой рождения музея, музея как

социально-культурного института, открытого для общества и предназначенного для реализации своих функций – собирания, изучения, хранения и представления – экспонирования социально значимых и ценных с точки зрения этого общества предметов истории, науки и культуры.

В XV–XVI веках складываются знаменитые итальянские коллекции, впоследствии составившие основа-

**Вилла Ротонда А. Палладдио.**

**Общий вид**

**Интерьер и фрески виллы Ротонда**

ние крупнейших музеев страны, и происходит окончательное становление современного европейского музея. В связи с этим начинают осознанно формироваться приемы, принципы и методы его организации, как сугубо в плане музеологии,





Дворец Дожей. Венеция.  
Зал Большого совета

так в большей степени в его художественной аранжировке, специальной архитектуре и организации «интерьера-экспозиции» с подчеркнуто выраженными функциями и задачами представления коллекци-

онного собрания. Характер и формы этого представления складывались в русле общехудожественных тенденций и стиля.

Принято считать, что основание первого европейского музея относится к середине XVI века и связано с семьей банкиров и правителей Флоренции Медичи с Лоренцо Великолепным, Козимо I и Франциско I.

В 1559 г. Козимо I Медичи задумывает перенести свои коллекции из садов виллы Медичи и разместить их в Галерее Уффици (арх. Дж. Вазари, Б.Буонтолетти, А. Париджио, 1560–1585). В 1570 г. Медичи предъявили свою коллекцию «народу и городу Флоренции». Передовая в торгово-промышленном отношении Флоренция стала в XVI веке средо-



точием новаторства во всех областях социальной жизни, положив в том числе начало общеевропейскому музею. Архитектурный ансамбль Уффици имеет форму подковы и состоит из двух параллельных друг другу зданий, соединенных лоджией с живописным видом на реку Арно. Своим территориальным расположением здание Уффици обязано желанию соединить два центра Флоренции: собор Санта Мария дель Фьоре, на площади которого организовался народный центр, и палаццо Веккьо, здание заседания правительства. Архитектура зданий галереи отличается строгой простотой и изяществом и выполнена из цен-

ного серого камня, который можно было получить лишь по специальному разрешению администрации герцога и который применялся лишь для интерьерных работ, в сочетании с белой штукатуркой.

Первоначально административное здание Магистратуры Великого герцогства Тосканского – Уффици, построенное для размещения в нем 13 министерств, было незначительно перестроено для размещения собрания античных статуй. Архитектор Бернардо Буонтолети, сменивший Джорджо Вазари, застеклив открытую галерею третьего этажа, создал в нем ряд экспозиционных помещений. «Га-

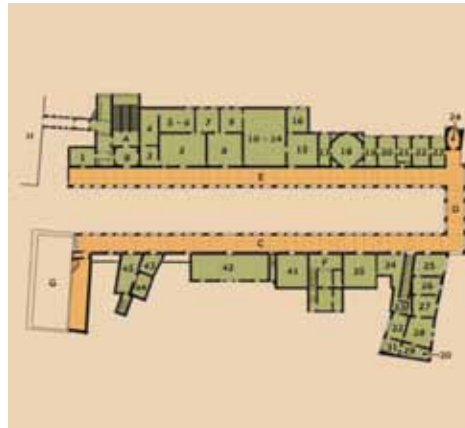
лерей статуй» (1581), аналогичная принципам классических античных галерей, представляла собой широкий светлый коридор лоджий для расстановки скульптур. Спустя несколько лет появляются соединенные с ней малые залы, в которых помещались помимо произведений собрания коллекции древнего и современного оружия, научных приборов, прикладного искусства (в том числе керамики). Своды трех коридоров галереи в 1581 г. расписаны Аллесандро Аллори с

---

**Палаццо Веккьо.  
Зал пятисот**







Галерея Уффици. Флоренция.  
Фасад и внутренний двор

Галерея Уффици. План

Коридоры Галереи Уффици.  
Акварель



Галерея Уффици. Фасад



римском стиле. Первые античные статуи разместили в галерее без какой-либо хронологической системы и порядка.

Главным экспозиционным помещением Уффици стала «Трибуна» – крупный восьмиугольный зал для размещения наиболее ценных предметов коллекции, картин и античной скульптуры. В данном случае «Трибуна» означает пространство под куполом. В 1584 г. начались работы по ее созданию по указаниям Франческо I, который выбрал в качестве прообраза Башню Ветров в Афинах. «Сложное оформление восьмиугольного зала олицетворяло Вселенную: фонарь с флюгером символизировал Воздух; свод из ляпис-лазури, инкрустированный раковинами, – Воду; стены, обитые красным бархатом, – Огонь; пол из твердого камня, выложенный геометрическим орнаментом, – Землю. Свет, проникавший через фонарь и восемь окон с плитами алебаstra, отражался в перламутровом покрытии потолка и рассеивался по залу, создавая эффектную игру светотени»<sup>36</sup>.

Тем самым космологическая символика этого интерьера, посвященная четырем природным субстанциям и основополагающим элементам нашего мира, согласно представлениям древних являвшимся составными частями Вселенной, воссоздавала образ мира или универсума,

помощниками фресками с гротескным орнаментом, изображающим аллегорические, мифологические и фантастические сцены. Они отличаются редкостным композиционным и декоративным изяще-

ством и виртуозным исполнением. Все убранство галереи выполняли флорентийские художники, первоначально в античном характере, и лишь в конце XVIII века многие интерьеры подверглись перестройке в





Галерея Уффици.  
Коридор со скульптурой



Галерея Уффици.  
Коридор со шпалерами

круглые статуи, бронза, установленная на консолях. Здесь находилась статуя Венеры Медичи, а из виллы Медичи в Риме были привезены статуи «Точильщик» и «Борцы». Также в «Трибуне» были выставлены самые ценные предметы – символы политического триумфа рода Медичи. В ящиках вдоль стен были разложены медали и камеи. В центре первоначально помещалась «Студия» – маленькая копия храма, выполненная по эскизам Буонтолетти из черного дерева с вставленными в нее медалями, драгоценными камнями, золотыми барельефами и жемчугом скульптором Джамболоньей. Впоследствии «Студия» была заменена на мраморный стол. «Трибуна» предназначалась для самых выдающихся произведений коллекции и должна была ошеломлять своим оформлением. В нее поместили предметы из разобранной дворцовой студиолы. По мнению одних исследователей, в «Трибуне» «воплотился символический смысл совершенной гармонии формы и украшения интерьера». Другие считают ее «моделью мира, созданной флорентийским гением». Ее оформление, органически сочетающее идейное содержание с «наслаждением для глаз», производило сильнейшее впечатление на зрителей и стало аналогом для многочисленных реплик. В 1970 г. при реставрации зала была воссоздана ее первоначальная экспозиционная структура и оформление. Именно оформление зала «Трибуны» стало

а его создатель становился центром этого космического порядка. Колористическая гамма интерьера включала красный, золотой и голубой цвета, которые явно перекликались с гербом Медичи.

«Инвентарь» коллекции Уффици, составленный в 1589 г., дает представление и о приемах экспонирования художественных произведений в залах галереи. В «Трибуне» находились, помимо живописи, большие





на долгие годы эталоном европейского музейного строительства, а красные стены для живописи Ренессанса остаются лучшим фоном для этих произведений и в современном музее.

Самые ранние гравюры, представляющие экспозицию Уффици, относятся к XVIII столетию, однако можно предположить, что первоначальное состояние галереи кон-

ца XVI века было подобным. Так, например, стены «Трибуны» были увешаны картинами сверху донизу. «Такой ковровый способ развески соответствовал вкусам того времени и считался единственно возможным для показа «герцогского собрания»<sup>37</sup>. «В несколько рядов на стенах были размещены образцы тосканской живописи большого размера; картины меньшего размера были помещены

**Галерея Уффици.  
Фрагменты росписи потолка коридоров**

в два ряда, свободно, с сохранением ритма и симметрии; на полках между картинами были установлены вещи меньшего размера»<sup>38</sup>. По характеру экспозиции можно предположить ее более позднюю датировку. Подобный прием экспонирования больше соот-





ветствует барочному периоду. Экспозициям, при стремлении создать более удобную среду для показа произведений, присуща была перегруженность, максимальная заполненность пространства зала. Систематизация коллекций отсутствовала. При этом в галерее была создана рациональная планировка, принимающая во внимание специфику осмотра, которая представляла соединение неболь-

ших залов с центральной галереей. И главное – были созданы просторные и светлые залы, учитывающие освещенность как обязательный и важный компонент, формирующий среду для обозрения, а также защищающий предметы от атмосферных воздействий.

Коллекции Медичи включали, помимо живописи и скульптуры, фарфор, монеты, медали, научные

приборы. Другие помещения галереи так же, как и зал «Трибуны», оформлялись в соответствии с теми коллекциями, которые в них располагались. Так, например, оружие, выставлявшееся в галерее, находилось в смысловой и событийной взаимосвязи с представленными там портретами. В целом экспозиция галереи сегодняшнего дня тяготеет к принципу первоначального устрой-









Слева:  
Галерея Уффици.  
Зал со скульптурой  
Галерея Уффици.  
Комната с миниатюрами

ства и размещения, предложенного еще Франческо I.

Одной из уникальных коллекций, которые целенаправленно собирались семьей Медичи на протяжении 300 лет, стала коллекция портретов художников. В экспозиции галереи они представлены в том же порядке, в котором они упоминаются в

знаменитом труде Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Интерес представляет Терраса географических карт, впоследствии названная Математическим кабинетом. Помещение, построенное архитектором А. Париджио и расписанное Л. Бути, включало изображения географических карт Тосканы, вычерченные знаменитым картографом Стефано Буонсиньори и копии научных инструментов (в том числе и принадлежавших Галилео Галилею), которые разме-







щались в полном соответствии с оформлением зала. Галерея вначале имела статус Вундеркамеры, который со временем изменился<sup>39</sup>.

Значительные изменения произошли в галерее в XVIII веке. В 1769 г. Эрцгерцог Пьетро Леопольд поручил своему помощнику антиквару Луиджи Ланци разместить коллекцию по тематическому принципу. И коллекции галереи были разделены. В это же время проект Вазари получил свое окончательное завершение: в 28 нишах на фасаде были установлены статуи знаменитых тосканцев.

---

Галерея Уффици.  
«Трибуна»

Галерея Уффици.  
Фрагмент купола зала

«Трибуна».  
Иоганн Цоффани







Галерея Уффици.  
Зал географических карт

Галерея Уффици.  
Скульптура на фасаде. Внутренний двор

Воссоздать первоначальное состояние галерей в Сабонетто, Мантуе и Флоренции можно по оставшимся в стенах панелям, свидетельствующим о прежней экспозиционной системе, полной гармонии и соразмерности. Картины размещались на большом расстоянии друг от друга, несколько выше взгляда взрослого человека, т.е. были идеально повешены для осмотра. Произведения были освещены естественным светом, поступающим из окон противоположной стены. При этом соблюдалось необыкновенное чувство ритма и гармонии, картины большого формата размещались наверху, меньшего внизу, а между картинами на полках-консолях или подставках были расставлены бронзовые или терракотовые статуэтки.



Галилео Галилей  
и Пьер Антонио Микели



Данте Алигьери



Джованни Боккаччо



Джованни де Медичи



Это было время формирования приемов и методов экспонирования коллекций, которые складывались эмпирическим путем за долгие годы их осмысления. В практике галерейного показа **складывались довольно устойчивые формы экспонирования коллекций: для живописи – сплошная ковровая развеска, учитывающая лишь габариты картин, и для скульптуры – расстановка статуй и бюстов пристенно и в центре залов, в соответствии с архитектурой помещений.**

В этот период собирательство всевозможных коллекций активно возникает и развивается во Франции, Англии, Германии, странах Северной Европы, Испании. В Германии в 1563–1567 гг. по проекту архитектора Экла устраивается Антиквариум для античной коллекции Альбрехта V, замысел которого приписывают знатоку итальянского искусства Джакомо Страде.

Музей расположился в отдельном здании, где все экспонаты были

размещены в соответствии с типологической классификацией: произведения искусства, иллюстрации к Священному Писанию, материалы по генеалогии, музыкальные инструменты и экзотические редкости, рисунки, гравюры и эстампы. Коллекция легла в основание Старой Пинакотеки в Мюнхене.

Прообразом многих европейских галерей стала Галерея Франциска I в Фонтенбло, созданная итальянскими художниками Джованни Баттиста Россо (Россо Фьорентино) и Франческо Приматиччо в 1533–1539 гг. Стены длинной, изысканно и богато декорированной галереи были разделены на два яруса. Внизу находился пояс резных и инкрустированных панелей из дерева с гербами и инициалами короля. Живопись в пышных обрамлениях ленточного орнамента, картушей и крупной фигуративной скульптуры с пышными гирляндами цветов и фруктов была стационарно написана на стенах зала в виде картин-панно, разде-

ленных на отдельные зоны, и располагалась в верхнем ярусе. Каждая из выстроенных в ряд живописных картин имеет сложный символический, не до конца понятый контекст и разнообразную геометрическую форму (круглые рондо, прямоугольные и фигурные). Их обрамляют глубокие ниши с динамичными фигурами, гербами, масками, бюстами, фигурами ангелов. Все декоративное, живописное и интерьерное оформление галереи создает целостный и нерасторжимый художественный ансамбль.

Интерес в плане экспозиционного принципа представляет и значительно более поздняя Галерея тарелок в замке Фонтенбло, которая уже в XIX веке демонстрировала осмысленную музейную реконструкцию. Так, Галерея тарелок была обустроена при короле Луи-Филиппе, который распорядился выставить 128 тарелок из севрского фарфора с темами событий, происходивших в Фонтенбло, с видами замка, а также



Петрарка Франческо



Микеланджело Буонарроти

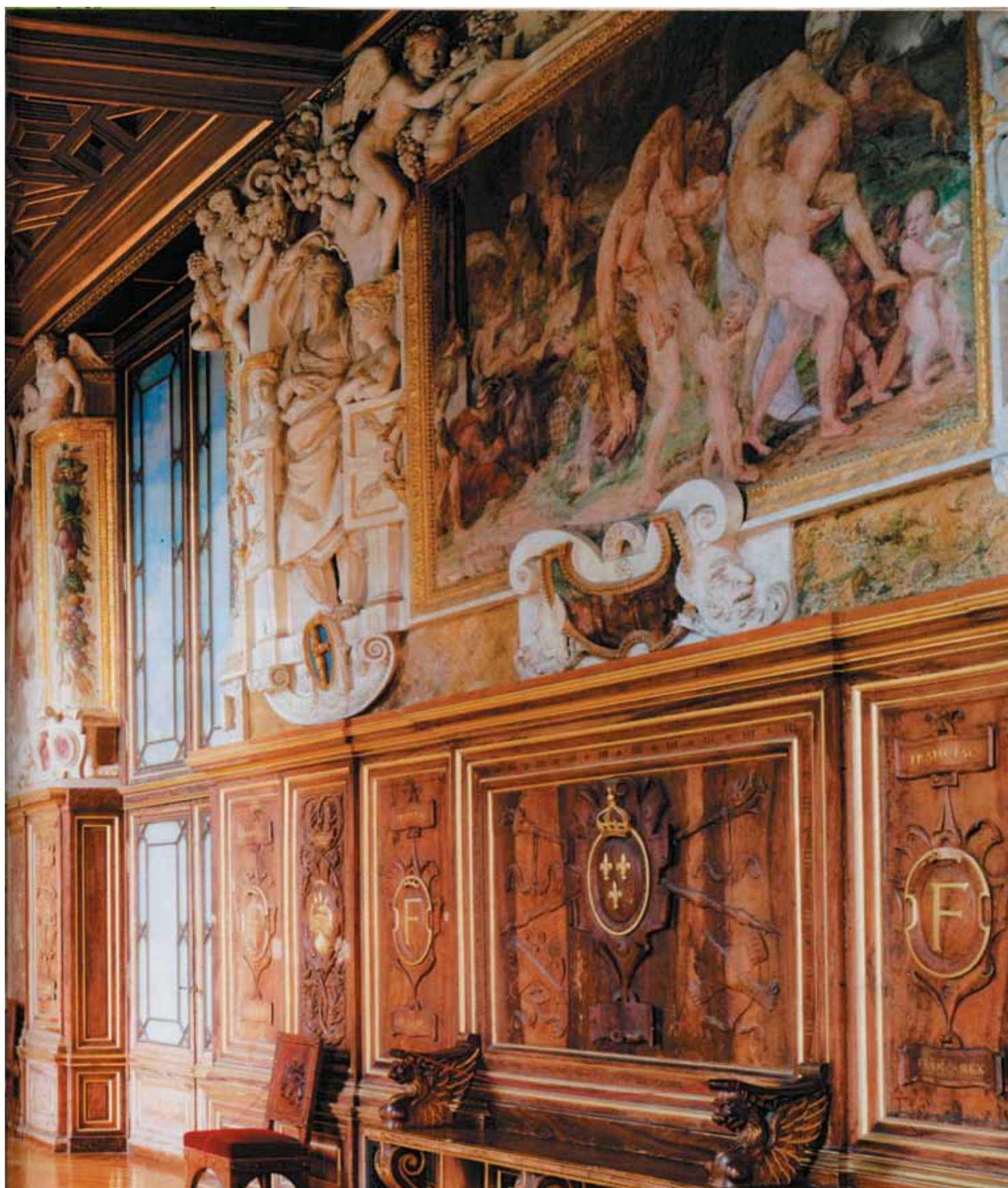


Леонардо да Винчи

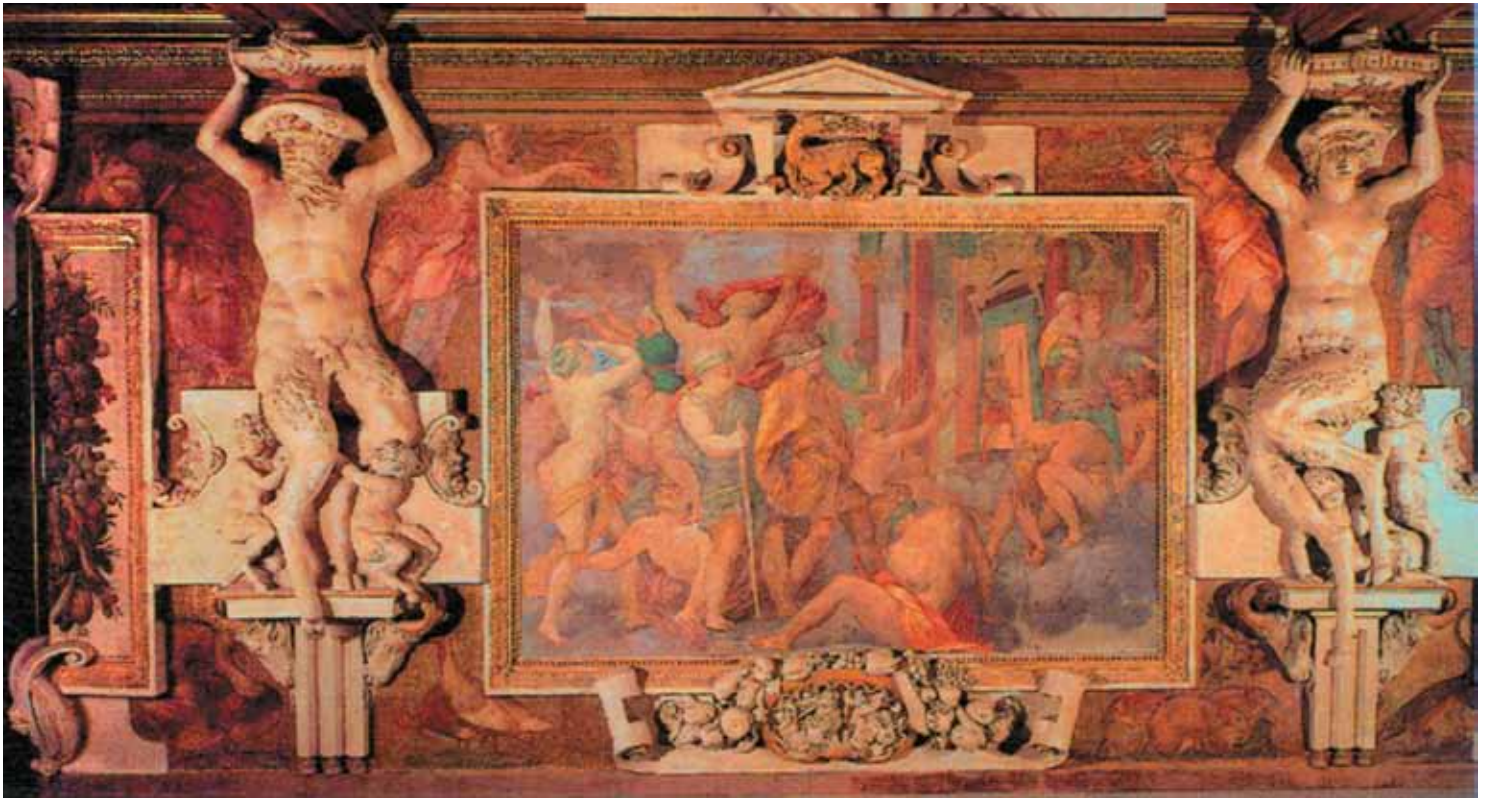


Лоренцо ди Пьеро де Медичи









Галерея Франциска I  
в замке Фонтенбло

Фрагменты галереи.  
Фонтенбло

с видами его резиденций и местами, которые он посетил перед восхождением на трон, как, например, Ниагарский водопад. Интерьерная композиция, как и в главной галерее, была основана традиционным делением стены на два яруса, как это было принято в ренессансной интерьерной композиции, где в первом ярусе ценные тарелки были стационарно вмонтированы в деревянные панели, обрамляющие все пространство интерьера. А во втором ярусе над панелями тарелок и на потолке были установлены живописные панно, также вмонтированные в деревянную обшивку интерьера, выполненные Амбруазом Дюбуа в начале XVII века и пере-



несенные сюда из галереи Дианы. Тем самым был создан целостный интерьерный и экспозиционный ансамбль, соединивший в единой

композиции произведения разных жанров и времен.

Тот же принцип архитектурной аранжировки произведений жи-





Галерея Франциска I в замке Фонтенбло.  
Фрагмент интерьера

Справа:  
Галерея тарелок  
в замке Фонтенбло

галереи d'Ulysse дает достаточно полное представление о характере архитектурно-пространственной организации подобных музейных помещений, изначально созданных как монументальное произведение со сложной иконографической программой<sup>40</sup>.

В этот период порой невозможно выделить экспозицию или представление художественного произведения из декора интерьера, так как они образуют единый нерасчлененный ансамбль, подчиняясь «гармоничным схемам фресковых и скульптурных декораций, характерных для целостных программ» Ренессанса.

«Итальянские теории прекрасного начиная с XV века были построены на идее геометрической гармонии, в основе которой лежали представления об идеальных пропорциях человеческого тела. Ис этого времени лучшие интерьеры отличаются пропорциональным совершенством. Секрет этой системы пропорций заключается в «множественности пространственных единиц... математически рассчитанных по модулю и сгруппированных в идеальное симметричное целое. Это создало ту абсолютную гармонию, которая стала кульминацией нового представления о прекрасном»<sup>41</sup>.

Программные идеи в искусстве и архитектуре этого времени не могли не сказаться на организации и приемах экспонирования, которые

вописи представляли росписи в галерее d'Ulysse в Фонтенбло. Фресковые композиции занимали свои определенные места в пространстве галереи на стенах и потолке и были представлены не сплошной фресковой живописью, а отдельными панно, в какой-то степени имитируя экспозицию живописных полотен

в соответствии с архитектурой галереи. Интересно, что над окнами галереи расположились живописные натюрморты, представляющие собой композиции научного характера, включавшие изображения научных приборов, книг, глобуса, различных геометрических инструментов и т.д. Художественный облик





основывались на ведущих тенденциях и приоритетах. Они не могли быть иными также и в силу того, что ориентировались на единую для станкового искусства и архитектуры систему восприятия, мировоззрения и «прочтения».

Главенствующими **композиционными тенденциями в создании**

**среды экспонирования в этот период становится четкая симметрия, гармоничные пропорции, подчинение главенству архитектуры как некоему целостному единству.** Именно в этот период формируется наиболее ранний принцип экспонирования произведений искусств – «**архитектур-**

**но-декоративный**», «целью которого является эстетическая картина мира сама по себе, основанная на принципах архитектурного построения, создания целостного впечатления зала-экспозиции»<sup>42</sup>.

Становление музеев сопровождается строительством специальных зданий или отдельных





Рисунок интерьера.  
1545. Лондон

помещений, учитывающих совершенствование экспозиционной среды, обусловленной характером конкретных собраний. Отличительной чертой архитектуры этих зданий являлась ориентация на классические ордера, организующая система которых приводила все элементы здания и внутреннего пространства экспозиционных залов в гармоничное сочетание с живописью и скульптурой, которые в основе своей также ориентировались на античные идеалы и принципы. Все вместе создавало нераздельный, целостный ансамбль органически родственных друг другу компонентов архитектуры и изобразительного искусства, основанных на едином внутреннем модусе,

единой эстетической системе и приемах формообразования.

Именно в это время экспозиционная организация формируется в два параллельных русла. Первое – произведения искусства, в основном живописи и скульптуры, формируются в интерьерный художественный ансамбль, подчиненный идее представления коллекции в контексте единого художественного стиля. И второе – предметы естественнонаучных, исторических и в основном прикладных художественных собраний формируют и развивают свои структуры, преследуя те же цели сохранения и презентации, но вырабатывая свои специфические приемы, формы и методы размеще-

ния, компоновки, аранжировки коллекции в пространствах небольших камерных помещений студий, кунсткамер, вундеркамер, кабинетов.

Несмотря на то что коллекции уже понимались как самостоятельная художественная и материальная ценность, формы их показа оставались традиционными, так как прежде всего акцентировалась их декоративная функция. Главным было целостное, нерасчлененное видение образа мира в гармонии, строгой закономерности, ясности гуманистических идеалов, что объяснялось мировоззрением и спецификой восприятия человека Ренессанса. Оно было построено на утверждении гармонического единства мира, где все взаимосвязано и упорядочено, все находится в неразрывных обоюдных связях, которые и выстраивают этот ясный, гармоничный и гуманный мир. Модель этого мира представляло каждое творение человека: будь то здание, произведение искусства, интерьер. В этот же круг входила и экспозиция. Тенденции экспонирования, «предъявления вещи» подчинялись тем же общим требованиям и законам в построении «идеального» пространства для восприятия предметов собраний: будь то произведение искусств, историческая реликвия или экспонат естественнонаучных коллекций.



# Дифференциация коллекций и экспонирования

Европейское коллекционирование, развивавшееся с XVI века, представляло собой явление синтетическое. Известные монархические коллекции отражали увлечение своих хозяев искусством, научными и эзотерическими исследованиями, магическими экспериментами, включали разнообразные собрания редких и драгоценных предметов. Век Просвещения принес новый взгляд на собрания и коллекции, который выразился в их научном и систематическом разделении, дифференциации по многочисленным и разнообразным критериям. Первая систематизация коллекций начинается с разделения на «рукотворные» и «природные», а картины и скульптуру перестают хранить и показывать вместе с другими предметами естественнонаучного значения.

Важным стало использовать коллекции не только в эстетиче-



Проект идеального музея.  
Нач. XVIII в.





Кабинет искусств и редкостей XVII в.  
Картина Корнелиуса де Баэльера (*Cornelius de Baellieur*). 1637. Лувр

Франц Франкен.

Себастьян Лирс в своей галерее

Справа:

Изображение идеального музея.

Античный Рим.

Джованни Паола Панини

(*Giovanni Paolo Panini*).

1755. Фрагмент. Штудгарт

открыта для широкого посещения  
Галерея Уффици.

В 1776–1778 гг. императрицей Марией Терезией была организована общедоступная картинная галерея во дворце Верхний Бельведер в Вене, где многочисленные коллекции древностей, научно-естественных образцов и произведений искусства были самым неприхотливым образом размещены в барочных интерьерах дворца в соответствии с единственным желанием – разместить как можно больше экспонатов, доступных обозрению в данных архитектурных пространствах. Однако именно в экспозиции 1781 г. в галерее Бельведера впервые был реализован «исторический принцип». Картины начинают группировать по национальным школам и развешивать, придерживаясь хронологического порядка.

Самым впечатляющим событием в этом ряду было сооружение в Касселе в 1779 г. первого публичного музея Германии – Музея Фридриха с коллекциями картин, скульптур и научных экспонатов (минералов, редкостей из разных частей света, гемм, бронзы, античных предметов, урн, монет, медалей, а также предметов художественных жанров и ремесел). Они были расположены на



ских и престижных, но и в образовательных целях. К этому времени относятся и настоятельные попытки сделать собрания доступными для осмотра, первоначально лишь для привилегированной, а затем и более широкой публики. «Именно тогда появляются большие музеи, отражавшие, как в зеркале, особенности национальных культур»<sup>43</sup>.

В это время европейские монархи начинают один за другим открывать свои собрания для посетителей. В 1750 г. французский король Людовик XV открыл картинную галерею Люксембургского дворца с избранными произведениями из Версаля и Лувра; в 1775 г. Фридрих II разрешил осматривать свою коллекцию в Потсдаме; в 1769 г. была









нижнем этаже, а библиотека, кабинет восковых фигур и научный кабинет (студиола) с новейшими научными инструментами – на втором. В это же время открываются для посещений королевские коллекции Мюнхена, Маннгейма и Дюссельдорфа<sup>44</sup>.

Первые попытки теоретического осмысления музея и его экспозиции

появляются с середины XVI века. Сэмюэль Квишеберг в своей работе «*Teatrumsapientiae*» (1565) рассмотрел «начала» собирательства, с позиций систематической классификации всех предметов Универсума. Он впервые высказывался не только о необходимости классификации ценных предметов, находив-

**Франц Франкен.  
В доме антиквара**

шихся в составе собраний, но и о способах хранения и показа коллекций. Другой выдающейся работой, оказавшей влияние на становление образов музея, явилась «Новая Ат-



лантида» английского философа Френсиса Бэкона, вышедшая в 1590 г. В нем автор давал свое идеально-утопическое представление о национальном музейном собрании и представлении произведений в галереях. Образ идеального музея был популярным для своего времени, и его визуализации были посвящены не одна живописная работа и гравюры. Это были как глобальные и крупные музеи-универсумы, так и идеальные частные музеи и галереи.

Наиболее известной работой по научной организации и экспонированию коллекций стал трактат, опубликованный сиенским врачом Джулио Манчини «Соображения по поводу живописи» (1615–1620)<sup>45</sup>. Автор сформулировал правила экспозиции, предлагая «размещать произведения по тематическому принципу и так, чтобы подчеркнуть их эстетические достоинства и облегчить посетителям галереи восприятие и понимание искусства», а также «располагать экспонаты в кол-

лекциях не только в соответствии с их декоративными особенностями, но установить их в хронологическом порядке...»<sup>46</sup>.

В 1727 г. выходит выдающееся издание Каспара Ф. Нейкеля «Музеография»<sup>47</sup> – научный трактат в духе эпохи Просвещения, содержащий вполне современные соображения и теоретическое осмысление вопросов

---

Даниэль Митенс.  
Галерея Томаса Говарда







систематизации и размещения экспонатов музейных коллекций. В своей работе автор приводил описание идеального, по тем представлениям, экспозиционного зала, сформулированные принципы экспонирования, которые до сих пор используются в музейной практике. Он указывал, что наилучшим помещением для

демонстрации экспонатов может служить комната, где длина вдвое больше ширины, т.е. длинная зала – галерея. Нейкель определял местоположение окон и подчеркивал необходимость изолированных помещений друг от друга, уделял внимание цветовому решению интерьера и меблировке экспозиционного

Частный музей MRGreene.  
XVIII в.

Справа:  
«Музеография» Каспара Нейкеля.  
Титул. 1727

зала. В трактате рассматривались конкретные вопросы восприятия и







приемы представления экспонатов в экспозиции, отмечалось при этом, что предметы должны быть хорошо размещены в зависимости от размеров. Автор устанавливал, в соответствии с необходимостью классификации предметов коллекции, количество, порядок и расположение шкафов и полок для экспонатов, рекомендуя снабдить замками шкафы для нумизматических коллекций во избежание потерь и хищений. Нейкель поддерживал идею использования коллекции в учебных целях, для чего необходим большой стол в центре зала и столы поменьше у окон помещения для возможности «размещения на них предметов для более детального изучения» и занятий<sup>48</sup>.

Трактат Нейкеля оказал большое влияние на формирование и становление европейского музея той поры, сыграв роль некоего практического руководства по организации коллекции не только в музеологическом, но и в музеографическом плане, сформулировав ценные указания по организации предметов коллекций и музейного интерьера.

Для естественнонаучных музеев этот процесс соотносился со становлением ряда общественных дисциплин и одновременно с накоплением систематических собраний. В это время организуются многочисленные коллекции и музеи научного содержания («научная коллекция», «дом-музей искусств», «дом-музей гуманизма», «галерея портретов выдающихся лиц» и т.д.). Они, как правило, были в ведении крупных европейских университетов и использовались в научном и учебном процессе. Деятельность этих музеев впервые приобрела су-

губо научный характер, а музейные коллекции стали рассматриваться как хранилища культурного и природно-исторического наследия, а также в качестве наглядных учебных пособий. Коллекционирование, в связи с открытием морских путей в Индию и Америку, получает бурное развитие. Собираательство охватывает сферу, начиная от минералов, животных и растений, драгоценностей и искусства до традиций и этнографических материалов, которые в больших количествах доставлялись в порты Европы, стимулируя исследовательскую работу и возникновение естественнонаучных и естественноисторических музеев (в Болонье, Вероне, Неаполе и др.). В большинстве случаев эти коллекции еще не покинули сферу «привлекательного». Животные и растения, минералы и окаменелые остатки, являющиеся объектами исторического естествознания, оказывались лишь поводом для исследований и комментариев с позиций философии природы или мифологического мышления. Однако в систематизации коллекций все больше проявлялись элементы исторического подхода, которые отражали аспекты мировоззрения, основывавшиеся в период Возрождения на идеях Аристотеля, а позже – на принципах Ф. Бекона, Лейбница или Декарта.

Так, например, естественнонаучный музей Клемана Лафалля, натуралиста из Ла-Рошели, открытый в 1782 г., содержал систематизированные образцы минералов, растений, животных и т.п. Пространственная организация экспозиции музея строилась на трех основных факторах. В основу ее была положена: во-первых,

**научность**, экспонаты музея были классифицированы согласно естественноисторической теории Аристотеля; во-вторых, **практичность**, что сказывалось в рациональном использовании имеющегося пространства и размещении образцов для осмотра; и в-третьих, **эстетика показа**, которая основывалась на соотношении формы и цвета представляемого материала. Экспозиция развешивалась на фоне дворца или салона дома буржуа. Характерной чертой было равнозначное значение и место, представляемое в экспозиции творениям природы и памятникам культуры<sup>49</sup>.

Характерной чертой было смешение приемов художественного оформления и одновременное использование различных экспозиционных форм. Распределение экспонатов еще не носило характера научной классификации, а организация экспонирования основывалась на размерах и характере представленных материалов, не покидая сферу зрелищности.

Коллекции уже в XVII веке служили для исследовательской работы и образования, и поэтому в большинстве случаев отражали определенное ученое мнение. При разработке ранних музеологических концепций отчетливо выявляется связь музеологических теорий с различными научными доктринами своего времени. При этом оказывается, что методология природно-исторических музеев до середины XIX века была почти идентична теоретическим и практическим потребностям научных дисциплин. Начавшаяся после этого специализация по дисциплинам содействовала и дифференциации



музеологических принципов, и разъединению музеологии и специальных областей научного знания<sup>50</sup>.

В художественных музеях шли подобные процессы теоретического осмысления, систематизации и дифференциации коллекций. Современное оформление галереи Уффици началось в XVIII веке, когда ее директором был назначен аббат, антиквар и знаток искусств Луиджи Ланци, один из первых выдающихся деятелей и теоретиков музеологии. Многочисленные материалы научных коллекций были отделены в отдельный Музей физики и естественных наук, античные памятники – в Археологический музей, драгоценности – в Музей серебра, а коллек-

ции изобразительного искусства были классифицированы по художественным направлениям, школам и в соответствии с хронологией. Экспозиция галереи была построена на основе функциональности и рационального расположения коллекций в гармонии с освещением<sup>51</sup>.

Тем самым в период XVI–XVIII веков складывается базовый принцип членения коллекций на два раздела – «*naturalia*» и «*artificialia*», где главным принципом становится разделение на предъявление «бесконечных вариаций творческих возможностей Природы» и творческой деятельности человека. Отдельной группой в этой системе был класс инструментов научного исследования («*scientifica*»),

экзотические предметы (*exotica*), и феномены (*mirabilia*). Природные предметы ценились выше человеческого творчества, так как это было творчеством Бога, а человек лишь одно из его созданий. «Скомпонованные согласно такому порядку, коллекции приобретали совершенно иной смысл, нежели простое скопище художественных раритетов и природных курьезов. Собранные воедино и сгруппированные по классам и видам многочисленные природные и рукотворные предметы должны были образовывать целостный «*Theatrum Mundi*», своеобразную наглядную энциклопедию, книгу «*dejm nibus rebus*», которая несла в сущности символическую функцию»<sup>52</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Ревякин В.И. Художественные музеи. – М., 1974. С. 6.
- <sup>2</sup> Памятники мирового искусства. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М.: Искусство, 1970. С. 21.
- <sup>3</sup> Там же. С. 34.
- <sup>4</sup> Павсаний, Описание Эллады. Т. 1. М.; Л., 1938 // цит. по: Катерного М.Т. Архитектура музейных и выставочных зданий. – Киев, 1952. С. 5.
- <sup>5</sup> Шмит И.Ф. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерки истории и теории музейного дела. – Харьков, 1919. С. 6.
- <sup>6</sup> И.Ф. Шмит. Указ соч. С. 7
- <sup>7</sup> Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 30.
- <sup>8</sup> Мак-Коркодейл Ч. Указ. соч. С. 31.
- <sup>9</sup> Калугина Т.П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности / Сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1988. С. 68–83.
- <sup>10</sup> Там же. 68–83.
- <sup>11</sup> Музеи мира. Введение в музееведение (Z. Zygluski, Yun Muzeanaswicie – Warszawa, 1982)– М., 1989. С. 4.
- <sup>12</sup> Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей, 1988. № 9. С. 16.
- <sup>13</sup> Zygluski Z. Yun Muzeanaswicie. – Warszawa, 1982.
- <sup>14</sup> Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей, 1988. № 9. С. 16.
- <sup>15</sup> Zygluski Z. Yun Muzeanaswicie. – Warszawa, 1982.
- <sup>16</sup> Мауджери М. Шедевры живописи Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. Л., 1997. С. 407.
- <sup>17</sup> Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М., 1974. С. 17.
- <sup>18</sup> Музеи мира. Введение в музееведение (Zygluski Z. Yun Muzeanaswicie – Warszawa, 1982). – М., 1989.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Гундеструп Бенге Датская королевская кунсткамера // Музеум, 1989. № 160. С. 22.
- <sup>22</sup> Lugli Adalgisa Wunderkamer (Biennale di Venezia, 1986). С. 6.
- <sup>23</sup> Weber I.S. Die Anfange unserer Museen. – Zueiner Tagung in Oxford // Museumskunde, 1986. № 51. С. 7.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Lugli Adalgisa Wunderkamer (Biennale di Venezia, 1986). С. 5.
- <sup>27</sup> Кюизень Ж. Семантика экспозиций сельского хозяйства // Музеум № 143, 1984. С. 15.



- 28 Калугина Т.П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности / Сб. науч. тр. / НИИ культуры / М., 1988.
- 29 Там же.
- 30 Бартенев И.А. Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М., 1983. С. 110.
- 31 Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Указ соч. С. 111.
- 32 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. Л. 1997. С. 407.
- 33 Weber I.S. Die Anfänge unserer Museen – zu einer Tagung in Oxford // Museumskunde, 1986. № 51. P. 7.
- 34 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 23.
- 35 Там же.
- 36 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. Л., 1997. С. 408.
- 37 Галерея Уффици (Музеи Мира). – М., 1972. С. 9.
- 38 Там же. С. 10.
- 39 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. Л., 1997. С. 408.
- 40 Beguin S. La galerie d'Ulysse à Fontainebleau. – Paris, 1985.
- 41 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 34.
- 42 Калугина Т.П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности / Сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1988. С. 68–83.
- 43 Zygulski Yun. Muzeas w Warszawie. – Warszawa, 1982.
- 44 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки т. 2. СПб., 1997. С. 406.
- 45 Мауджери М. Шедевры живописи Из собраний лучших художественных галерей Европы. Т. 1. СПб., 1995. С. 149.
- 46 Zygulski Yun Z. Muzeas w Warszawie. – Warszawa, 1982.
- 47 Указ. Соч. «К. Никель разработал следующую классификацию немецких музеев XVI–XVII вв.: 1) Schatzkammer – сокровищница драгоценных предметов, в основном из золота, а также предметов искусства и естественнонаучных; 2) Galerie – длинный зал со шкафами для мелких предметов, предметами на постаментах и картинами на стенах; 3) Kunstkammer – кабинет искусства, в основном предметы художественного ремесла, из керамики, стекла, слоновой кости, монеты, медали, научные инструменты, гипсовые модели, графика; 4) Antiquitätenkammer – кабинет древностей по образцу итальянских; 5) Studio-Museum – хранилище книг, рукописей и некоторых предметов искусства; 6) Raritätenkammer – собрание редких предметов (рог единорога, «феникс» и т.д.); 7) Naturalienkammer – кабинет естественнонаучный, посвященный трем царствам природы: животным, растениям и минералам».
- 48 Эри Иштван Краткая история витрин // Музеум, 1985. № 146. С. 12.
- 49 Кюизень Ж. Семантика экспозиций сельского хозяйства // Музеум, 1985. № 143. С. 15.
- 50 Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen // Museumskunde, 1979. № 3.
- 51 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. СПб., 1997. С. 74.
- 52 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотекa, 2001. № 12. С. 53.



ГЛАВА 2.

# Экспонирование в эпоху Просвещения









**В** XVII – начале XVIII века происходит перераспределение акцентов архитектуры и коллекций. Если раньше коллекция служила для украшения интерьеров дворцов и вилл, выполняя роль декоративного элемента интерьерного убранства, то начиная с этого времени ситуация коренным образом меняется. Коллекция становится ведущим элементом ансамбля. Начинают строиться дворцы и залы, специально предназначенные для размещения все разрастающихся собраний. Коллекции искусства, исторических памятников, антиков и т.п. становятся определяющими факторами в организации и декорировании залов галерей. Они активно воздействуют на характер интерьера, приобретая значение **доминирующего элемента** в поиске образного ансамблевого решения.

Все элементы интерьера – архитектура зала, пространственная аран-

жировка, тематическое содержание, декор и колористическая композиция подчиняются и выстраиваются вокруг коллекции или главного экспоната, создавая среду для наиболее полного выявления, наиболее активной и впечатляющей демонстрации предметов собрания.

Эти изменения были продиктованы новым стилем в архитектуре и искусстве – барокко, в котором воплотились новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической сложности и вечной изменчивости. В противовес Ренессансу с его гармонией и верой в разумный порядок эстетика барокко строилась на коллизии человека и мира, идеальных и чувственных началах разума, власти иррациональных сил. Идеологией времени становится новое прогрессивное течение Просвещение, боровшееся за установление «царства разума», основанное на «естественном гражданском равенстве и свободе». Большое место в достижении нового мироустройства и общественного порядка отводилось

---

*Жак де Лажуа (Jacques de Lajoue).  
Идеальный музей в стиле рококо. 1739*



идеализированным представлениям в распространении знаний. Именно в это время начинается интенсивное музейное строительство во всех развитых европейских странах. Оно отвечает главным идеологическим установкам эпохи – расширению знаний об окружающем человека мире. В это время кунсткамеры и вундеркамеры переживают свой расцвет и совершенство, начиная не только собирать, хранить и представлять свои собрания, но и инициировать декоративное искусство, мастерство, механику, создавая прецедент востребованности необычного, уникального, виртуозного, фантазийного.

Человек барокко предстает многоплановой личностью, со своим сложным внутренним миром, вовлеченный в круговорот и конфликты среды. Но это не умоляет интереса к реальной среде и природной стихии. Для искусства характерны грандиозность, пышность, дина-

мика, интенсивность чувств, страсти к эффектным зрелищам. Проявлениям стиля присуща пышная театрализация, контрастность масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени и, главное, совмещение иллюзорного и реального.

В экспозициях этого времени как универсального музея, так и интерьерного ансамбля «экспонат важен и интересен только как выразитель некоего высшего целого – содержательного, стилистического, декоративного. Экспонат выступает здесь не изолированно, а в объединении элементов в высшее, чувственно постигаемое единство, которое реализуется в «стенах-картинах», «ковровой» или «шпалерной» развеске, концентрированной аранжировке экспонатов, интерьерно организуемой экспозиции»<sup>1</sup>. Важным становится некая «утрата» художественным произведением своего индивидуального значения. Однако эта утрата индивидуальности компенсируется

приобретением качеств декоративного элемента, который может уже самостоятельно компоноваться и участвовать в создании композиционного целого, коим и является сам экспозиционный ансамбль.

К XVII столетию меняется отношение к коллекционированию и экспонированию предметов искусства: если в Ренессансе, как правило, предметы играли второстепенную роль, ими скорее декорировался интерьер, и если какое-то полотно не подходило по цветовой гамме ко всему, что наполняло то или иное помещение, – его, каким бы выдающимся произведением оно ни было, не экспонировали и даже имя знаменитого автора произведения не играло никакой роли. В барокко начинают по-новому осмыслять предметы коллекций, все чаще именно под собрание создавались интерьеры и архитектура, играя роль специальных целостных интерьеров-экспозиций.



# Архитектурно-художественный ансамбль: принципы и формы

**т**ипичным для этого периода можно считать оформление залов Галереи Боргезе, построенной для размещения богатейшей коллекций Папы Павла V Боргезе, включавшей произведения Л.Бернини, Караваджо, Рафаэля, Пинтуриккьо, Рубенса в пригородной резиденции на окраине Рима (1606–1619, арх. Ф. Понци, Д. Вазанцио). Галерея, состояла из двух этажей, включала центральный вход, центральный большой зал – холл, поражающий посетителя своим величием, пышным, богатым декором, и анфиладу комнат, при прохождении которой идет постепенная смена сюжетов – художественных доминант коллекций. Декоративное убранство каждого из залов галереи согласовывалось с главным художественным произведением и по сути своей было тематическим. Коллекция, как и в настоящее время, была четко разделена на «скульптурную» и «живописную» части, причем такое деление было продиктовано с точки зрения функции. Первый

этаж отдан под скульптуру в связи с тем, что доставлять произведения скульптуры на верхние этажи неудобно ввиду их значительного веса и к тому же существует риск разбить или повредить их. На втором этаже расположена живопись. Оформление залов в виде росписей плафонов, фресок, напольных мозаик, пышной лепнины потрясает воображение.

Сюжет росписей выбирался в соответствии с «центральным экспонатом» зала. Так, в зале, где размещалась в центре знаменитая скульптура «Аполлон и Дафна» Лоренцо Бернини, плафон, украшавший зал, посвящен сюжетам «Метаморфоз» Овидия, выстраивая тем самым аллегорический контекст<sup>2</sup>. Каждый из залов имеет свою доминанту, согласно которой зал получает свое название. Для залов живописи определяющим является сюжет и персонажи росписи центрального плафона. Например, зал Флоры, зал Психеи и т.д. Современный вид интерьеры приобрели в ходе капитальной реконструкции виллы по проектам VIII века.

Подлинные античные мозаики (III в. н.э.) на вилле Боргезе были вмонтированы в полы и стены зала стационарно, одновременно являясь его декоративным украшением. В то же время их художественная и историческая значимость особо учитывалась. С этой целью применялись приемы для акцентирования на них внимания и охраны, так позднее ставились ограждения, чтобы их не повредить и т.д.

Приемы монтирования напольных мозаик в полы залов, а рельефов – в стены помещений можно рассматривать так же, как стремление показать художественный предмет-экспонат в наиболее близком значении к его традиционному функциональному назначению и положению в пространстве дома или виллы. То есть в некоем «простом», «прямом» и обычном понимании и осмыслении предмета коллекции в экспозиционной среде. Исторически этот прием идет от древнеримской практики выставления художественных произведений в жилом и общественном интерьере.





Галерея Боргезе.  
Общий вид

Галерея Боргезе.  
Фасад

---

Подобная организация нашла свое выражение и в музее Пию-Климентино в Ватикане (1769–1774 арх. Симмонета и Кампорези). Например, в зале Ротонды (*Sala Rotonda*) все подчинено главному экспонату – «грандиозной мозаике» I в. н.э.,

---

Справа:  
Галерея Боргезе. Зал Аполлона и Дафны









Галерея Боргезе.  
Плафон зала Аполлона и Дафны.  
«Метамофозы» Овидия

изображавшей битву греков с кентаврами, которая вмонтирована в пол помещения. Зал стал архитектурным ядром Ватиканского музея,

где помимо него были знаменитые галереи: Галерея Греческого креста, Зал муз, Зал зверей, Галерея статуй, Галерея бюстов, Зал масок, Зал Лаокоона, Галерея Аполлона, Зал Персея и Кановы и др.<sup>3</sup> Зал представляет собой большой объем с кессонированным куполом и расположенными по периметру крупными полукруглыми нишами, в каждой из которых размещалась знаменитая скульптура собрания. Его архитектурное декорирование включает мраморные канеллированные пилястры между нишами, вставки цветными мраморами, карнизы, орнаментальные резные пояса. Ниши были окрашены по штукатурке в красно-терракотовый цвет, который служил прекрасным фоном для античных мраморов. В центре зала установлена огромная мраморная чаша.





Фрагменты залов галереи Боргезе

Л. Бернини.  
«Похищение Прозерпины»

Интерьер-экспозиция представляет собой целостный монументальный ансамбль, архитектура и декор которого были созданы в синтезе с выдающейся мозаикой и произведениями античной пластики, с их размерами, пропорциями, цветом. Композиция расстановки скульптуры строилась на **максимально выраженной симметрии** (при том, что статуи несимметричны, это коллекция) и **гармоничном визуальном равновесии объемов**. Зал создавал образ, подобный Римскому Пантеону, а в нишах нашли свое место выдающиеся скульптуры ва-



тиканского собрания. Вдоль стен стоят бюсты и статуи, среди которых выделяется огромная бронзовая статуя Геракла, датируемая I в. н.э.<sup>4</sup> Другой выдающейся экспозицией Ватиканских музеев стала Галерея статуй, где представлено несколько прекрасных римских копий с греческих скульптур, особенно выделяется «Аполлон Сауроктон» (копия с бронзового оригинала Праксителя IV в. до н.э.) и «Спящая Артемида» (копия с эллинистического оригинала III–II вв. до н.э.). Галерея статуй представляет собой роскошную традиционную галерею с обилием стоящих по ее стенам произведений античной пластики. Многообразный по декоративному оформлению пышный интерьер галереи включает стукový лепной потолок, архитектурную разбивку стен, боковое освещение, к которому сориентиро-

На обороте:  
Центральный зал галереи Боргезе













Музей Пио-Климентино.  
Ватикан, Зал Ротонды

Музей Пио-Климентино. Ватикан.  
Скульптура Зала Ротонды



Фрагмент мозаики пола  
«Битва греков с кентаврами».  
Пио-Климентино. Ватикан

ваны скульптуры, выполненные из цветных мраморов. Особый интерес представляют бюсты императоров в Галерее бюстов, расставленные традиционно рядами, среди которых портреты императора Адриана (II в. н.э.) и Каракаллы (III в. н.э.).

Архитектурное оформление Зала зверей в Пио-Климентино, где до сих

пор экспонируются скульптурные изображения животных, исполнено в белых и цветных мраморах. Потолок имеет архитектурный декор в виде кессонированного свода. Для размещения небольших по размерам анималистических скульптур предназначено оригинальное «оборудование» – мраморные полочки-крон-

штейны, располагающиеся по стенам помещения в строгой симметричной композиции, и столы-консоли, также стационарно вмонтированные в стены, крышки которых поддерживают передние мраморные опоры в виде стилизованных звериных лап. Полки и консоли выполнены вместе залом как органичное и необходимое для экспонирования данной коллекции функциональное оборудование. Таким образом, экспонаты, архитектура и экспозиция зала соединились в монументально-декоративном ансамбле<sup>5</sup>. Среди них находится

Музей Пио-Климентино.  
Ватикан. Зал Ротонды. Купол









Музей Пию-Климентино. Ватикан.  
Интерьеры музея

превосходная римская копия «Мелеагра», выполненная с греческого оригинала IV века до н.э. работы Скопаса.

Принципиальной схемой размещения предметов коллекции и

ведущей тенденцией в экспонировании было расположение наиболее выдающейся скульптуры или мозаики из собрания в центре зала, как бы задавая «тему» и выстраивая **контекст** всего **экспози-**





Музей Пио-Климентино. Ватикан.  
Галерея статуй

Музей Пио-Климентино. Ватикан.  
Зал зверей

Одним из наиболее ярких примеров экспонирования музейных коллекций ансамблевого типа, характерного для музеев XVII–XVIII веков, можно считать залы Палаццо Питти (Флоренция, арх. Брунеллески). В великолепных залах парадной анфилады картины коллекций Медичи располагались в несколько рядов без наклона, подобно коврам, сплошь закрывая все стены. Такое размещение подчиняло произведения искусства декоративному принципу показа. В центре стены, по оси, часто помещалось большое полотно, например, эффектные пейзажи Сальваторе Розы, иногда заполнявшие ее целиком в высоту, справа и слева от него симметрично располагались полотна меньшего размера.

Основным критерием становился не хронологический порядок размещения произведений, не группировка экспонатов по неким смысловым критериям – по школам, авторам, жанрам, как это стало позже, а по «формату» и декоративным качествам картин, на-

ционного ансамбля. Интерьерам галерей, в большей степени, нежели всем остальным помещениям была свойственна жесткая программность тематики декорирования. Экспозиции-интерьеры этих

галерей, ориентированные на некий ценностный контекст в своей организации, представляли собой концептуальные произведения в форме законченных художественных ансамблей.





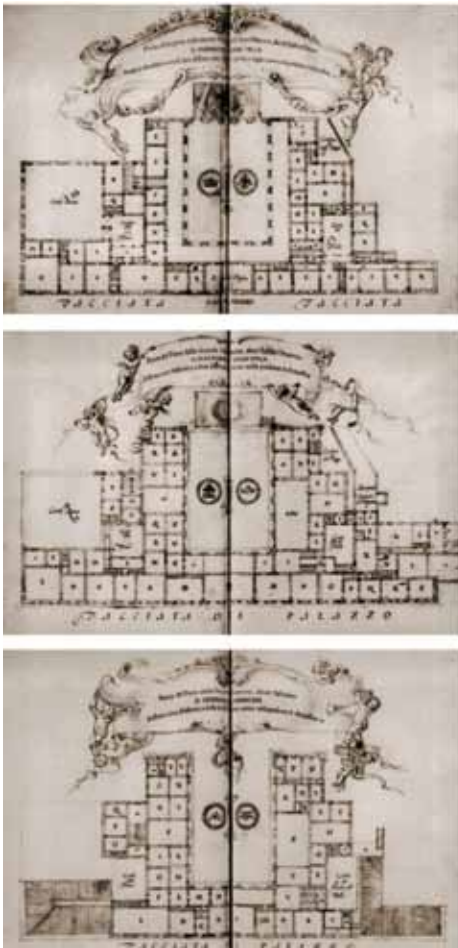
Палаццо Питти.  
Общий вид

Палаццо Питти.  
Интерьер

пример по колориту, цветовым акцентам, композиции. Поэтому в зале оказались рядом полотна Мурильо, фламандцев Рубенса и Ван Дейка, а также один из самых прославленных портретов Тициана. Именно декоративный принцип формирования экспозиции Питти привел к тому, что в галерее отсутствует лучшее в мире собрание Боттичелли, принадлежавшее Медичи, почти полностью







Палаццо Питти.  
План

Палаццо Питти.  
Интерьер

отсутствуют немецкие художники XVI века и голландцы XVII века, так как эти картины не вписывались в целостный ансамбль парадных апартаментов галереи. Это говорит о главенстве декоративного принципа в организации экспозиционной среды над содержательными, научными и даже ценностными аспектами коллекции<sup>6</sup>.

Единство в создании красочного и репрезентативного образа являлось главным критерием

экспонирования коллекций. Для «современных зрителей с их научно-логически-упорядоченной системой восприятия» экспозиции собрание Питти при своих небольших размерах трудно обозримо. «Но дворцовый облик придает галерее Питти и особое очарование. Великолепные полотна, как драгоценные камни, вставленные в украшенные резьбой тяжелые позолоченные

рамы, сплошь закрывают стены. Эффективность и размах фресок Пьетро да Картона и Чиро Ферри, изысканность орнамента фриз и штукатурной лепнины, многоцветные мозаики мраморных полов – все это сливается в удивительный ансамбль, полный праздничности и блеска, дворцовой пышности, столь непохожей на аскетический интерьер современного музея, где в особой











Палаццо Питти.  
Интерьер

стерильной атмосфере всей полнотой живут только картины»<sup>7</sup>.

Подобный принцип художественной композиции стены можно видеть на стенах зала Рубенса в картинной галерее в Дюссельдорфе (по гравюре 1778 г.) «*La galerie electorale de Dusseldorf*», где картины играют роль декоративных панно, симметрично заполняющих и расчленяющих стены.

Один из знаменитых залов галереи Уффици – Зал Ниобы в стиле







Стена зала Рубенса.  
Картинная галерея, Дюссельдорф

Зал Ниобы. Галерея  
Уффици

Венская придворная библиотека и музей.  
Нач. XVIII в.





Кунсткамера в Берлине.  
Нач. XVIII в.

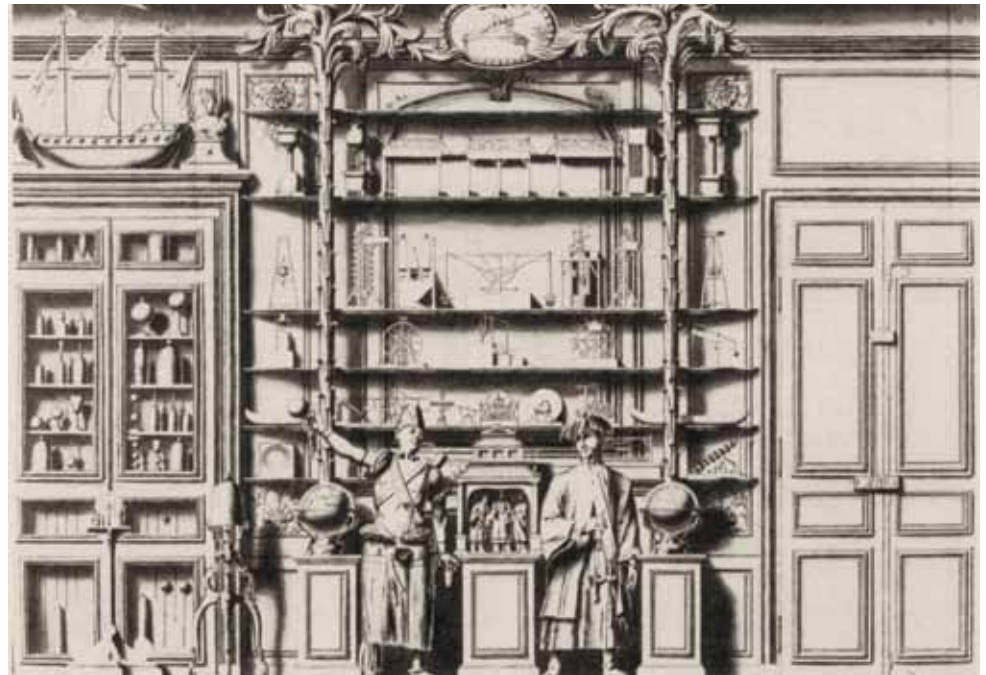
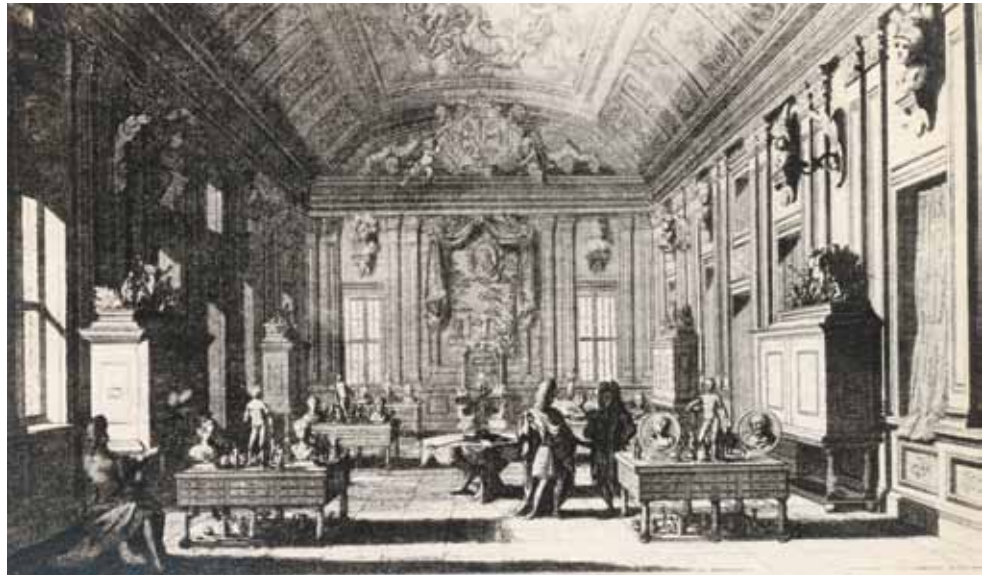
Кунсткамера.  
Нач. XVIII в.

классицизма (арх. Занобидель Россо, худ. Томмазо Герардини) был сооружен для мраморной античной группы Ниобы и ее детей, найденной на одном из римских виноградников в 1583 г. и доставленной из Рима во Флоренцию в 1770 г. Он представлял собой программный интерьер, где росписи стен, в виде крупных панно, обрамленных живописными рамами с картушами и фризами, четко рассчитаны на постановку под ними статуй и центральной скульптуры Ниобы.

О масштабах дворцовых коллекций можно судить, например, по галерее семьи Фарнезе. По инвентарной книге 1680 г. собрание насчитывало 1095 картин, наиболее значимые из которых размещались в 53 залах картинной галереи в Палаццо дель Джордино в Падуе, а многочисленная ценнейшая коллекция античной скульптуры была искусно расставлена во внутреннем дворе виллы и в саду<sup>8</sup>.

Существовало **полное подчинение предметов коллекции**, ставших центром содержательной программы декорирования, архитектуре залов. Создавался **единый, целостный ансамбль экспозиции и интерьера в монументальном программном синтезе коллекции и архитектуры**. Главными формообразующими принципами становятся **декоративность и симметрия**.

Иным по характеру представляется общий вид Венской придворной библиотеки и музея, ко-



торые часто были объединены, а также кабинета по античному искусству – в XVIII веке в составе Берлинской кунсткамеры (по гравюре из печатного описания этой кунсткамеры «*Thesaurus Brandenburgicus*» (1696–1701), где в пышном барочном интерьере в симметричной организации представлены крупные шкафы-кабинеты, столы в центре помещения

заполнены предметами коллекции. Оборудование и организация кабинетов этой поры отличается стилистическими чертами рококо, при безукоризненном, четком и симметричном порядке расстановки экспонатов внутри витрин, на специальных полках и стеллажах.

«Фамильные» шкафы, как часто называли витрины XVI–XVII века, использовались для хранения и по-





Кунсткамера.  
XVIII в.

Кунсткамера. Гравюра кабинета. Арх. Жан Батист Куртон (Jean-Baptiste Courtone). 1739

экспозиционную стену, предназначенные для различных экспонатов, на основе принятой классификации. Каждый из них декорирован роскошным крупным центральным картушем со стилизованным тематическим изображением своего содержимого – минералов, раковин, плодов растений, предметов экзотической культуры, в одном из них даже изображение пятнистого леопарда. Эти картуши, как и шкафы, красочно расписаны, а в композиции декора применены натуральные предметы – разнообразные раковины, минералы, что делает их примерами первых музейных инсталляций. Несмотря на то что каждый шкаф предназначен только для своей конкретной коллекции, все вместе они образуют стационарную экспозицию в системе интерьера, которую можно рассматривать как уникальный пример европейской кунсткамеры XVIII века, в прекрасной сохранности и полноте дошедшей до наших дней.

В контексте подобного натуралистического изображения, основанного на подлинных натуральных образцах, можно рассматривать и уникальное творчество Джузеппе Арчимбалдо. Они выполнены в виде фантазийных аллегорических композиций и портретов, где необычно сочетаются предметы, растения, цветы, фрукты и животные, в которых художник с поразительной точностью и любованием выписывал все мельчайшие детали богатства и

каза предметов. Несмотря на различное качество изготовления и стилистику того или иного времени, в большей части они представляли собой шедевры мебельного искусства. В соответствии с принципами оформления интерьеров, их конструкция и постановка в залах были строго симметричными. Симметрии

подчинялась расстановка и развеска экспонатов.

Наиболее выразительными образцами такого музейного оборудования являются шкафы Кунсткамеры «*Kunstund Nataralienkammer*» города Халле, Германия 1598 г. Это встроенные в интерьер помещения стационарные шкафы, образующие







разнообразия растительного мира. Можно предположить, что на его стилистическое своеобразие оказала влияние кунсткамера Габсбургов, которую он курировал на протяжении нескольких лет как придворный живописец и декоратор (императора Максимилиана II в Вене и Рудольфа II в Праге). А формы его

натуралистических и фантазийных образов, расширивших границы содержания европейской живописи, были предвестниками сюрреализма XX века, открыв одно из плодотворных и оригинальных направлений в изобразительном искусстве.

Вена, как центральный европейский город и столица Австрии, при

правлении Габсбургов становится ведущей в коллекционировании, покровительстве искусств, новаций, центром культурной и научной жизни.

В отличие от «концептуализации» декорации храма, с которой «декоративность» экспозиций барокко имеет много общих черт, она строится на других художественно-композиционных принципах. При общей концентрации отдельных элементов, включенных и подчиненных вышестоящему композиционному единству, соединение элементов происходит не в сакральной взаимосвязи, как в храме, а в иных принципах создания общей композиции – **аллегорическом, символическом, программном.**

Начинается строительство специальных зданий и отдельных помещений для размещения художественных собраний, с учетом их характера, функциональных особенностей, количества, ценности. Особое внимание при строительстве уделяется специальным качествам этой архитектуры: освещению, удобству осмотра (создаются просторные, светлые залы), рациональным планировочным решениям (основной планировочной схемой становится центральная галерея с малыми смежными залами).

Рациональный и функциональный принцип в первых европейских галереях, как это ни странно,



Кунсткамера в Халле.  
Германия. XVIII в.

Стр. 153–156:  
Шкаф Кунсткамеры «*Kunstund  
Nataralienkammer*».  
Халле, Германия.  
Сер. XVIII в.



















проявился в перестройке дворцовых конюшен для размещения живописных коллекций. Видимо, простота длинного прямоугольного пространства конюшен была по функции очень близка картинным залам. Так, коллекции Вены первоначально размещались в Штальбурге в дворцовых конюшнях. И хотя император Карл VI не очень хорошо разбирался в искусстве, все же он приказал расположить произведения так, что бы они выглядели наиболее эффектно, что отвечало вкусам времени. Дрезденская коллекция также, до строительства своего выдающегося здания, была размещена в перестроенных конюшнях резиденции Цвингер, которые получили в то время пышное декоративное оформление. Это «простое», в некоем смысле утилитарное понимание галереи как протяженного пространства, удобного для прогулки и осмотра экспонатов, близкое к его изначальному, функциональному предназначению и бытованию, проявилось в расстановке предметов декоративно-прикладного искусства и статуй в галерее, развеске живописи аналогично монументальным росписям интерьера, коврам и шпалерам<sup>9</sup>.

Если рассмотреть в последовательности традиционные живописные развески – «ковровую», «шпалерную» и «с воздушными» (как называли в России более разряженную развеску в галереях дворцов или усадеб, характерную для более позднего периода – неоклассицизма), то каждую из них можно сравнить с аналогичными по времени композиционными схемами интерьерных монументальных росписей.

В ковровой развеске применяли осевое построение композиции и



компоновку крупного произведения, окруженного меньшими по размеру полотнами, которые группировались часто с символическим значением. Примером может служить известная по описаниям и полотнам галерея Леопольда Вильгельма, одного из основателей коллекции венского музея. Хранителем своей коллекции картин, гравюр, рисунков и скульптуры он назначил фламандского живописца Давида Тенирса Младшего. Тенирс увековечил эрцгерцогскую галерею в целом ряде картин, которые передают ее первоначальное состояние в Брюсселе и позже в Вене. При сплошной ковровой развеске скульптура сопровождала живопись, создавая вместе поразительно живописный и пышный интерьер в характере эпохи барокко с ее любовью к красочности, театральности,

**Фасад шкафа Кунсткамеры «Kunstund Nataralienkammer».**  
Халле, Германия.  
Сер. XVIII в.

мощности мажорного звучания. «В полотнах верно переданы характер коллекции, ее богатство и разнообразие, с точностью зафиксированы бывшие в ней произведения, однако размещение их на отдельных стендах не отличается достоверностью»<sup>10</sup>.

В коллекцию входили работы Джоржоне, Тициана, Джованни Беллини, Андреа Мантенья, Лоренцо Лотто, Якопо Тинторетто и др. Более точное представление о расположении картин в галерее Леопольда-Вильгельма дает гравюра Франциска ван Стена, сделанная им по рисунку Николуса ван Хойе. На





Д. Арчимбольдо.  
Портрет императора Рудольфа II в образе  
Ветрума. 1590. Стокгольм

Композиция из натуральных раковин

Справа:  
Д. Арчимбольдо.  
Зима

ней запечатлен вид галереи уже после переезда в Вену, т.е. первоначальная экспозиция в венском Штальбурге.

В XVIII веке галерею в Штальбурге перестраивают в стиле барокко. Публичные посещения в галерее не предусматривались, научный подход и систематизация еще не применялись. Основным принцип размещения живописных полотен в галерее сводился к сплошной «ковровой» развеске. В 1720 г. была

сделана новая экспозиция картин. Для этого их обрезают, надставляли, подгоняли под размер дорогих резных позолоченных рам, дописывали, записывали, из прямоугольника делали овал, из овала многоугольник и т.д. Все это проделывалось исключительно из желания придать нарядность и декоративность интерьеру. Так известный портрет Ван Дейка был значительно обрезан и заключен в овальную раму, как и портрет «Матери» Рембрандта<sup>11</sup>.

На картине немецкого художника *Hans Jordaens III* изображена также Художественная галерея в Вене и кабинет редкостей.

В организации интерьера-экспозиции всегда принимали участие профессиональные архитекторы и художники. А для изготовления стальных панелей, рассчитанных для вмонтирования в них определенных произведений, делались специальные проекты и эскизы. Два таких исторических эскиза из Музея истории искусств Вены дают представление о подобной экспозиционной практике.

В характерной для этого периода «шпалерной» развеске, которая зарождается раньше во времена Ренес-





Портрет курфюрста Максимилиана, покровителя искусств. Гравюра

Д. Тенирс.  
В галерее коллекционера

На обороте:  
Д. Тенирс.  
Галерея Леопольда Вильгельма

санса, но получает распространение именно сейчас, картины монтировались вплотную друг к другу и были разделены только узким багетом. Конструктивно они помещались на специальном стационарном каркасе, который встраивался по размеру стены или простенка и имел свою, как правило, симметричную композицию. В угоду общей композиции картины нередко «подреза-

















Д. Тенирс.  
Принц Леопольд  
в своей картинной галерее. 1647 г.

Вильям ван Хайет.  
Галерея Корнелиса ван дер Гиста

лись», срезались края полотен или их «подгибали». Позднее для такой декоративной развески полотна заказывались мастеру уже определенного размера, в зависимости от общей архитектурной композиции стены. Первоначально сюжеты полотен не имели значения, часто в такой аранжировке соседствовали пейзажи, натюрморты, мифологические сюжеты, портреты, размещенные лишь на основании художественной композиции по колориту, цветовым акцентам, визуальной уравниваемости живописного полотна и в целом композиции стены-картины. Позже тематика живописи стала единой, например, только портреты, только пейзажи, исторические сю-

жеты или мифология. Встречаясь в смешанной композиции, произведения различных жанров подчинялись лишь жесткой архитектурно-художественной структуре и симметрии. Известна «Галерея именитых людей» в ренессансном французском Замке Борегар на Луаре, где целый ряд представительских портретов семьи, вмонтированных в трехъярусные панели с позолотой и резьбой представляют собой целостную интерьерную композицию, занимавшую все стены помещения по его периметру в характере шпалерной системы. Наиболее ценное произведение – портрет помещен на отдельном богато декорированном стенде, а украшение камина, с включенным живописным полотном, представляет собой доминанту интерьерного убранства.

На обороте:

Д. Тенирс.

Художественная галерея и кабинет в Вене.  
Hans Jordaens III













Эскиз композиции стены  
в дворцовом музее Вены.  
XVIII в.

Эскиз композиции стены  
в дворцовом музее Вены.  
XVIII в.



В шпалерной развеске большого зала замка *Castolovice*, Чехия<sup>12</sup>, парадная стена с двумя симметричными арочными проемами дверей декорирована портретами членов семьи. В центре стены расположен герб владельца замка, симметрично окруженный композицией портретов, из которых женские поясные, а мужские в полный рост организуют четкую геометрическую композицию.

Подобных композиций в XVII–XVIII веках было достаточно много, такие же принципы и формы были у портретных галерей многочисленных европейских резиденций и российских дворцов. Важным для такой шпалерной развески была не столько тематика полотен, сколько их единый художественный уровень, так как шедевры не могли соседствовать с второстепенными произведениями. С развитием этого экспозиционного приема, когда практика внесла свои коррективы, в шпалерную композицию компоновали произведения одного, среднего художественного уровня. Для достижения единой целостной картины шпалерной развески желательно, чтобы они были и единой художественной манеры и даже одного мастера, что со временем стало распространенной европейской практикой.

Принципы экспонирования были монументальными, с идеей неизменяемости, раз и навсегда зафиксированного места и способов экспонирования.





Галерея именитых людей.  
Замок Борегар. Франция

В организации показа произведений в королевских апартаментах в Версале были выработаны приемы, которые надолго становятся ведущими, в связи с переходом в XVII веке к Франции статуса столицы Европы. «Стены галерей и салонов были







Замок Кастоловице (*Castolovice*). Чехия.  
Организация настенной экспозиции

Версаль.  
Зал XVII века

Справа:  
Версаль.  
Салон Венеры



затянуты бутылочно-зеленым или алым бархатом, который служил фоном для богатейшей королевской коллекции картин старых мастеров, вставленных в роскошные золоченые рамы. Следуя итальянским прецедентам XVI века, например, залу, Трибуны в Уффици, картины часто развешивались так, чтобы они образовывали определенный узор на стене – приятную для глаз симметричную гармонию форм и красок на фоне однотонной стены»<sup>13</sup>. Стремление создать декоративную композицию из предметов коллекции проявлялось в развеске живописи, где **композиция стены становилась самостоятельной «картиной»** и была главенствующей в размещении собрания. В расстановке статуй общая композиция зала также превалировала и являлась формообразующим фактором. Эти принципы распространялись и на представления предметов прикладного искусства, однако в целом декоративно-прикладное искусство в этот период еще не стало предметом осмысленного коллекционного собирательства. За ними оставалась утилитарная и декорационная функция, за исключением античной керамики, восточного фарфора, итальянской майолики. В организации парадных дворцовых интерьеров ведущую роль имела тематика интерьера, которой подчинялись и в которую









встраивались все художественные произведения и декор. Плафоны потолков, лепнина, декорационные сюжеты и станковые картины – все в целом подчинялось единому программному принципу.

Особенно выразительны в этом ряду два больших квадратных салона, фланкирующие знаменитую Зеркальную галерею Версаля – Салон Войны и Салон Мира, составлявшие с ней единый ансамбль. В Салоне Войны крупный овальный барельеф изображает Людовика XIV на коне, растаптывающего своих врагов, в окружении трубящих Слав, и скорбящих, закованных рабов внизу. Весь интерьер проникнут воинской темой, его украшают доспехи, композиции трофеев, знамена и оружие. В центре потолочного плафона, расписанного Лебреном, – «Вооруженная Франция, восседающая на облаке в окружении своих Побед». Три побежденные державы – Германия, Испания и Голландия расположены

тут же, рядом с «Разгневанной богиней войны Беллоной», сопровождающими ее персонажами, символизирующими «Восстание» и «Раздор». В Салоне Мира на большом, в размер стены, овальном полотне в мощной мраморной раме «Победная Франция дарит оливковую ветвь побежденным державам» в соседстве с умиротворенной христианской Европой. Декор интерьера включает композиции из музыкальных инструментов, гирлянд цветов и скипетра Меркурия, доброго вестника и покровителя торговли.

Особое отношение в Европе всегда было к памяти о войне, воинской доблести и победам. Оружие и все, что связано с воинскими атрибутами, начинают тщательно собирать и выставлять со времен Средневековья. Так, в каждом европейском замке была Оружейная палата, специальный зал, где хранили и выставляли военное снаряжение, знамена и штандарты. Однако даже предметы



Версаль.  
Салон Войны

Версаль.  
Салон Изобилия. Фрагмент

Справа:  
Версаль.  
Салон Мира

войны собирались в специальные декоративные композиции – «трофеи», которые располагали на стенах залов. Подлинные исторические свидетельства легендарных военных эпопей составлялись в «натюрморты» из лат, шлемов, мечей, пик и









Оружейная палата  
Южночешского замка Рожмберк

Оружейная палата замка Жлеби (*Zleby*).  
Чехия



Выставка оружия.  
Европейские доспехи XVI в.  
Эрмитаж

алебард. Оружие войны, тем самым, было представлено в большей степени в качестве художественных и исторических предметов, из которых компоновались пышные декоративные комплексы.

Принципы и приемы декоративного оформления предметов вооружения и доспехов сохраняются чрезвычайно долго и не меняются вплоть до начала XX века. Так, выставка, устроенная в Гербовом зале Эрмитажа в начале 20-х г. XX века, была сделана с использованием тех же приемов и принципов: из предметов войны выкладывали декоративные композиции различной формы, а доспехи, как и раньше, выставлялись на манекенах.

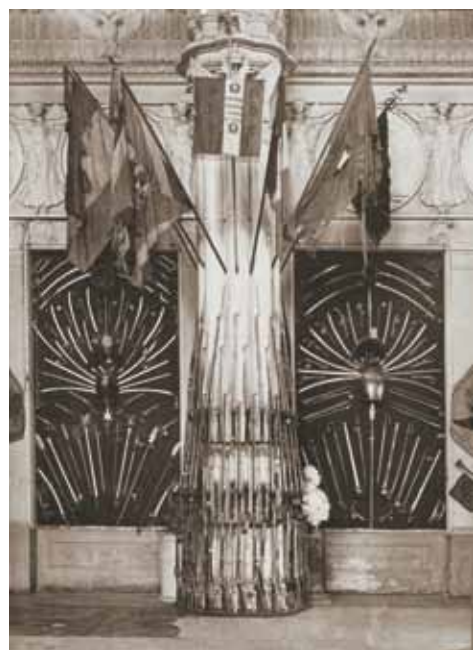


Огромной популярностью пользовались и военные галереи, где демонстрировались полные комплексы воинского снаряжения, бережно сохраняемые латы и доспехи, и все вооружение средневекового рыцаря и полные комплекты конского убранства и доспехов. Традиционно их выставляли на манекенах или же на скрытых конструкциях,

но всегда – стоящими или сидящими на коне, т.е. в боевой готовности. Эти пышные военные галереи были практически обязательными при всех европейских дворах.

Практически те же принципы и приемы распространялись и на весьма популярную в Европе тему – охоты и ее трофеев. Экспонирование излюбленных для европейцев





охотничьих трофеев носило традиционный характер. На стены в изобилии крепились олени рога, кабаньи клыки, медвежьи головы и т.д. Подобные «выставки» мало чем отличались от характерного оформления залов замков с охотничьими трофеями, которые уходили в историю Средневековья. Другим типичным приемом было устраи-

вать из орудий труда композиции и декорированные комплексы, которые использовали практически все традиционные приемы «выставления»: в случае с оружием – стены были увешаны алебардами, кинжалами, секирами, саблями или пиками, а в случае с орудиями труда – появлялись серпы, топоры и косы, которые представлялись в

**Выставка оружия.  
Европейские доспехи XVI в.  
Эрмитаж**

замысловатых и пышных композициях, как правило осевых, симметричных и визуально уравновешенных на основе декоративного принципа.





Военная галерея.  
Западная Европа



В подобные декоративные композиционные ансамбли собиралась и дорогая посуда и утварь из металла или керамики. Общая художественная композиция предметов была ведущей в аранжировке коллекции. В этой системе отдельный экспонат подчинялся структуре композиции, которая восприни-

мается в целостности и законченности своего построения. При этом экспонаты как бы утрачивают свое функциональное и художественное значение и приобретают качества элементов орнамента, что и позволяет создать композиционное целое, включая их лишь как орнаментальные элементы.

В экспозиции искусства, собственно как и раньше, содержанию картин или скульптур при этом декоративном подходе большого внимания не уделяли. Этот композиционный метод сохранил широкое бытование вплоть до XIX столетия. Однако внутренним связующим элементом и качеством произведений, которые могли позволить соединение в целостные комплексы, был некий «единый знаменатель», которым являлась ориентация на античное искусство. Существование этого «внутреннего идеала», наличие глубинного сходства, выражающегося в соотношении самих себя с общим идеалом, и позволяло создание нового целостного единства как уже самостоятельного произведения средового искусства из художественных произведений. В этом синтезе они как бы лишались собственного индивидуального значения и в какой-то степени «обесценивались». Визуальный характер этой экспозиционной структуры был опосредован еще и принципиальной «манерой видения» эпохи барокко, ее полифонией. «Это зрительное пространственное «многоголосие» приучает глаз к полифоническому восприятию, направленному на целое, как единство составляющих его элементов. Этому содействовали и стилевые признаки барокко – декоративность, живописность, театральность и метафоризм, которые формировали эстетическое чувство зрителя так, что он мог и желал воспринимать пластический образ в соответствии с этими качествами,



которыми архитектурно-декоративный принцип экспонирования обладал в полной мере», – пишет Татьяна Калугина<sup>14</sup>.

В Версале и Лувре «художники разных школ развешивались вперемежку, выделяясь главным образом рамами, чьи разновидности колебались от резных позолоченных и посеребренных для итальянских и французских художников до массивных черных или мореных для картин фламандцев и голландцев»<sup>15</sup>.

Развеска живописи на гладком насыщенном цветном фоне была нововведением. Этот прием получил в дальнейшем распространение, став

каноническим для крупных национальных европейских музеев XIX века. Стены сначала затягивались бархатом, дамасом, репсом, а в более позднее время окрашивались по штукатурке в насыщенные яркие цвета: красный, пурпурный, зеленый, горчичный, коричневый и т.п.

Многие залы крупнейших художественных музеев мира сохраняют этот колористический прием. Так, «Сикстинская мадонна» Рафаэля в Дрезденской картинной галерее экспонируется в зале с пурпурными стенами, голландские художники и Рубенс – на зеленых, горчичных и коричневых фонах. Произведения

Питера Брейгеля в Музее истории искусств Вены экспонировались на темно-коричневом фоне, а Рубенса – на ярко-розовом. В Эрмитаже – бордово-красные и зеленые стены, в Русском музее – темно-коричневые, брусничные, синие. В музее Прадо красные, зеленые, стены экспозиционных интерьеров сохраняют насыщенную цветовую гамму, которая наилучшим образом гармонирует с цветоносной и яркой живописью старых мастеров. В Государ-

---

Охотничья коллекция замка Опочно (Оросно). Чехия







Зал охотничьих трофеев в замке.  
Франция

ственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, экспозицию произведений эпохи

Возрождения после реконструкции также расположили на красно-карминном фоне стен и стендов, отдавая дань традиционному характеру и колориту, а вернее экспозиционному образу, утвердившемуся в мировой музейной практике

для экспонирования произведений итальянского Ренессанса.

Первоначально несколько свободная расстановка скульптуры в интерьере со временем приняла традиционные канонические черты. Так, целые круговые статуи устанавливались на постаментах в центре зала, пристенно или в нишах, специально сделанных и предусмотренных для них местах. Бюсты ставились также пристенно на постаментах, консолях или в нишах, пышно украшенных архитектурным декором. Вмонтированные в стены залов барельефы и рельефы располагались симметрично. Вся постановка и размещение скульптуры в пространстве зависели от общей архитектурной композиции и полностью подчинялись ей. Важным было и общее иконографическое соответствие всего убранства интерьеров и предметов художественных коллекций.

**Главным принципом в организации экспозиции было полное подчинение экспонатов архитектуре помещений.** В нем находит продолжение декоративно-утилитарное назначение коллекций. Несмотря на то что художественная коллекция уже понималась как материальная и эстетическая ценность, форма ее показа остается традиционной в рамках жесткой архитектурной регламентации.



# Принципы рокайльной презентации

«**Н**е было стиля, более тесно связанного с породившей его эпохой, чем стиль рококо»<sup>16</sup>. Это был последний и самый утонченный всплеск аристократических настроений, отразивших настроение к бегству от действительности, иллюзорность и идеалистический мир театра и игры. В рококо, по сравнению с барокко, уже не было силы, мощи и динамизма, ярко бьющего изнутри, поэтому стиль сосредоточился на внутреннем камерном выражении. В интерьере это выразилось в поисках новых схем и пластичности, которые приобретали подчеркнуто изящный и усложненный вид. В рококо добиваются наивысшего синтеза архитектуры с элементами интерьера – «все необъяснимо логически сцеплено, взаимопереплетено ассоциациями мотивов»<sup>17</sup>.

В убранстве помещений большую роль играли рельефы, живописные панно над дверью в изысканных обрамлениях (десюдепорты), а также многочисленные зеркала, усиливающие эффект иллюзорности

и легкого движения. Характерные черты этого стиля интересуют нас с точки зрения планировки, а главное, облика и «символической программы» интерьеров, где четкая симметричность планов сочеталась с асимметричностью композиций и декорации. Мощный и сочный колорит барокко сменяется изящным и тонким моделированием мягких и нежных тонов, белой левкашенной резьбой и позолотой. Стремление к величию Большого стиля (барокко) ушло, уступив место свободе, комфорту и элегантности, театрализованности и привязанности к игре. Это была эпоха, «обожевлявшая просвещенный вкус и талант к наслаждениям». В «Рассуждении о счастье» мадам дю Шатле, написанном в 1740 г., сказано: «В этом мире мы лишь затем, чтобы доставлять приятные ощущения и чувства самим себе» – эти слова можно считать эпитафией времени<sup>18</sup>.

Развитие художественно-композиционных основ формирования экспозиций и составляющих ее компонентов шло в неразрывном един-

стве создания целостного ансамбля, в неразделимости экспоната и архитектуры, экспозиции и интерьера, всего комплекса подлинных художественных, природных и исторических предметов, входящих в этот синтез.

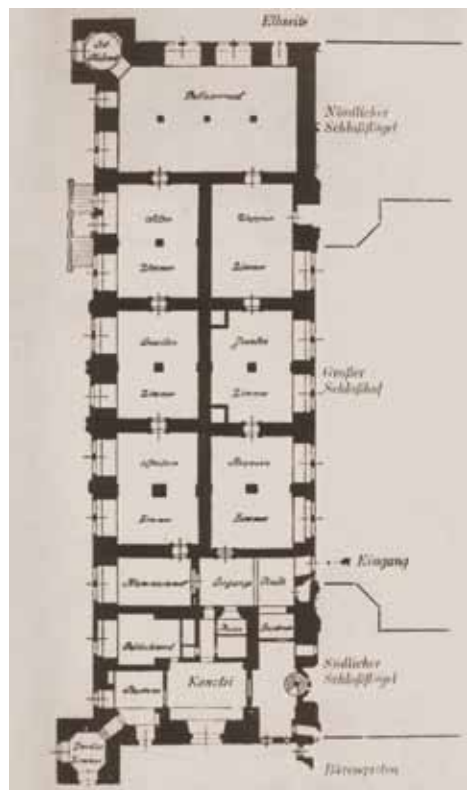
Об интерьерном комплексе можно говорить, что ему свойственна как нивелировка всех составляющих его элементов (архитектуры, декоративных частей, полов, потолков, стен и т.д.), так и обязательное соблюдение и подтверждение единого уровня «качества» всех элементов. Любого качества – эстетического, художественного, проектного, исполнительского, так как элементы, разные по уровню «качества», не могут объединиться в целое, не могут представить единый гармоничный ансамбль. Элементы более «низкого качества» будут обязательно «выпадать», разрушая тем самым гармонию построения. Все эти принципы распространялись и на экспонирование. Именно поэтому в шпалерные композиции, как правило, объединяли вещи «второго ряда», так как шедевры не выдер-



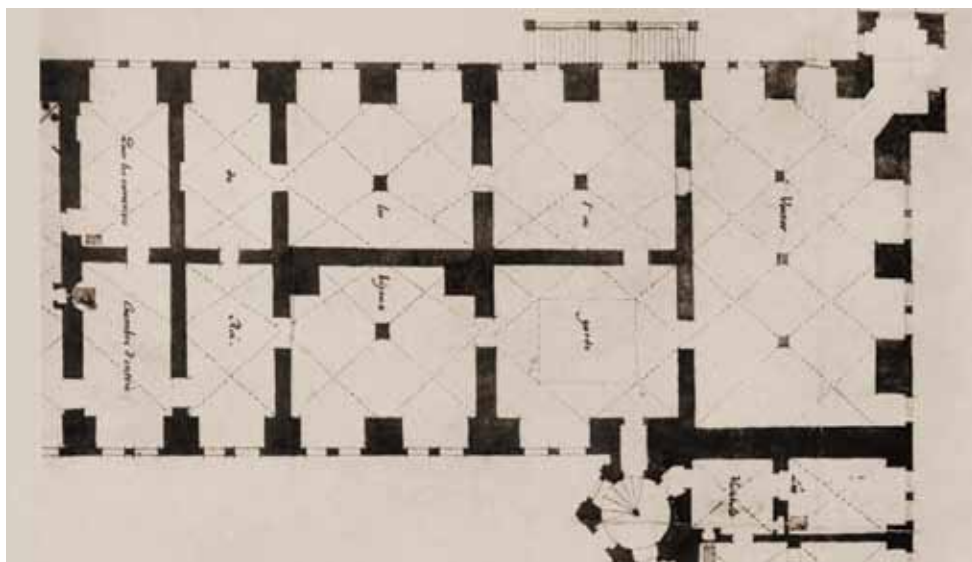
**Интерьер сокровищницы  
«Зеленые своды» («Green Vaults»).**  
Дрезден. Реконструкция. Нач. XXI в.

живали очень близкого контакта с менее совершенными вещами, точно так же как и вещи второстепенные не могли соседствовать с выдающимися произведениями.

Архитектура первых музеев была аналогична дворцовым залам своего времени, в силу не только принадлежности коллекций аристократическим кругам общества, но и по причине «равнодушия» музеологов к художественно-пластическому выражению идеи Универсального музея. В начале XVIII века специальной



План Сокровищницы «*Green Vaults*».  
Дрезден. 1727



План Сокровищницы «*Green Vaults*».  
Дрезден. 1913

типологии музейного здания еще не существовало, а отдельные постройки для музейных целей были не похожи друг на друга и базиро-

вались на вкусах и представлениях их создателей. Чаще всего научные и художественные коллекции размещались в дворцовых галереях,

«лоджиях и парковых гротах, переходящих в ботанические и зоологические сады». «Иначе говоря, в эпоху ренессансного и барочного гуманизма образу «музеума», прежде всего, соответствовала структура ренессансной виллы с такими характерными элементами, как регулярный парк, лоджия, грот, крытая галерея, оранжерея и менажерея»<sup>19</sup>.





Интерьер Сокровищницы «Green vaults». Дрезден. Нач. XX в.

Большое распространение стиль рококо получает в Германии, достигнув виртуозности и неповторимости своих черт. В музейном строительстве он находит воплощение в ряде специальных дворцовых зал,

предназначенных для размещения княжеских собраний. К ним относятся новые экспозиции Цвингера в Дрездене, построенном по проекту арх. М.Д. Пёпельмана, в котором предусматривались кроме «парад-

ных залов картинные галереи, залы искусств, салоны гравюр, кабинеты математики, оранжерея и зал оружия»<sup>20</sup>.

В 1727 году в Дрездене была перестроена сокровищница Замка «The Green Vaults» («Зеленые своды»), где находятся драгоценности, дорогая утварь, шедевры европейского декоративного искусства, монеты и документы. При этом была изменена сама функция сокровищни-





Интерьер Сокровищницы «Зеленые своды». Дрезден». Ренструкция нач. XXI в.

#### Кубки-Наутилусы. «Зеленые своды»

архитектурной и пространственной организации, обеспечивающей удобство экспонирования и осмотра королевской коллекции уникальных и драгоценных вещей.

Прежде всего была намечена рациональная планировка залов, представлявшая анфиладу смежных помещений с продуманной системой обхода. Об оригинальном облике экспозиции, которая сохранялась в своем первоначальном виде вплоть до 1913 г. и зафиксирована на фотографиях тех лет, можно судить как

уже о сложившейся системе принципов и приемов рокайльной презентации. Залы сокровищницы очень плотно насыщены предметами собрания. Стены залов, подходившие под своды, полностью заполнены экспозиционными композициями из декоративных витиеватых полок-консоль, на которых открыто расставлены предметы коллекций – драгоценная посуда, мелкая пластика, часы, виртуозные произведения ювелирного искусства, близкие к собраниям кунсткамер – разнообразные наутилусы, кубки из яиц страусов и кокосовых орехов, произведения из поделочных и драгоценных камней, эмалей, хрусталя и т.д., фантазийные композиции которых предвосхитили фанта-

цы, путем ввода музейной системы, для экспонирования отобранных из обширной коллекции курфюрстов предметов, а главное – создания





Интерьер кунсткамеры Ховбург. Вена

Деталь витрины. Кунсткамера Ховбург.  
Вена

стический взлет европейского декоративно-прикладного искусства как такового, а также зарождение в более позднем времени сюрреализма, вдохновленного природными формами и необузданной, творческой фантазией мастера. При этом фоном, на котором разворачиваются все эти великолепные и, как правило, симметричные композиции, являются зеркала, многократно увеличивающие представленное богатство и создающие своеобразную игру отражений, света, блеска и



перспектив. Рокайльная стилистика конфигураций полок, витиеватых орнаментов, обрамлений и филёнок нижнего глухого пояса придает общему виду экспозиции легкость и игривость театрально выстроенного и впечатляющего своим великолепием пространства. Пилястры и даже колонны, поддерживающие







сводчатые потолки залов, обрамлены со всех сторон зеркалами в золоченых орнаментальных рамах, тем самым привнося еще большую игру и иллюзорность. Коллекции раритетов разместились в специальных шкафах, расположенных по периметру зала. Ювелирные украшения поместили в неглубокие витрины, так же встроенные в систему зеркального простенка, пышно и изящно декорированного наложенными орнаментами. В экспозиции сокровищницы представлено большое количество художественной мебели, входящей в коллекцию: однако в залах она используется по своему прямому назначению – на столах расставлены экспонаты, а в шкафах хранятся предметы<sup>21</sup>. В середине XX века экспозиция и интерьеры Сокровищницы приобрели минималистическую стилистику современной архитектуры, а целью крупнейшей реэкспозиции музея в начале XXI века было возвращение музея к своему первоначальному виду на начало XVIII столетия. Это говорит об осмыслении искусства экспонирования и самостоятельной ценности экспозиционного построения как части культуры своего времени.

Кунсткамера австрийской императрицы Марии-Терезии в Вене имела статус сокровищницы и занимала несколько камерных помещений в королевском дворце Хофбург, которые были уставлены по периметру высокими встроенными шкафами, фанерованными розовым деревом и украшенными изысканной золоче-

ной резьбой. За стеклянными дверками верхней части располагалась экспозиция драгоценных предметов и диковинок, выстроенных в разнообразные, в зависимости от предметов, симметричные композиции. В нижней части шкафов расположены ящики типа комодных или дверцы, за которыми хранятся коллекционные предметы. В кунсткамере императрицы помимо уникальных художественных произведений ювелирного искусства (ларцов, кубков, миниатюр, мелкой пластики и т.п.) находилась самая ценная реликвия – обломок древка копья, которым, по легенде, был пронзен Христос во время распятия. Этот сакральный предмет помещен в специально сделанный для него драгоценный футляр-ковчег с прозрачной частью из хрустального стекла с широкими факетами.

Вся экспозиция подчинена характеру и стилистике рококо, где легкость, изящество, утонченность деталей, мягкий колорит являются не только обрамлением коллекции, но и, составляя с ней единый ансамбль, формируют впечатление зрителя. Кунсткамера королевского дворца Ховбург практически сохранила свой облик до настоящего времени (что было задачей при ее недавней реэкспозиции). Ее уникальные витрины с элементами резьбы и позолоты находятся на своих местах и бережно представляют раритеты коллекции, безусловно в более разряженном наполнении, при стремлении к историческому образу музея.

\* \* \*

Начало XVIII века принесло изменение в отношении проектирования музея. Идеалы эпохи Просвеще-

ния, рассматривая Универсальный музей как Храм Знаний и Искусств, делают его одним из своих самых популярных символов, а создание музея становится специальной архитектурной темой. «Обладающий архитектурным началом Универсум мог быть смоделирован символическим языком архитектуры... Облеченный в архитектуру и пластику изобразительных искусств, этот образ Гармонии ни в коем случае не должен был утратить полисемантичность и не только всецело предопределял, но и позволял бесконечно варьировать иконографическую программу декоративного убранства новоевропейских «святилищ Аполлона»<sup>22</sup>.

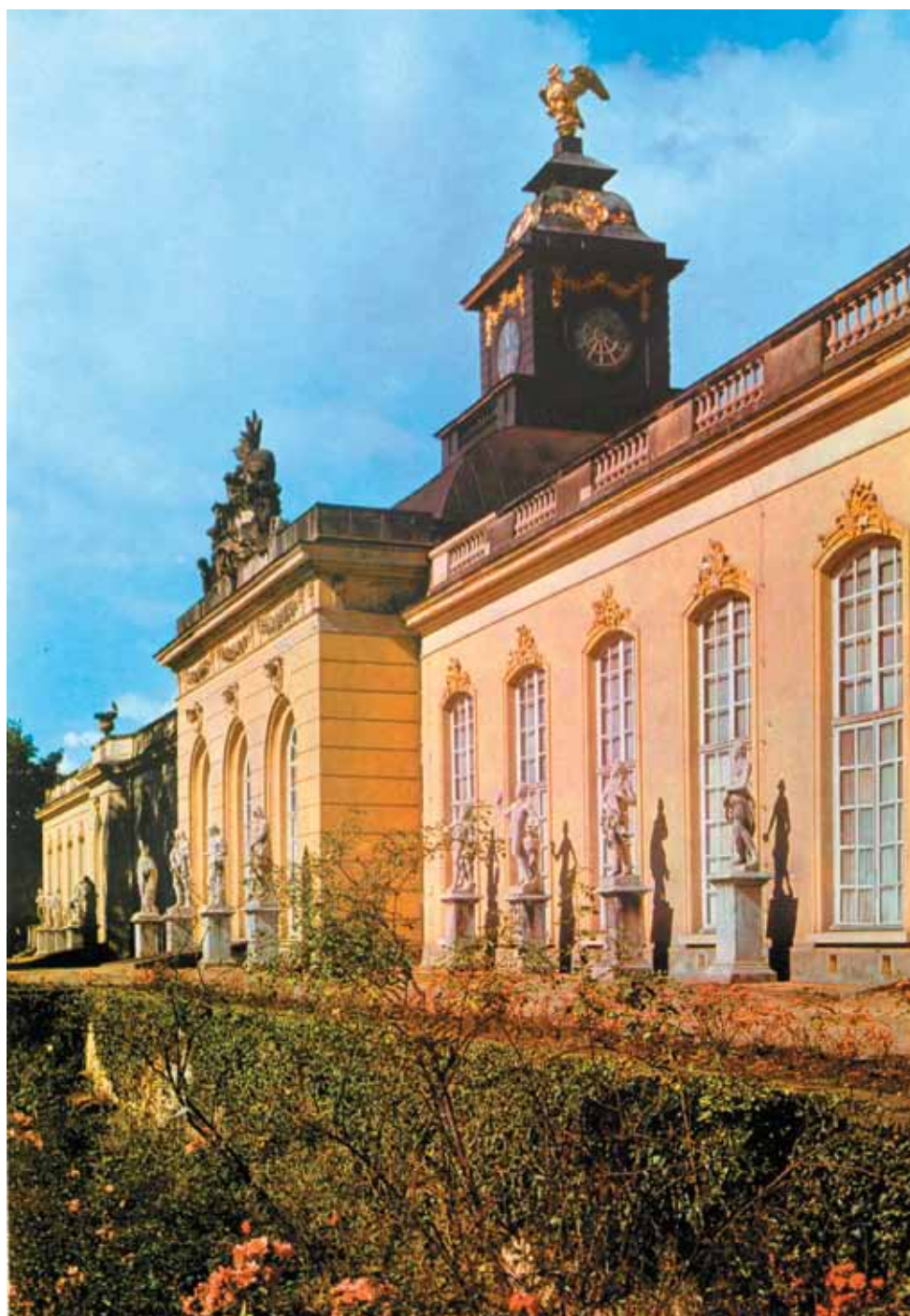
На протяжении всего XVII столетия устраиваются конкурсы и делаются заказы царствующих особ на архитектурные проекты музеев, которые, как правило, так и остались нереализованными, но внесли свой вклад в разработку идеологических и архитектурных концепций музейных пространств, которые в конце века воодушевленно поддерживали архитекторы-утописты, отводя музею достойное место в своих проектах.

Середина века не принесла качественно нового в организацию экспозиционного ансамбля, однако добавила новые черты и наметила переходные тенденции к новому экспонированию. В середине XVIII века специальные музейные здания начинают строить отдельно от ансамбля парадных апартаментов. Идея строительства нового **автономного от дворца** помещения для размещения живописного собрания была реализована в Сан-Суси, в Потсдаме. Это было первое в Прус-

---

Слева:  
Интерьер кунсткамеры Ховбург.  
Вена





Картинная галерея Дворца Сан-Суси.  
Потсдам. 1755–1764. Фасад

Картинная галерея Дворца Сан-Суси.  
Общий вид

сии здание, специально предназначавшееся для экспозиционных целей. Для коллекции античной скульптуры и живописи старых мастеров было выстроено небольшое здание рядом с дворцом. Облик галереи, построенной по проекту архитектора Иоганна Готфрида Брюинга в

1755–1764 гг., сохранил до наших дней ее изначальную архитектурную и экспозиционную организацию.

Планировочная структура галереи в Сан-Суси представляла собой простое вытянутое прямоугольное пространство, выделенное из основных апартаментов дворца

в самостоятельный архитектурный объем. Это одноэтажное невысокое здание наподобие дворца Сан-Суси в переходном стиле от рококо к классицизму включало строгий неоклассический фасад и декоративно насыщенный рокайльный интерьер. Ориентированное окнами на юг, оно имело вытянутую форму в плане и простую структуру традиционной галереи с круглым залом в центре. Внутреннее помещение простирается на всю длину здания, лишь в западной его части отделена лестничная зона, обеспечивающая прямую связь с верхней дворцовой террасой. Снаружи здание было украшено фигурами, олицетворявшими искусства и науки. Оконные проемы южной стены давали ровное освещение северной, где на зелено-фисташковом фоне выставлены 124 ценные картины преимущественно итальянских мастеров эпохи Возрождения, а также итальянских, фламандских и голландских художников барокко. В галерее представлены картины И. Бассано, Вазари, Гвидо Рени, Караваджо, Рубенса, Ван Дейка и др.





Интерьер Картинной галереи Сан-Суси.  
Потсдам

Стеклярусный кабинет.  
Ориенбаум



Группировка и организация картин строится по принципу ковровой развески, представляя собой грандиозное декоративное панно. И если в шпалерной развеске картины соединены друг с другом узким багетом и смонтированы на едином каркасе, то в ковровой развеске картины рас-

полагаются самостоятельно, в роскошных резных и золоченых рамах, однако чрезвычайно близко друг к другу, практически без интервалов. Картины в визуальном равновесии заполняют всю площадь стены от потолка с богато декорированным плафоном и пышной изысканной

лепниной практически до пола (от пола до уровня развески живописи небольшой пояс панелей) из цветных мраморных плит. Пол галереи уложен мрамором в традиционную и любимую в барокко и рококо черно-белую шашечку.

Сами произведения в традиции этого типа экспонирования одновременно являются центром этого сооружения, его ядром, ценностным содержанием и в то же время декоративным убранством, где пышная и высочайшего художественного уровня архитектура спорит по своему значению с живописью. И непонятно, что в этом ансамбле доминирует, архитектура или живопись, настолько все сливается в мощный и мажорный ансамбль репрезентативного интерьера. Другой пример более поздней экспозиции Сан-Суси – Галерея Рафаэля в Оранжерее. Это монументальное и декорационное пространство предназначено для экспонирования произведений Рафаэля и живописи старых мастеров. С красными стенами, обтянутыми шелком с орнаментальным рисунком, с мощными падурами, декорированными лепными орнаментами и сложным карнизом, со световым потолком оно производит сильное эмоциональное впечатление. Крупные живописные полотна развешены в один ряд (современная экспозиция) и создают симметричную композицию развески произведений.

Несколько позже, к концу XVIII века начинает разрабатываться устой-









Галерея Рафаэля.  
Оранжерея Сан-Суси

чивый архитектурный тип музейного здания с более рациональной планировкой, которая станет на долгие годы основной в широком музейном строительстве. Она представляла собой **систему галерей, специально предназначенных для экспонирования предметов коллекций, соединенных по периметру в каре, с внутренними пересекающимися галереями в форме греческого креста и образующимися при этом внутренними двориками**, которые обеспечивали освещенность залов. Постепенно расширяясь, музейное здание превращалось в комплекс помещений, которые группировались определенным образом и приобретали определенную специфику в соответствии с экспонатами и коллекциями, для которых предназначались.

Именно понимание музеев как храма искусств и наук во всей их торжественности и величавости отразилось в архитектурных тенденциях конца XVIII – начала XIX века. Музеи строились в соответствии с ордерной системой архитектурных форм Греции, Древнего Рима, итальянских палаццо эпохи Возрождения.

\* \* \*

Высшей точкой декорирования в интерьерных ансамблях XVIII века можно считать «фарфоровые» и «восточные» кабинеты, в связи с популярностью стилей – «шунуазри» и «тюркетри» (китайского и турецкого), представлявших собой яркие программные композиции.

Камерность стиля, его тяга к театрализации и игре инициировали большое количество подобных кабинетов. В начале XVIII века во дворцах, виллах или парижских отелях начинают делать оригинальные интерьеры и залы, полностью построенные на конкретной тематической декорации. К этому времени относится и огромный интерес к экзотической тематике, которая встречается повсюду. К подобным композициям относится и стеклярусный кабинет в ансамбле Китайского дворца в Ораниенбауме, украшенный изысканными вышитыми стеклярусными панно с экзотическими птицами, растениями и цветами.

Самыми яркими представителями техники барочной и рокайльной презентации стали «фарфоровые кабинеты». «Основу этой «моды» заложил придворный декоратор Даниэль Моро. Впервые этот прием был создан в Хэмптон-корте (Англия), где королева Мария положила привычку коллекционировать и выставлять восточный фарфор и европейские глазурованные сосуды из Дельфы»<sup>23</sup>. Этот понравившийся прием положил начало многочисленным интерпретациям в Европе, став особенно популярным во времена рококо в Голландии, Германии и России.

Тем самым путь от «художественного хаоса» кунсткамеры до жесточайшей регламентации интерьерной композиции «фарфорового кабинета» был пройден очень быстро. Эта композиционная система была доведена до абсолютной степени ансам-

---

На обороте:  
**Фарфоровый кабинет.**  
Замок Шарлотенбург. Берлин.  
1700–1705













Фарфоровый кабинет.  
Замок Хайдексбург, 1720–1729

Большой кабинет Марии Лейденской.  
Хартенбург

блевого построения архитектуры интерьера и наполнявших его художественных коллекций. Что здесь было первично, а что вторично – сказать сложно: то ли архитектурная идея, то ли драгоценный и любимый в ту пору Европой «загадочный фарфор». Постепенно принципы этой аранжировки менялись. Первоначально это были кабинеты, которые компоновали уже существующие и

подлинные коллекции восточного фарфора, привозимого из дальних стран, в основном из Китая, затем Японии. Позднее, европейцы освоили «таинственную» технологию его изготовления и стали производить кабинеты, уже полностью заказывая коллекцию фарфора под архитектурную идею. Тем самым уникальный фарфор как предмет ценной художественной коллекции переоплащался в фарфор – декоративный элемент художественного убранства интерьера, составляя с ним единый и неразрывный ансамбль. Каждая вещь этого ансамбля, каждый пред-



мет включался в жесткую систему архитектурной композиции, как, например, в выдающихся кабинетах замка Шарлоттенбург (1700–1705 гг.), замка Хейдексбург, Рудольштадта (1720–1729), в кабинете в Хартенбурге, кабинете замка Ансбах (1730), сюда же относятся и фарфоровые кабинеты в Монплезире и Католической горке Ораниенбаума<sup>24</sup>.

Арсенал таких кабинетов включал не столь многочисленные художественные приемы и средства. В него входили: прежде всего резные, золоченые, левкашленные полки-кронштейны и консоли, крепящиеся к стенам помещения или



панелям; пирамидальные этажерки различной композиции; зеркала разнообразной конфигурации и размеров, служившие для создания иллюзорного пространства, многократно увеличивавшего количество предметов коллекции и создававшего неожиданные и эффектные ракурсы; подставки под крупные предметы и вазы, располагавшиеся в пространстве кабинета и у стен;

ниши; полки-карнизы, которые использовались для расстановки целого ряда одинаковых предметов; и застекленные шкафы-горки для наиболее ценных предметов коллекции. Из интерьерных способов оформления применялись аппликации на деревянных панно, каминная сюита, присущий стилю живописный декор. Практически все декорационные средства – панели, живопись,

резьба, позолота, лепнина и зеркала, все поразительно точно и стройно соединялось в единый и красочный экспозиционный ансамбль.

С помощью этих немногочисленных приемов и средств достигался максимальный декоративный

---

**Фарфоровый кабинет.  
Замок Ансбах**











Слева:  
Фрагмент декорации кабинета  
во дворце Сибиллы Августы ван Баден-Баден. 1700

Фрагмент стены с экспозицией фарфора.  
Ораниенбаум

Фрагмент экспозиции фарфора

коллекции теряет свою индивидуальную значимость и включается в целостную композицию архитектурно-художественного ансамбля, подчиняясь строгой регламентации архитектурного построения.

Таким образом, первые тенденции экспонирования коллекций основывались по своей сути на декоративно-утилитарном понимании предметов и расположении их в пространстве интерьера, подчиняясь четким композиционно-стилевым схемам.

Развитие художественно-композиционных основ формирования экспозиций и составляющих ее компонентов шло в неразрывном единстве создания целостного декоративного ансамбля, в неразделимости экспоната – архитектуры и экспозиции.

В какой-то мере увлечение и страсть к разнообразию своего окружения позволили создавать уникальную сценографию интерьеров-экспозиций. Их арсенал включал привозимые из далеких стран

эффект, неповторимость и виртуозность представления коллекции. Интерьеры кабинетов поражали воображение современников разнообразием и фантазией, изощренностью и виртуозным вкусом, который был достоянием владельцев

коллекций и декораторов этого времени. В них был разработан один из арсенальных приемов экспонирования декоративных изделий. Он как нельзя лучше демонстрирует принципы декоративно-художественного комплекса, где предмет





предметы. Так, например, из Китая по Великому шелковому пути в Европу привозили фарфор, лаки, шелк, ювелирные изделия из камня, мебель, ширмы, панели, художественный металл и т.д., создавая из них некие художественные реплики

на традиционные восточные интерьеры. Часто в них подлинные привозные вещи соседствовали с предметами, созданными европейскими мастерами, порой это могли быть даже части одного предмета. Как это часто бывало в мебельных ка-

бинетах, когда верхняя часть была подлинной китайской, лаковой и расписной, инкрустированной полудрагоценными камнями и украшена позолотой, а нижняя часть, подстолье, делалась в Европе, как правило в русле стиля. В интерьере





Интерьер с экспозицией бюстов.  
Сан-Суси

Современная экспозиция фарфора  
в Музее фарфора. Цвингер.  
Реконструкция рокайльной экспозиции



применяли традиционные для восточного искусства техники, орнаменты, детали.

Привезенные с Дальнего Востока художественные вещи включались в насыщенные и изящные комплексы театрализованных камерных интерьер-

еров. Сами предметы восточных коллекций экспонировались в среде, где экзотика восточного искусства становилась «темой» интерьера, обуславливала его пространственную и выразительную композицию, декор, колорит и образное своеобразие.





Архитектурный декор интерьера (потолки, стены, двери и т.д.) выполнялся в полном сочетании, гармонии и синтезе с восточными предметами и создавал единую и

оптимальную (по линии стиля) среду для их экспонирования, превосходя все ранее созданные «экспозиционные» интерьерные ансамбли по насыщенности, синтезу и адекват-

ности среды экспонирования самим экспонатам.

Это были типичные для своего времени постройки и интерьеры отдельных кабинетов, дворцов или





специальных парковых павильонов, которые интерпретировали разнообразные культуры и страны, «Голландский домик», «Швейцарский домик», «Итальянский павильон» в



Большой Китайский кабинет.  
Китайский дворец. Ораниенбаум  
Китайский музей.  
Замок Фонтенбло. Реконструкция

Кусково, Чайный китайский павильон в Сан-Суси и многочисленные и разнообразные строения по всей Европе, в которых самым порой невероятным образом перемешивались действительная подлинность предметов и среды, и фантазии, и интерпретации их создателей. При этом интерес к Восточной культуре и искусству был реализован и в специальных музейных залах, как, например, Китайском музее замка Фонтенбло.

\*\*\*

Чрезвычайно интересными в этой связи для нас представляются гроты, получившие огромную популярность и соединившие в себе

изящество искусства рококо с любовью к редкостным и загадочным раковинам, привозимым со всех морей и океанов. Гроты, появившиеся в Европе с конца XVI – начала XVIII века, представляли собой редкостный декоративный ансамбль, имитирующий подводную пещеру, полную чудес, отделанную самыми разнообразными раковинами, минералами, кораллами, стеклом, разноцветными мраморами, скульптурой морской тематики – дриадами, наядами, морскими божествами, изображениями растений и животных подводного мира, где напрямую соседствовали художественная декорация и естественно-научные объекты – раковины, панцири морских обитателей и пр. Иногда в отделку зала вставляли даже драгоценные камни, создавая красочный, разнообразный, подводный мир, уникальную декорационную среду. Мастера, создававшие гроты, были не





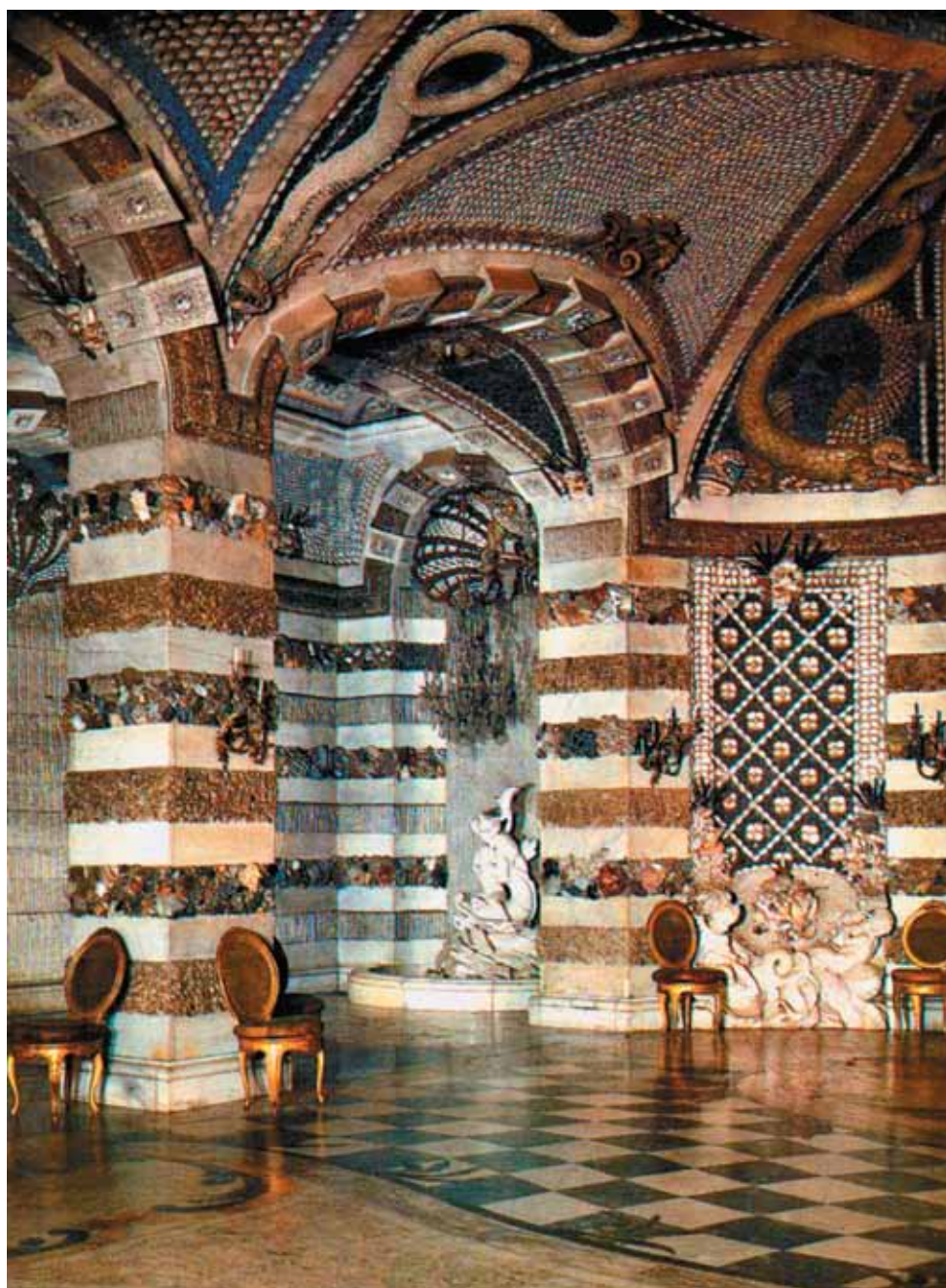
только искусными декораторами, но и прекрасными знатоками морской флоры и фауны и высоко ценились европейскими заказчиками. Примерами подобных композиций можно считать Грот во Дворце Сан-Суси в

Грот Сан-Суси. Потсдам.  
Общий вид и фрагмент  
отделки интерьера



Грот в Кусково. Москва,  
Общий вид

Справа:  
Фрагменты интерьера грота.  
Кусково



Потсдаме и Грот во дворце Кусково. И если первоначально они представляли отдельные залы в дворцовых апартаментах, предназначенных для прохлаждающего отдыха в жаркие летние дни, то позже их стали строить как отдельные павильоны дворцового парка.

\* \* \*

В какой-то степени, именно в рококо начинается процесс «разделения» архитектурной целостности, отхода «от ведущего архитектурного образа», диктуемого общей стилистикой времени. Интерьерная композиция приобретает автономию по отношению к архитектурной структуре и экстерьеру. Это было связано и с идеологией, где были популярны тенденции иллюзорности, игры, поиска развлечений и новизны, обусловленной чувственным, эмоциональным переживанием окружающей реальности, что выразилось в тяготении к созданию иллюзорной экзотической игровой среды и, что чрезвычайно важно, – **специальной,**

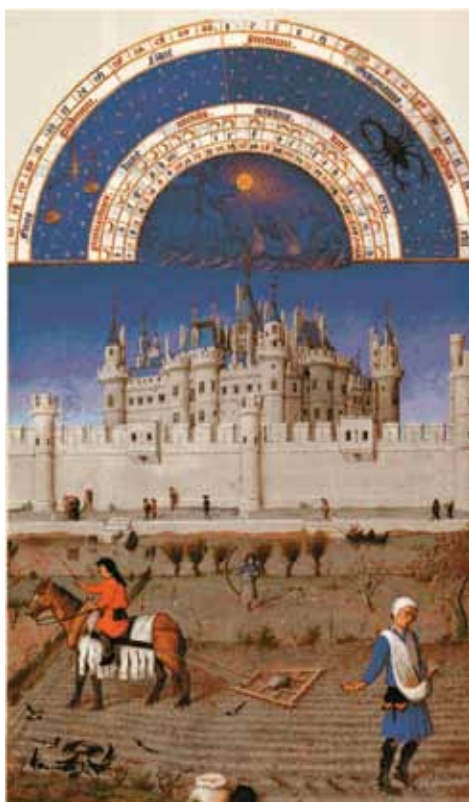




з а







Средневековый Лувр на заднем плане  
Часослова Герцога Беррийского.  
Октябрь

Справа:  
Габриэль де Сент-Обен.  
Салон в Лувре. 1765 г.



программированной среды, со своими параметрами, функцией, характером и «образом» вне регламентации архитектурного и художественного стиля.

Произошел разрыв между архитектурной оболочкой и внутренней средой, которая отныне могла приобретать автономный, проектный характер и образ. В дальнейшем эта тенденция ляжет в качестве основной и каноничной в музейном строительстве следующего столетия и сохранит свою актуальность практически на протяжении двух веков.

В ходе развития этой тенденции менялись и тематические аспекты.

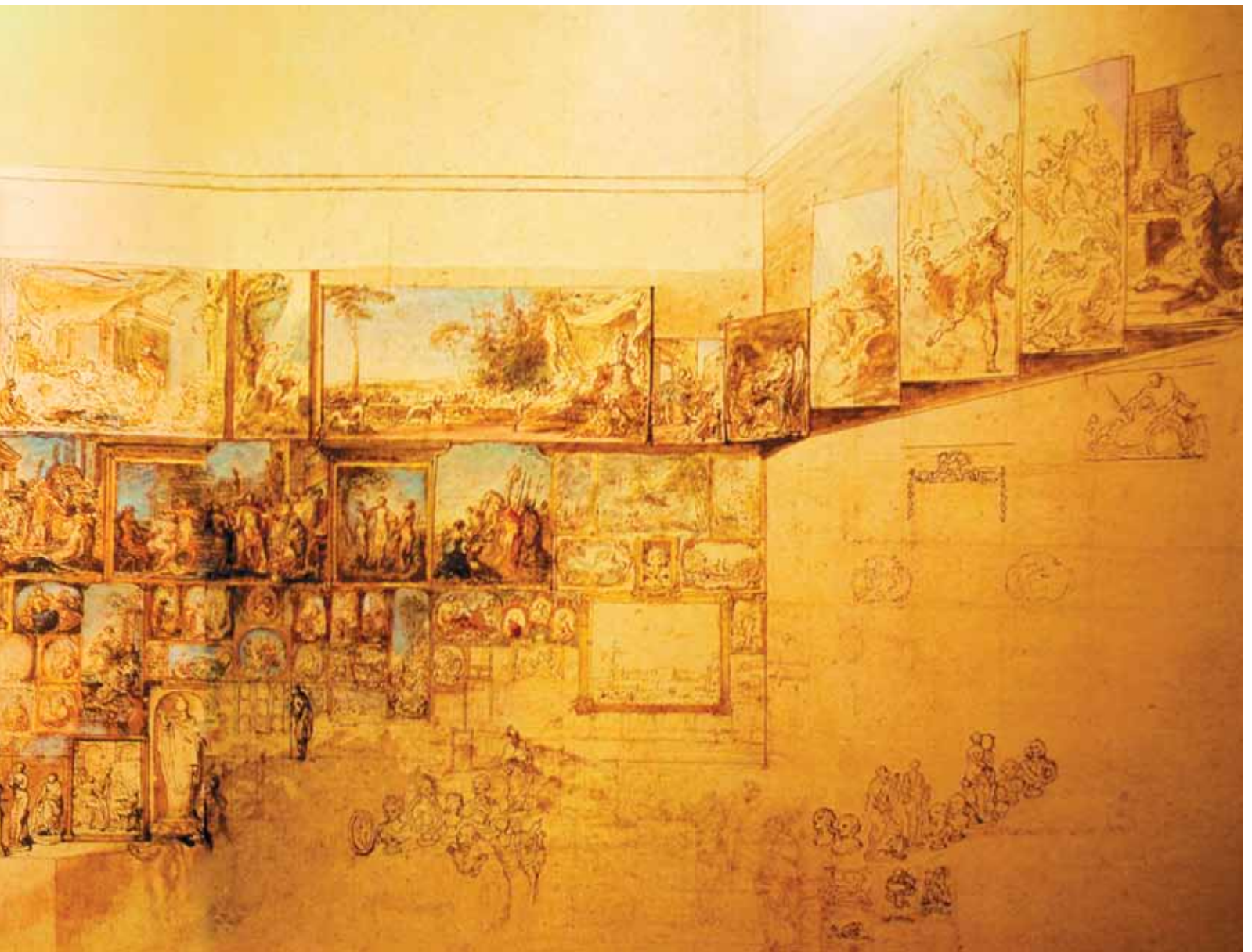
Сначала это было аллегорическое построение, затем символическое, которые становились ведущими в композиционном построении образа интерьера – экспозиции, затем – ассоциативный, жанровый, программный и тематический образ. Когда весь комплекс интерьера становится некоей экспозицией, со своим контекстом, темой и средствами художественной выразительности, в большей степени, нежели утилитарным интерьером,

а его программно-дидактическая и эстетическая функция превалирует над утилитарной.

\* \* \*

«Последовательность и нарастание «станковизации» живописи, весьма активно протекающие в эпоху Возрождения, породили большие трудности в выработке механизмов опосредования контактов художник – зритель. Барочный и рокайльный интерьер – церковный или





дворцовый – поглощал огромное количество монументально-декоративных росписей, статуй, лепных украшений, а станковое искусство отвоевывало себе все новые территории, будучи, с одной стороны, проявлением творческой необходимости художника, тяготевшего к нерегламентированному и не обусловленному архитектурным заказом высказыванию, и, с другой стороны, удовлетворяя соответствующий спрос»<sup>25</sup>.

Формой, которая могла реализовать контакт художник-зритель, становится художественная выставка как самостоятельное явление, ставшее активной и, что весьма важно, динамичной частью художественной жизни. На экспозициях выставок, например, таких, как Салоны Французской королевской академии живописи и скульптуры, с наибольшей наглядностью проявляются сложившиеся в это время принципы и приемы экспо-

нирования художественных произведений.

Салоны начинают регулярно проводиться с 1699 г. в Лувре, сначала в Большой галерее, а с 1725 по 1848 г. – в квадратном Салоне (*Salon Carré*), от которого и происходит название выставок. Общий вид выставки определялся программой, которую демонстрировала Академия. В качестве технических элементов экспонирования широко применялись шпалеры. Стены покрывались шпалерами из





Салон в Лувре.  
Нач. XVIII в.

Салон в Лувре.  
1765

картин. В богатых золоченых рамах выставлялись произведения различных художников, экспонировавшихся вместе. Особо выставлялись на отдельных мольбертах лишь выдающиеся произведения, подчеркнута выделяемые из общего ряда.

Важен был общий вид стены, композиция развески определялась форматами картин, из которых более крупные располагались сверху в системе отдельных экспозиционных групп, построенных на ритме и сим-



*Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785.  
Gravé de mémoire, et terminé durant le temps de l'exposition*





лялись лишь «общим элементом орнаментальной структуры выставки», так как зритель не мог видеть, что на них изображено, или видел в большом и искажающем сокращении, так и под большим углом к стене, создавая тем самым оптимальное удобство осмотра произведений.

«Двусветное пространство Салона диктовало формирование единого экспозиционного ансамбля, с ориентацией на модный в XVIII веке «кабинет картин», в котором стены без декора сплошь завешивались картинами. Но и при такой плотной развеске ответственный декоратор стремился к упорядоченной и эстетически удовлетворительной общей картине... Так как, профессионально, целью барочных и рокайльных декораторов было обычно достижение ясности, так, чтобы вместо спутанности и переплетения мотивов и красок интерьер мог бы легко «читаться»»<sup>26</sup>.

Привлечение крупных художников своего времени (Вазари, Шардена и др.) для организации экспонирования подтверждает и отношение современников к этой задаче не как к простому украшению или декору, а как к достойному самому пристальному вниманию объекту построения эстетически значимой среды. Искусство интерьера воспринималось отдельным жанром архитектурно-пластического искусства, причем ведущим после самой архитектуры, значимой частью которой оно и являлось. Интерьер представлялся монументальным комплексом. Как интерьер собора, так и интерьер дворца становился «идеальной моделью реальности», компактной в своей целостности, требующей высочайшего уровня художественной и функциональной организации.



метрии, в визуальном равновесии. Это равновесие представляется нестабильным, а скорее вибрирующим, выявляющим свойства барочного и рокайльного искусства. Картины верхнего ряда могли располагаться как без наклона, когда они представ-

**Пьер-Антуан Мартини.**  
**Королевская семья посещает**  
**выставку в Салоне.**  
**Лувр. 1788**

**Салон в Лувре.**  
**1824**



# Художественная организация и экспонирование первых музеев России

## Кунсткамера в Санкт-Петербурге

**П**рекрасно организованным и одним из лучших естественно-научных музеев XVIII века была Кунсткамера Российской академии наук в Петербурге (строительство здания 1722–1728 гг., арх. Г. Маттарнови, И. Земцов, Н. Гербель, Т. Киавери). Основанный в 1714 г. музей по своему научному уровню, оснащению и организации экспозиции превосходил современные музеи Западной Европы. Замыслом своего создания он обязан Петру I, стремившемуся активно перенимать европейский опыт, с которым ему удалось познакомиться во время неоднократных путешествий за рубеж. Первые коллекции музея, в том числе зоологические, ботанические, минералогические, приборы и инструменты по этнографии стран Востока и знаменитая коллекция анатома Ф. Рюйша также были приобретены Петром, который видел прежде всего их обучающее значение. В дальнейшем

коллекции музея пополнялись на основе указов собирать экспонаты, что «зело старо и необыкновенно» по всей территории России и экспедиционной деятельности Академии наук. Это был первый в России научный музей, созданный для обширных естественнонаучных коллекций.

По практической направленности, определявшей всю коммуникативную структуру Кунсткамеры, это было своеобразное «окно», открывшее для Петровской России выход к богатейшим завоеваниям мировой культуры, просвещению и прогрессу в целом. Первая экспозиция Кунсткамеры размещалась в приспособленном помещении Кикиных палат рядом со Смольным монастырем. Учитывая важность этого нововведения, в 1722 г. начинается строительство специального здания на Васильевском острове, где должны были разместиться Академия наук, музей и библиотека. Функциональный характер музея выразился как в самом здании, так и в ансамблевом решении архитектуры, интерьеров и экспозиции. Высокий эстетический

уровень всех элементов музейной системы символизировал величие духа мировой культуры и искусства. Этому подчинялись структурообразующие части ансамбля, от которых требовалось в равной мере выразить чувство красоты и содержательности, передать идеи могущества и просвещенности молодого российского государства. Это был первый государственный музей России, имевший многоотраслевой характер. Наряду с другими, наиболее значительными были коллекции по этнографии различных стран мира.

Здание музея, специально построенное для размещения научных собраний, отразило в своей архитектуре переходный характер от «нарышкинского барокко» к нарождавшемуся классицизму. Длинное по фасаду, в виде большой галереи, в центре оно было разорвано многоярусной башней с куполом, в котором размещалась обсерватория. Купол башни был увенчан глобусом.

В состав коллекций музея входили анатомические и зоологические, археологические и этнографические





собрания, минералогический кабинет и мюнцкабинет. Помимо этого, после смерти Петра в музей были переданы его токарные инструменты, мемориальные вещи и восковая персона, которые организовали «императорский» кабинет.

В состав Кунсткамеры, как и в европейских музеях, входили и произведения живописи – картины, акварели, гравюры, в числе которых были произведения Рембрандта и Ван-Дейка. В экспозиции эти произведения не играли большой роли и выставлялись вне всякой системы, оставаясь ценным украшением интерьера.

Интересная деталь организации экспонирования. Из Голландии Петр I пригласил специалистов, чету Георга и Доротею Марию Гзель, которые занимались устройством экспозиции. А Доротея Мария Гзель была первой

женщиной-декоратором музея, так как делала творческие композиции из раковин и других натуральных материалов, которые помещались в витрины музея, а также расставляла предметы для обозрения.

«В первые десятилетия существования Кунсткамеры в этнографической экспозиции музея господствовал показ «диких» предметов. Такой подход к экспозиции соответствовал описательному характеру молодой этнографической науки, тесно связанной с географией и географическими открытиями»<sup>27</sup>.

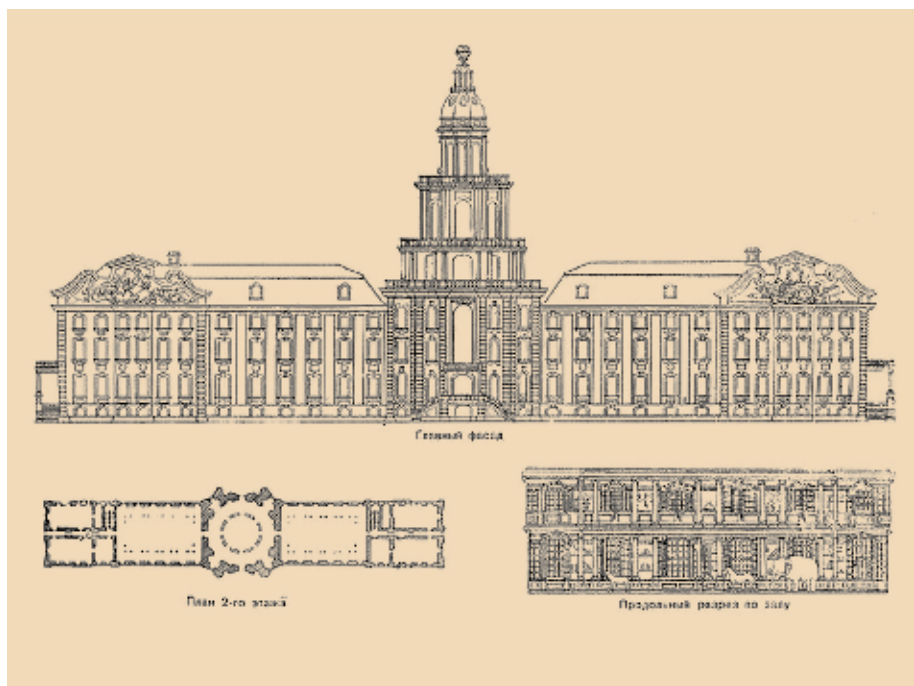
В дальнейшем, «с развитием науки и вследствие систематических пополнений, являвшихся результатом работы экспедиций Академии наук, экспозиция этнографических коллекций стала строиться на новой основе: географически, по народностям

#### **Кунсткамера в Санкт-Петербурге. Общий вид**

и по возможности систематически по материалам, по группам и типам предметов»<sup>28</sup>. В новом экспозиционном построении сказалось влияние классификаций, утверждавшееся в то время в естественных науках, которым музей должен был соответствовать неукоснительно. Впервые в конце XVIII века были показаны костюмы различных народностей, одетые на манекены с лицами, отражавшими антропологические черты.

В документах Кунсткамеры встречается одно из первых упоминаний о музейном интерьере и экспозиции. Два крыла здания решались симметрично с антресолями, окружающими большие экспозиционные залы. Организация экспозиции отличалась четко определенными разделами,





Кунсткамера в Санкт-Петербурге. 1728.  
Фасад

Кунсткамера в Санкт-Петербурге. 1728.  
Императорский кабинет

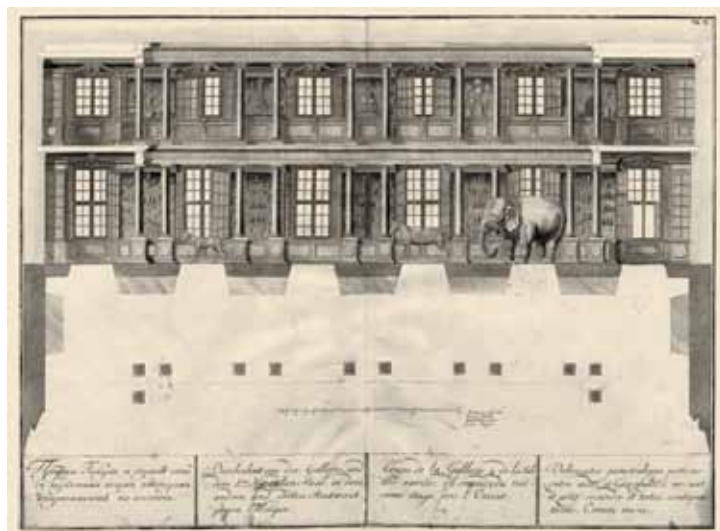
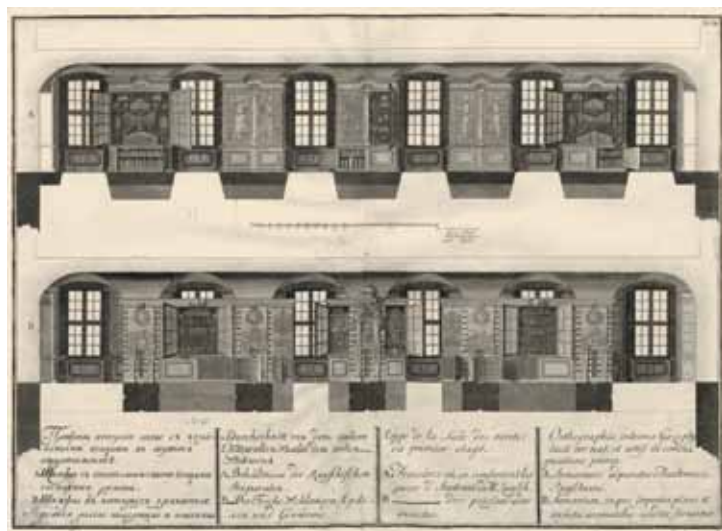
строгим размещением экспонатов и единством художественного оформления. Экспозиционные залы и их оборудование создавались в расчете на размещение определенных коллекций. Это первый экспозицион-

ный ансамбль в России, созданный одновременно со зданием, по единому плану и замыслу архитектора, в котором расположение музейных предметов было строго подчинено целостному архитектурному решению. Коллекции помещались в экспозиционном оборудовании – шкафах, располагавшихся по периметру помещений и четко соотносившихся с планировкой залов. В центре помещений выставлялись отдельные

крупные экспонаты. Планировка музея, представлявшая собой анфиладное построение, с центральным круглым залом, давала максимум удобства для обхода и осмотра собрания.

Для размещения коллекций (в том числе и для предметов декора-

Кунсткамера в Санкт-Петербурге. 1728.  
Развертки стен экспозиции





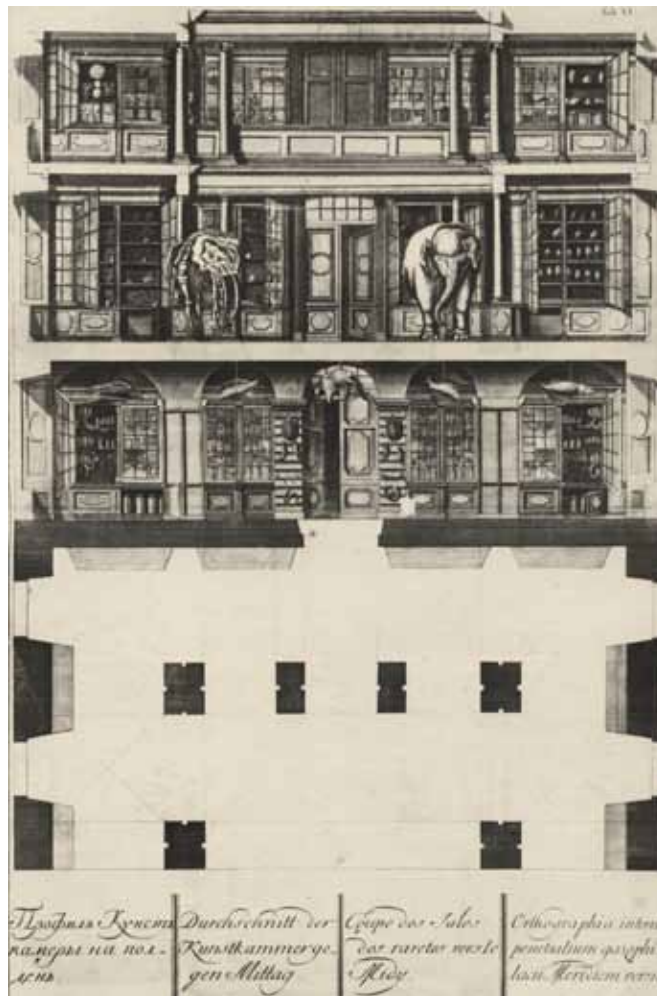
### Кунсткамера в Санкт-Петербурге. Развертки стен экспозиции

#### Кунсткамера Санкт-Петербург. Перспективный вид библиотеки 2-3 этажа

тивно-прикладного искусства) были разработаны и сделаны шкафы трех типов, «ибо надлежит аномалией содержать другим манером нежели руды, и руды другим манером нежели медали»<sup>29</sup>, читаем в записке под названием «Мнение для дела шкафов Кунсткамеры» (1724).

Строгие формы оборудования проектировались в точном соответствии с архитектурой помещений, они вписывались в планировочную структуру, располагались в простенках между окнами и колоннами в центре зала. Огромное количество естественнонаучных экспонатов было расставлено на полочках с фигурными позолоченными кронштейнами двумя приемами: либо симметрично, плотными рядами, либо составляя декоративные осевые композиции. Все экспонаты помещались на цветном фоне. Экспозиционные шкафы богато декорировались резьбой, скульптурными изображениями, фронтонами с валютами в характерных чертах стиля барокко, имели мощный цоколь, закрытые нижние емкости для хранения экспонатов и верхнюю экспозиционную часть за стеклянными дверками с частыми переплетами.

Специфической чертой первых музеев было отсутствие хранилища: в экспозиции представлялась вся коллекция, и только музейная мебель в нижней части имела небольшие емкости для ее хранения.







Основным материалом для изготовления музейного оборудования служило дерево.

В настоящее время Петербургская кунсткамера носит название Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого, основанного как личный императорский музей. Рассматривая ее организацию и деятельность как первый и успешный опыт в музейном строительстве России, следует иметь в виду ее универсальный характер как центра

уникальных естественно-научных, исторических и художественных коллекций и науки, как центра с ярко выраженной просветительской направленностью. Она занимала исключительное место среди музеев Европы по составу коллекций, их систематизации и экспонированию. Содействовало музею и соседство Академии наук, которая располагалась в том же здании и занимала этажи в центре под куполом обсерватории. Тем самым соединение нау-

ки и музея было реализовано самым тесным образом.

\* \* \*

В России, как и в Европе, коллекции, как правило, сосредоточивались в руках царственных и наиболее состоятельных лиц аристократических фамилий. Обширные собрания произведений искусств, исторические и естественно-научные коллекции принадлежали царской фамилии и составляли





Петергоф. Монплеzir.  
Парадный зал.

Петергоф. Монплеzir.  
Восточная галерея

Петергоф.  
Интерьер павильона Эрмитаж



в Киеве, Суздале, Владимире, Новгороде, Твери, Пскове, Москве. Осмотр сокровищ Московского Кремля в Оружейной палате – таких как шапка Мономаха, держава, скипетр, в свое время входил в придворный протокол официального визита для иностранных послов<sup>30</sup>.

Интересен факт отношения и использования в древнерусской практике очень популярных и любимых в ту пору гравюр, в связи с их доступностью и широким распространением. Их могли поместить в раму и повесить на стену, а могли просто обклеить стены помещения, как обоями, что было необычным и весьма сомнительным «экспозиционным» приемом.

В XVI веке появляется некое подобие сознательного коллекционирования. XVII век положил начало многим частным художественным собраниям, в которых появляются: итальянская гравюра, английская

огромный музейный фонд, который лег в основу крупнейших отечественных музеев – Оружейной палаты, Кунсткамеры, Эрмитажа, Русского музея.

Ранние формы тезаврирования и экспонирования в России появились в связи с распространением сокровищниц, которые собирали в ризницах монастырей и городских соборов предметы религиозно значеня и главным образом иконы. Особенно богатыми собраниями

были ризница Соловецкого монастыря, ризницы Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, собора Софии в Новгороде и т.д.

В России уже с XII–XV веков известны собрания вещей княжеского обихода из драгоценных металлов и камней. Собрания, принадлежавшие великим князьям, боярам, представителям духовенства, относились к бытовому укладу жизни и долго не выделялись из среды бытования. Подобные собрания были





и французская парсуны, художественная мебель, предметы декоративно-прикладного искусства. Художественные предметы собирают В.В. и А.В. Голицыны, А.С. Матвеев, Б.М. Хитрово и др.

В XVIII веке помимо собраний царствующей фамилии создается ряд частных картинных галерей, в том числе Я.В. Брюса, Демидовых, Е.Р. Дашковой, Д.М. Голицына, А.С. Васильчикова, Н.Б. Юсупова, А.А. Безбородько и др. В середине XVIII века наиболее известные обширные собрания принадлежали графу И.И. Шувалову и графу А.С. Строганову.

«Практически на протяжении всего XVIII века произведения искусства, во-первых, остаются прочно связанными с интерьером, оставаясь внутри среды бытования как некий комплекс предметов, отвечающий задаче эстетического оформления внутреннего пространства; во-вторых, часто существуют в комплексе с различными раритетными древностями, которые имели разнообразную, но не всегда художественную ценность»<sup>31</sup>.

Коллекции Оружейной палаты начали складываться еще в XIV веке и представляли собой типичные для своего времени собрания редких

ценных предметов и художественных произведений, характерных для хранилищ-сокровищниц или древлехранилищ (оружие, парадные одежды, посольские дары, изделия из драгоценных металлов и камней, культовые предметы и утварь).

По сенатскому указу 1732 г. «все старинные замечательные вещи из разных коллекций повелено для *куриозитету* передать в Мастерскую палату (прежнее название Оружейной палаты)»<sup>32</sup>. Несмотря на то что это было царское хранилище, а не музей, организация экспозиции и показа ценных предметов собрания уже в конце XVIII века привлекает внима-





Слева:  
Петергоф. Дворец Монплеизр.  
Лаковый кабинет. Архитектор.  
И.Ф. Браунштейн, 1720–1722.  
(Восстановлен в 1959)

Западный китайский кабинет.  
Большой дворец в Петергофе

ние ее создателей. Так в 1764 г. «главный судья, тайный советник и сенатор Собакин в донесении своем на счет устройства вещей в строившейся для сего галереи пишет: «Галерею убрать так, чтоб она сходственна была с хранящимися в ней вещами»<sup>33</sup>.

Доступ к осмотру коллекций был весьма незначительный. Однако в

начале XIX века (в 1806–1810 гг.) уже существовали правила «о надзоре во время публичных обозрений Палатских достопримечательностей... чтобы из оных ничего не пропадало и не повредилось»<sup>34</sup>, что дает право считать Оружейную палату формально признанным музеем, открытым для публики. Со временем перед музеем встала задача строительства более современной и рациональной организации экспозиции, которая была осуществлена в середине XIX века.

Важным этапом формирования отечественных музеев были придворные музеи середины XVIII века. Одними из первых художественных

собраний в России, специально собираемых с учетом вкусов и задач своего владельца, в отличие от собрания Оружейной палаты, которое хаотично накапливалось в хранилище, были картинная галерея Петра I в Монплеизре и «Императорский кабинет». Тогда же при Петре I был создан «большой аптекарский огород», который служил неким прообразом современному ботаническому саду и был первым в России подобным начинанием, характерным для этой эпохи, с энтузиазмом и воодушевлением осваивающей мир и образцы западной культуры. Другим не менее важным и, возможно, более





**Восточный китайский кабинет.  
Большой дворец в Петергофе**

любимым для российского монарха было основание с 1709 г. «Модель-камеры», маленький деревянный домик которой располагался напротив Адмиралтейства. В нем по повелению Петра I систематически, соответственно «Регламенту» собирались чертежи и модели кораблей. Они накапливались и использовались с практической целью при строительстве нового флота. Впоследствии эти коллекции стали ядром Центрального военно-исто-

рического музея Санкт-Петербурга. Такой же характер централизованного хранилища имело и собрание Петербургского арсенала (цейхгауза), получившего название «Зала достопамятностей», положенного в основание Артиллерийского военно-исторического музея. Их коллекции еще не систематизировались и были недоступны для осмотра.

Экспонирование коллекции полотен голландских и фламандских живописцев XVII–XVIII веков (около 200 произведений) в Монплезире является характерным примером ярко выраженной функции произведений искусства в качестве декоративного

убранства дворцовых интерьеров. Так, живописные пейзажи были стационарно вмонтированы в дубовые панели обшивки стен центрального зала и восточной галереи, где они выступали в неразрывном комплексе интерьерного убранства дворца.

Подобным образом декорировался и интерьер в Петергофском павильоне Эрмитаж, где обеденный зал второго этажа был оформлен в шпалерной развеске, которая занимала все стены и простенки между окнами, создавая камерную и уютную среду этой небольшой залы для званных трапез без слуг, така как стол поднимался на подъемнике уже сервированным.



Лаковые панно китайской работы создали удивительно красочный и нарядный Лаковый кабинет (архитектор И.Ф. Браунштейн, 1720–1722), где все убранство кабинета – стенные панно, филенки дверей и стен, десюдепорты и полочки-кронштейны для восточного фарфора – создает ансамбль в ярко красном колорите, построенном на контрасте черных лаковых панно, красных филенок, позолоченных левкашанных рам и деталей интерьера. В китайских кабинетах Большого дворца (архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот, 1763) основу декора составили подлинные створки восточных лаковых ширм – уникальные и ценные предметы художественной коллекции восточного искусства<sup>35</sup>.

#### Проект Ю.И. Кологривова

В связи с первыми опытами коллекционирования и создания экспозиций хотелось остановиться на одном из первых российских музейных проектов. Им был проект музея скульптуры, предложенный эмиссаром Петра I, страстным коллекционером, ценителем искусства Ю.И. Кологривовым, ярким представителем своего времени. Помимо прекрасного образования и знания нескольких иностранных языков он получил профессиональное художественное образование, владение архитектурными навыками и, главное, был вдохновлен преобразованиями в культурном развитии России, которые принесла с собой Петровская эпоха. Ю.И. Кологривов был в первом ряду деятелей, принявших самое непосредственное и активное участие в формировании культуры новой России. Он коллекционировал скульптуру для Северной сто-

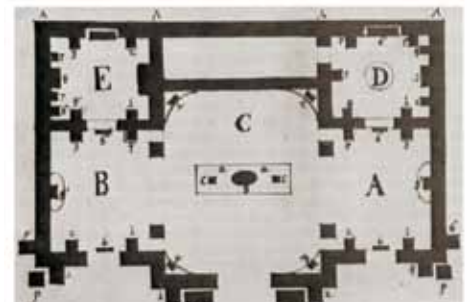
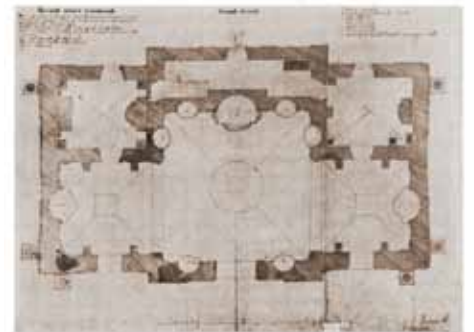


Ю.И. Кологривов.  
Проект Галереи скульптуры в Летнем саду.  
1719

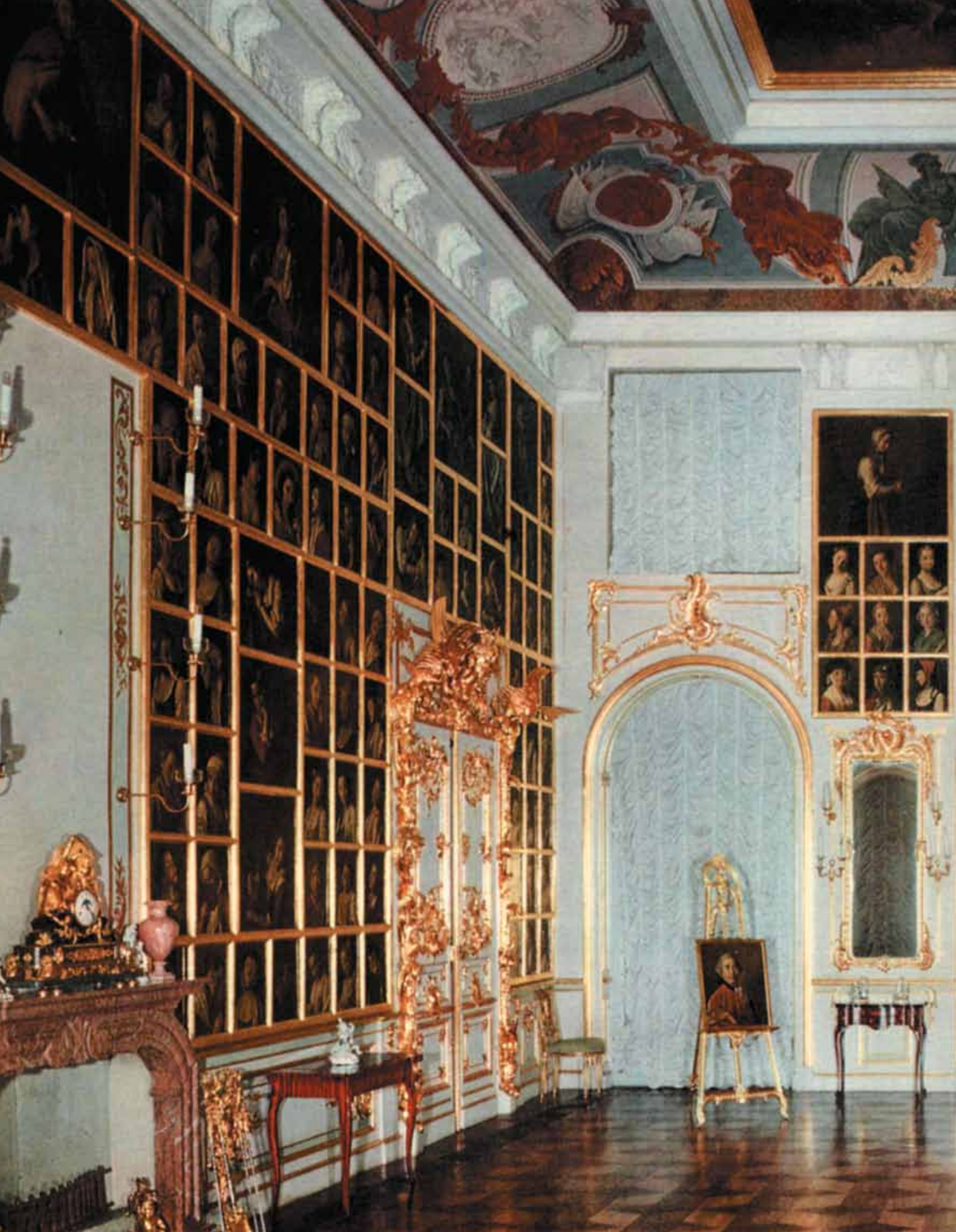
М.Г. Земцов.  
Продольный разрез и план Гроta  
в Летнем саду. 1771

лицы. Его неутомимыми стараниями была приобретена скульптура для летнего сада Санкт-Петербурга, императорских резиденций и Гроta. Самой знаменитой его находкой явилась Венера (Таврическая), не считая десятков первоклассных античных статуй, «как старых, так и новых», скульптурных групп, барельефов, бюстов, масок, а кроме того, фонтанов, герм, ваз, наборных каменных столов и всевозможных мелких предметов, которые он приобрел в своих неоднократных поездках в Италию, Голландию, Францию, Германию, Англию.

Интерес к искусству и жизнь за границей позволили Кологривову видеть лучшие европейские галереи.









Слева:

Портретный зал.

Большой дворец, Петергоф (фрагмент)

Портретный зал.

Большой дворец, Петергоф

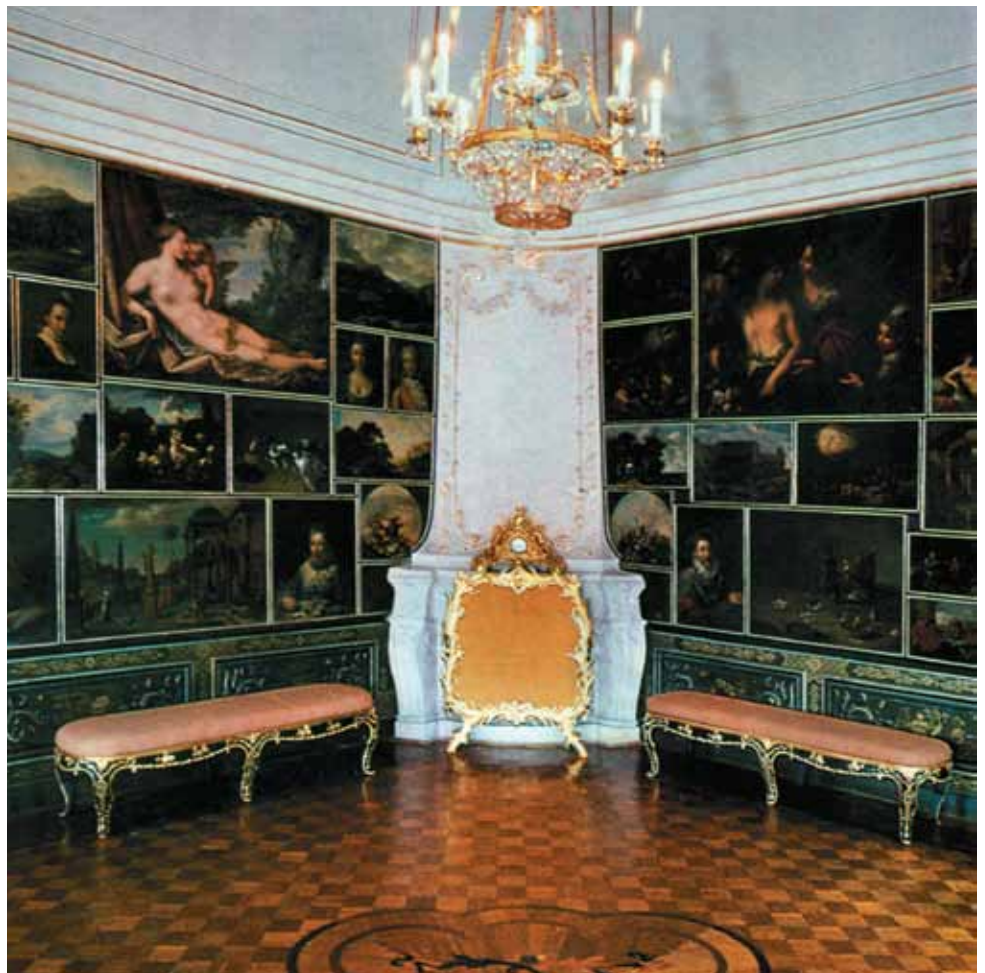
---

Картинная галерея.

Дворец Петра III в Ораниенбауме

реи. Знакомство это способствовало тому, что у него возникло свое представление о создании галереи скульптуры в Петербурге. Об этом проекте можно судить по составленным автором чертежам (плану и перспективе), снабженным подробным описанием замысла, перспективы и планировки галереи скульптуры с точным указанием ее убранства и организации, которые он продумал с особой тщательностью. Ю.И. Кологривов предлагал проект двух галерей, одну из которых можно «убрать старинными вещами... а другую новыми». Развивая свою мысль, он пишет: «Ради известия, какие есть мраморы ради украшения внутреннего в паче ради галереи... Прилагаю здесь чертеж галереи и проспективы одной стороны, на которой может стоять Венера, а на другой стороне какие статуи доставятся и которые куплены или еще купятся означено... и сей чертеж не ради того, что оный архитектор не мог начертить угоднее»<sup>36</sup>.

Проект Ю. Кологривова представляет собой обширный зал, сильно вытянутый в длину. Пространство зала членится на три части – центральную часть и небольшие торцовые кабинеты, границами объемов которых служат двойные ряды витых колонн, с разорванными фронтонами и медальонами, образующими сень над статуей Венеры





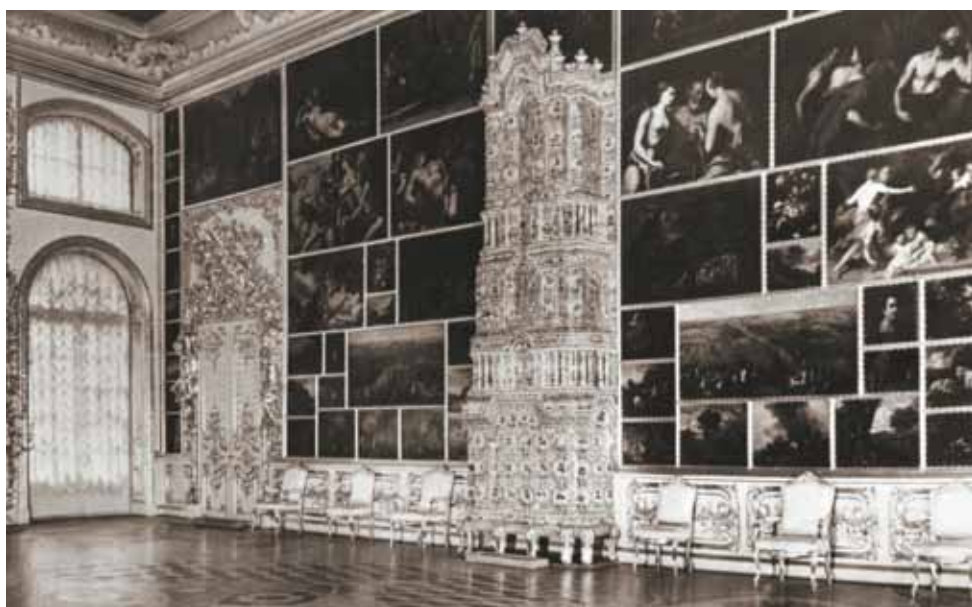


Чесменский зал.  
Большой дворец, Петергоф

Картинный зал.  
Екатерининский дворец, Пушкин

Картинный зал.  
Екатерининский дворец, Пушкин.  
Фрагмент

(Таврической), стоящей на возвышении. Симметрично статуе, хорошо воспринимающейся со всех точек пространства зала, располагались, по замыслу автора, две фигуры – Флора и Диана. Интересна принципиальная композиция расстановки скульптур. На продольных стенах центрального пространства симметрично представлены две группы: в центре каждой из них – статуя «средней величины», стоящая в нише, по обеим сторонам от нее на фоне гладких простенков – две «малые статуи на скабеллонах» (т.е. на круглых точеных пьедесталах). Перед ними большой стол наборного камня, на котором предполагалось выставлять







Картинный зал. Петергоф. Фрагмент шпалерной развески

**Экспонирование фарфора  
в Екатерининском дворце. Пушкин**

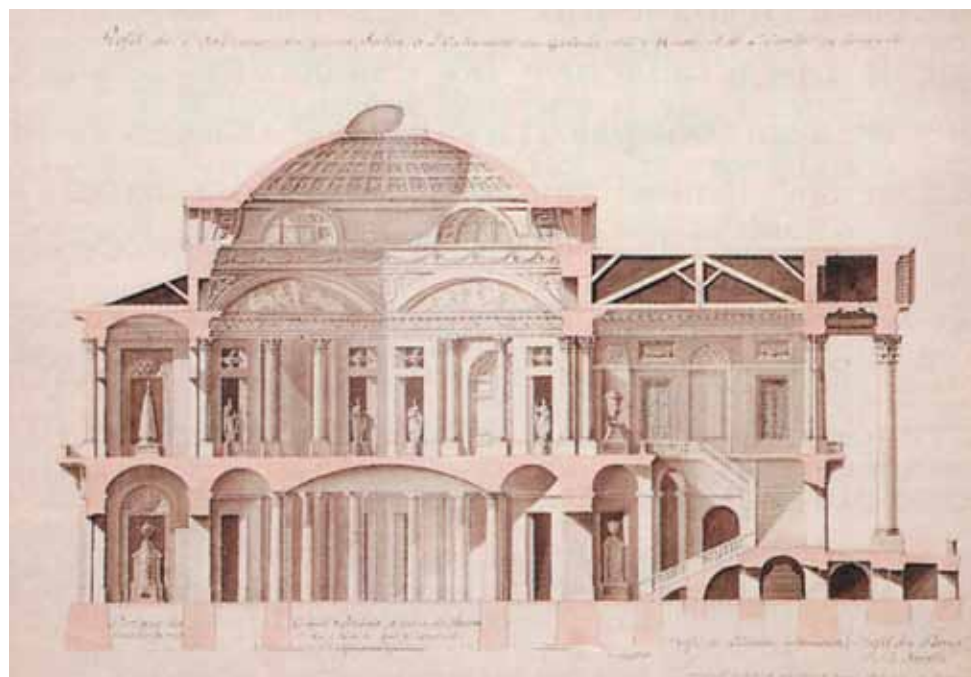
«розные вещи из розного камня». Торцовые стены галереи украшены бюстами, а в кабинетах стоят скульптурные группы, в одном – «Венус с купидоном» и в другом – «Группа Венусовых забав»<sup>37</sup>. Перспектива и описание галереи давали представление об экспозиции купленных за рубежом произведений античной пластики, которые должны были претворить в России весьма современный по тем временам, ориентированный на лучшие европейские образцы экспозиционный прием и представление коллекции.

По проекту Кологривова, скульптура, которая столь высоко ценилась и приобреталась с большим трудом, тем не менее, использовалась как декоративный элемент украшения парков и дворцовых интерьеров, что было нововведением, которое очень быстро становилось традицией. Галерею Ю. Кологривова так и не суждено было осуществиться. Однако дальнейшее развитие идея экспонирования скульптуры находит в проекте Грота, где произведения итальянской пластики становились главными элементами декоративного оформления.

О проекте Грота в Летнем саду в 20-е гг. XVIII века дают представление чертежи и объяснения к ним так называемого Петровского альбома, выполненные архитектором М.Г. Земцовым (ориентировочно в 1727 г.). Грот представлял собой пышно декорированный купольный павильон в стиле барокко с обилием







Проект Большого и Красивого дома.  
Дж. Кваренги. 1781

Клод Эруа.  
Проект Большого и Красивого дома. 1791  
Фасад

Клод Эруа.  
Проект Большого и Красивого дома. 1791  
Разрез

скульптуры, фонтанов, зеркал, ниш. Богатое лепное убранство архитектуры органично включало в свой декор коллекцию античной скульптуры, купленную Ю. Кологривовым в Италии.

Пространство гота представляло собой центральное помеще-



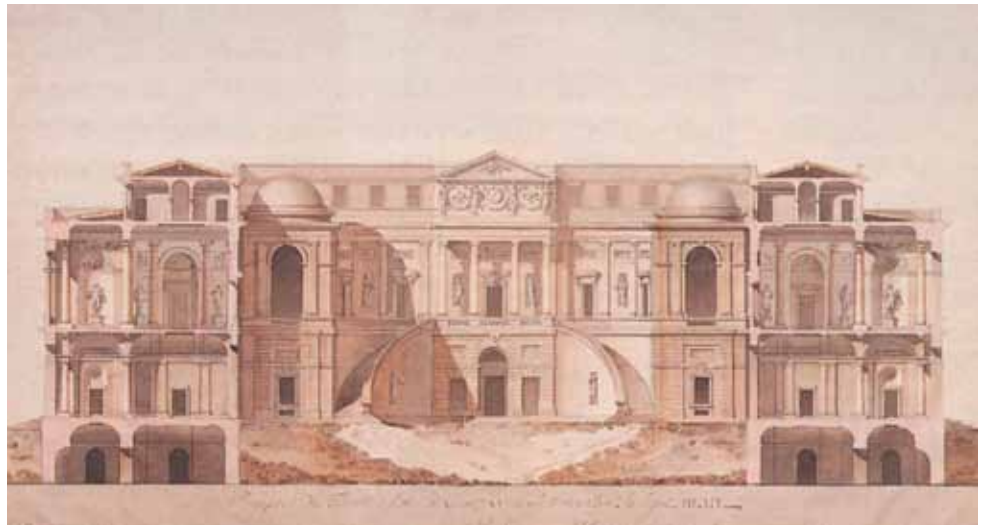
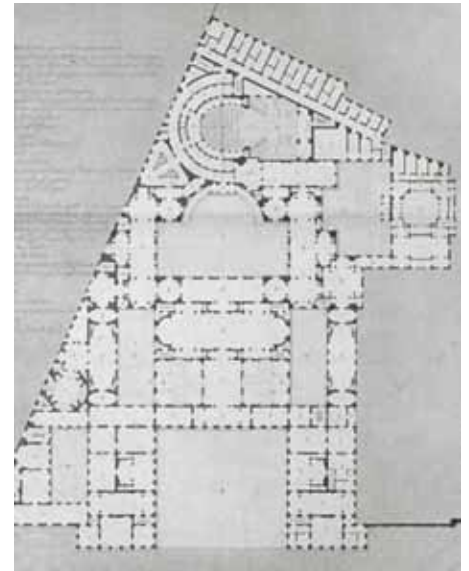
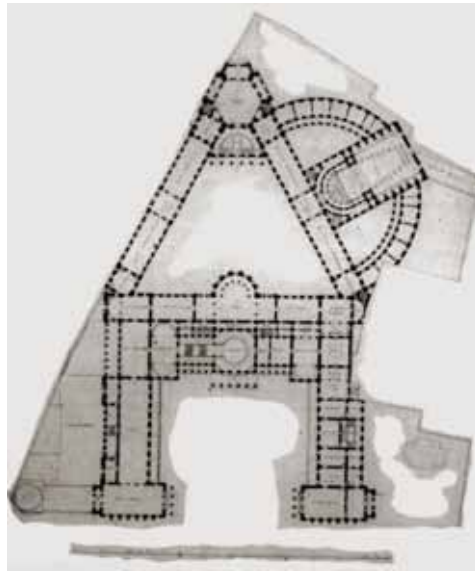
Клод Эруа.  
Проект Большого и Красивого дома. 1792  
План

Рафаэль Стерн.  
Проект Большого и Красивого дома. 1792  
План

Рафаэль Стерн.  
Проект Большого и Красивого дома. 1792  
Фасад

ние с симметрично расположенными от него малыми кабинетами. В центре большого зала фронтально располагалась главная композиция – «Статуя Нептунова вызолоченная на колеснице с его лошадьми на горе, устроенной из различных камней и раковин....». По одну и другую сторону от нее располагались «две фонтаны: тритоновы золоченые, позади которых зеркала сделаны, великая в золоченых рамах»<sup>38</sup>. Таких фонтанов было шесть. Освещалось помещение через люнеты в куполе и барабане. Все убранство гота с четко организованной и конкретной экспозицией скульптуры представляет образец с единственно возможным, по мнению современников, принципом. Он представляет коллекцию, невзирая на ее историческую, художественную и материальную ценность в виде декоративного убранства архитектуры. При том что архитектура в данном случае находится в подчинении темы и характера скульптурных памятников, с их габаритами, композициями и материалом, тем самым в идеале замысла было создание синтеза архитектуры, ее убранства и конкретной коллекции.

Необходимо оговорить некоторые сложности в связи с определением понятия «коллекция». Во-первых,



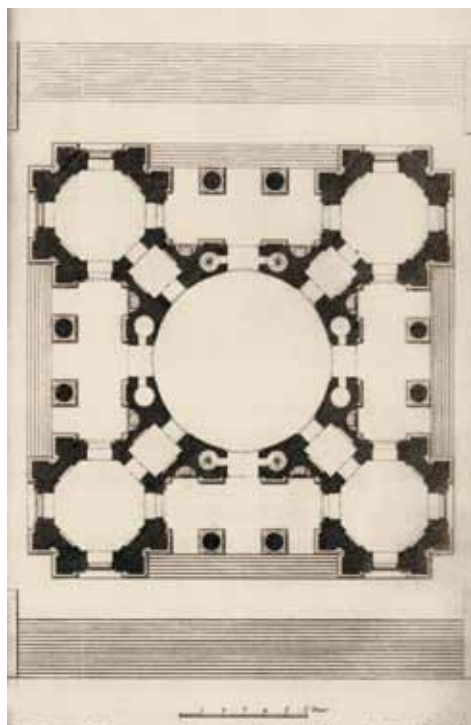
такого понятия в это время еще не существовало. В конце XVIII века любое значительное собрание картин или так называемых редкостей называлось «кабинетом». Так «Словарь Академии Российской» 1814 г. не содержит терминов «коллекция», «музей», а одно из понятий значения слова «кабинет» толкует как «особую в доме комнату, определенную для упражнения в письменных делах или для хранения собранных редкостей»<sup>39</sup>. Тем самым определение «кабинет» оказывается весьма емким и точным, в связи с размещением и

представлением в нем художественных и иных собраний.

\* \* \*

В Портретном зале Петергофского дворца были размещены в шпалерной развеске 368 преимущественно женских портретов работы П.-А. Ротари. Картины полностью закрывают две стены зала и простенки в жестком ритме архитектурной композиции, составленной из одинаковых по размеру, специально написанных для данной композиции холстов в соответствии





Жак-Франсуа де Нефорж.  
План Храма изящных искусств.  
1757

Жак-Франсуа де Нефорж.  
Храм изящных искусств.  
1757. Фасад

с архитектурой интерьера. Портреты соединяются узким, простым по конфигурации, золоченым багетом в четкие геометрические композиции. Они объединены и сходными сюжетами – портретами очаровательных молодых женщин, и близким колоритом, общностью композиций каждого холста, и, бесспорно, самим авторством работ, написанных одним художником. Примером подобного экспонирования картин в российских музеях могут служить также Картинный зал Екатерининского дворца в Пушкине, Картинный зал во Дворце Петра III в Ораниенбауме, Картинная галерея Оружейной палаты, усадьбы Архангельское и других дворцов<sup>40</sup>.

В декоративную отделку Тронного зала Большого дворца в Петергофе (архитектор Ф.-Б. Растрелли, 1750, Ю. Фельтен, 1770) также были включены парадные портреты и 12 картин художника Я.-Ф. Гаккерта, посвященные победам русского

флота при Чесмене, во время Русско-турецкой войны (1768–1774). Картины и панно органично и стационарно встраиваются в композиционную структуру интерьера, создавая целостные интерьерные экспозиционные ансамбли.

Показ и размещение произведений прикладного искусства подчинялись общей регламентации архитектуры и стиля. Экспонирование коллекций фарфора в Кабинете Петра III в Ораниенбауме (Ломоносов) в XVIII веке представляет собой декоративную композицию драгоценного китайского фарфора на стационарных полочках-кронштейнах в виде лепных, пластичных декоративных побегов, «поднимающихся» по стенам интерьера. Эта законченная композиция одновременно является декоративным элементом интерьера, оригинальным приемом экспонирования коллекции, а также ведущей «темой» данного интерьера, полностью подчинившей все элементы декора.

Этот принцип является характерным для декоративного экспонирования, в «котором экспонат важен и интересен только как выразитель некоего единства – будь то единство содержательное, стилистическое, архитектурное»<sup>41</sup>. Картины, скульптуры, предметы прикладного искусства выступают в таких композициях не обособленно и самостоятельно. Они в большей степени теряют свою единичную, индивидуальную значимость и предстают лишь как декоративный элемент общей композиции, в качестве интерьерного убранства наравне с утилитарными предметами интерьера, которые также имеют ценностное значение и включаются в общий художественный ансамбль. Тем самым каждый единичный экспонат и предмет «подчиняются структуре композиции, а композиция воспринимается в ее целостности»<sup>42</sup>.

### Проект Н.П. Шереметева

Интересным представляет проектный замысел графа Н.П. Шереметева, собственноручно разработавшего «Программу Большого и красивого дома» с целью перестройки Китайского дворца на Никольской улице. По мнению автора, этот дом должен отвечать самым возвышенным представлениям о прекрасном, включать театр, галереи скульптуры, живописи и эстампов, кабинеты натуральной истории и библиотеки. Несмотря на то что он мыслился как



жилая резиденция, непосредственно жилым апартаментам отводилось второстепенное значение. К осуществлению архитектурного проекта на основе первого в России конкурса были приглашены известные российские и западноевропейские мастера: Иван Старов, Джакомо Кваренги, Клод Эруа, Луи Депре (придворный архитектор шведского короля Густава III), римский архитектор Рафаэль Стерн и др. Шереметев писал в своей программе: «Театр должен быть размещен на лучшем месте и иметь красивый фасад в форме храма на античный лад, чтобы тем, кто взглянет на него из парадных апартаментов, открывался вид прекрасный и величественный... Не должны быть забыты Библиотека, Картинная галерея и две комнаты натуральной истории: желательно, как уже было сказано, чтобы эти предметы были расположены таким образом, чтобы, идя в театр, их пришлось бы увидеть, чтобы придать входу в Театр красоту и импозантность»<sup>43</sup>.

Представленные архитектурные проекты еще больше расширяли идеи графа о создании «Дворца празднеств и искусства», включали дополнительные помещения и галереи. Все здания представляли собой крупные дворцовые сооружения с портиками, колоннадами, высокими цоколями, изысканным декором фасадов. Планировка помещений была по преимуществу анфиладная. Экспозиция произведений включена в каждый архитектурный проект и стационарно скомпонована на графических чертежах разверток стен. На проекте Джакомо Кваренги можно отчетливо видеть композицию размещения живописных полотен,

панно, рельефов, медальонов, расстановку скульптуры, которые организуют строгие и симметричные композиции картин в простенках стены. В нишах между колоннами на постаментах расставлены статуи и коллекция античных ваз. При всей жесткой архитектурной композиции размещения предметов **это пример, безусловно, не декорирования интерьера, а специфической аранжировки экспозиции**, в четкости и ясности которой просматриваются устойчивые художественные принципы архитектурной формы классицизма<sup>44</sup>.

Ни один из проектов «Большого и красивого дома» так и не был осуществлен. Однако идеи автора программы частично были воплощены в подмосковном дворце-театре Останкино.

### *Дворцовый Эрмитаж*

Рассмотреть экспозицию первых дворцовых музеев в России представляется возможным на примере отечественного Эрмитажа. Возникший в России в середине XVIII века, он является характерным представителем музеев дворцового типа.

Коллекционная деятельность русских монархов (Петра I, Елизаветы и в особенности Екатерины II) привела к созданию больших собраний изобразительного и декоративно-прикладного искусства, рисунков, гравюр, нумизматики, фрагистики (ордена и медали), крупных естественнонаучных коллекций, в собирательстве которых было стремление приобщиться к европейской культуре, к неким «стандартам» и установкам европейского разви-

тия. «Образовательная роль была главной причиной возникновения и существования Эрмитажа. Внутренняя потребность страны находила себе живейшую поддержку в том общеевропейском культурном подъеме, который принято называть Просвещением. Искусство рассматривалось как элемент воспитания человека, его интеллекта и вкуса», пишет М.В. Алпатов<sup>45</sup>.

Традиционно произведения живописи располагались в дворцовых залах и являлись их украшением, наряду с лепными потолками, карнизами, паркетными, мебелью, светильниками. Полотна размещали в несколько рядов, плотно заполняя стены помещения «без систематизации и научного подхода к экспонированию. Характерно, что стены завешивались до потолка, и верхний ряд был сильно наклонен к центру, для удобства осмотра»<sup>46</sup>.

В «Описании Российского Императорского города С-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного» (1794) известного путешественника Георги несколько десятков страниц уделено Эрмитажу. Он пишет: «Есть ныне одна из преимущественных галерей в Европе... Картины... расположены не столько по точному порядку школ, мастеров и проч., как по виду, ими производимому, и по местоположению, чем не только помещено много картин на небольшом пространстве, но и произведен приятный вид, перемежаемый иногда переставлением картин...»<sup>47</sup>. Помимо этого он замечает: «Пять придворных камердинеров водят также чужих по оному (Эрмитажу) – к чему во время отсутствия двора легко позволение получить можно»<sup>48</sup>.





Большой Эрмитаж. Фасад.  
Арх. Г. Фельтен. 1787

Справа:  
Лоджии Рафаэля.  
Зимний дворец

дений искусств, которых не знала Европа. Кроме живописи Екатерина II покупала коллекции резных камней (гемм), монет и медалей, большое количество книг. Название «Эрмитаж» – «место уединения» или «жилище отшельника» новый павильон получил в связи с французской модой на уединенные

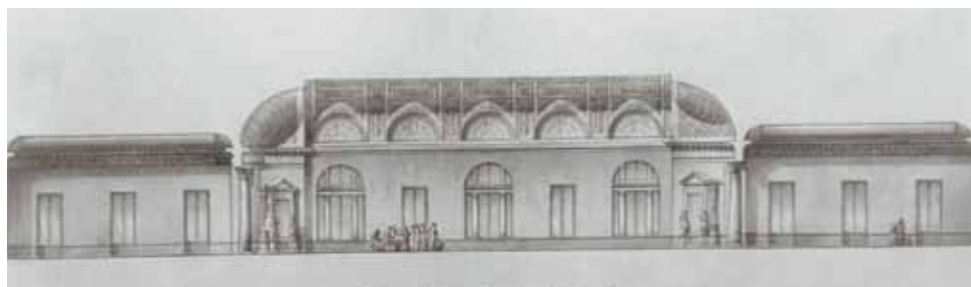


Малый Эрмитаж. Фасад

Дж. Кваренги.  
Корпус Лоджий Рафаэля



Одним из первых было приобретено известное собрание Гоцковского – 225 картин, среди которых три полотна Рембрандта, в дальнейшем собрания графа Г. Брюля, лорда Р. Уолпола, графа Бодуэна, барона П. Кроза и др. Это были очень крупные закупки произведе-











Лоджии Рафаэля. Зимний дворец.  
Акварель

Лоджии Рафаэля. Зимний дворец.  
Рис. Ю. Фриденрейха



домики, стоящие отдельно от дворцов и предназначавшиеся для времяпрепровождения в кругу друзей. Георги указывает, что первоначально в состав Эрмитажа входили помимо прочих помещений почивальня, уборная, бильярдная комната, столовая с подъемником в полу, который поднимал два накрытых стола, что позволяло обедать в интимной обстановке без слуг.

Коллекции живописи Екатерины II, по словам ее современников, «были развешаны в комнатах чрезвычайно тесно, и, вероятно, до потолка, поместить их помогало также и то, что позолоченные рамы были однако ж, просты... а многие (картины) и совсем без рам»<sup>49</sup>.

С ростом и расширением коллекций, собранных по всей Европе, возникает настоятельная потребность строительства новых помещений, которые поэтапно начинают создаваться с 1765 г. Первый павильон – Эрмитаж (1769), по желанию императрицы, был выстроен Жаном-Батистом Валлен-Деламотом. По первоначальному замыслу Эрмитаж должен был располагаться с восточной стороны Зимнего дворца, конюшен и манежа, а галерея (1775) должна была соединить висячий сад с дворцом. Были выстроены два павильона – южный и северный. Над южным павильоном трудился Ю.М. Фельтен. Строение включало в себя еще элементы барокко, так как соседствовало с Зимним дворцом Ф.Б. Растрелли. Северный павильон нес на себе черты раннего классицизма. Именно он предназначался для размещения коллекций императрицы.

Следующим этапом было строительство Ю.М. Фельтеном двух галерей – восточной и западной, которые должны были соединить оба павильона для размещения новых поступлений (собрания Ж. Жюдье-на). Однако дальнейшие покупки произведений не заставили себя ждать, и выяснилось, что помещений для коллекции опять не хватает, что послужило поручением Фельтену строительства нового большого музейного здания по берегу Невы – от Эрмитажа до Зимней канавки. Строительство здания в стиле раннего классицизма шло с 1776 по 1787 г. и получило название «Большой Эрмитаж» (впоследствии наименование «Большой» было утрачено, и его стали называть Старым Эрмитажем), а висячий сад с павильонами стал называться Малым Эрмитажем.

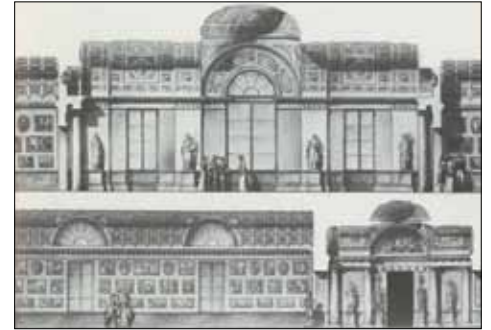
Рассматривая этот грандиозный по тем временам проект с позиции сегодняшнего дня, становится





для показа обширной естественно-научной коллекции Екатерины, в которой были представлены минералы, ископаемые, уникальные образцы природы.

Все здания, павильоны и галереи были соединены внутренними переходами с Зимним дворцом и



Дж. Кваренги.  
Зал Рембрандта  
в Большом Эрмитаже

Итальянский зал  
по проекту Дж. Кваренги

Дж. Кваренги.  
Восточная галерея и кабинет



очевидной его огромная культуротворческая сущность. Постройка Лоджий Рафаэля в Эрмитаже представляет собой один из выдающихся музейных проектов своего времени, осуществленный лучшими зодчими, художниками и мастерами как пример трансляции мировой культуры. С произведения уникального значе-

ния была сделана копия (архитектурная и живописная) и воссоздана в далекой развивающейся стране в процессе ее приобщения к мировой художественной культуре.

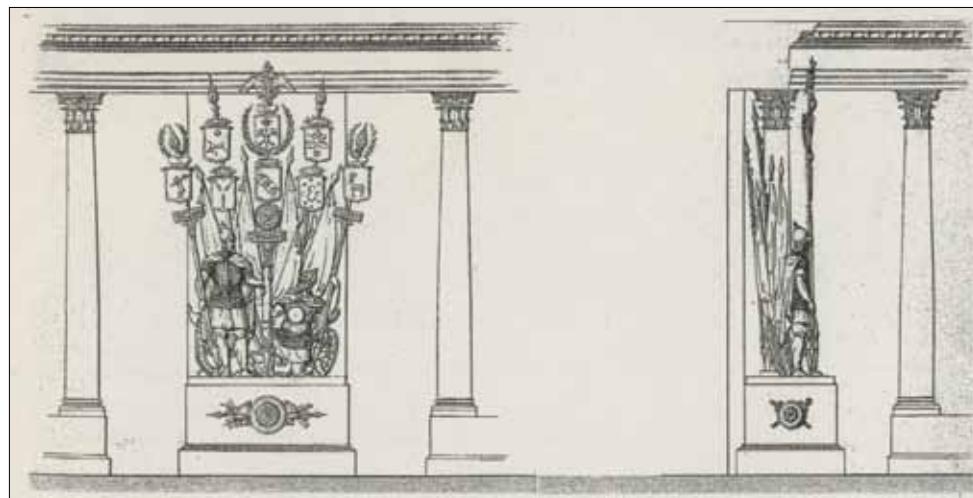
Под окнами, в пространстве лоджий, были установлены пристенные горизонтальные витрины красного дерева, декорированные бронзой

представляли собой при стилистически и композиционно различных фасадах систему соединяющихся анфиладных залов и галерей. Применялась традиционная музейная планировка, когда параллельно с галереей располагаются смежные с ней камерные залы. «При постройке каждого здания всегда выдвигалось требование придать новым залам характер дворцового помещения, что, однако, способствовало включению в обстановку Эрмитажа предметов такого рода, которые сами по себе приобретали со временем значение музейных ценностей»<sup>50</sup>.

Из описания Георги, можно получить следующее представление об Эрмитаже Екатерины II: «... ряд



комнат по берегу Невы украшен с наиизящнейшим вкусом... Во всех комнатах находятся также картины и богатые вазы, урны... и разные искусственные вещи, мраморные, яшмовые, яхонтовые... и из других камней, также лепной работы, фарфоровые, бронзовые, резные из дерева и др. драгоценности, часовые станки и проч. суть наиизящнейшие работы Рентгена, Мейера и других славных мастеров сего искусства. **Достопримечательности Эрмитажа расставлены, за исключением некоторых отделений, так, чтобы совокупность различных предметов приятный вид производила...**»<sup>51</sup>, т.е. экспозиция была подчинена в своей организации декоративному принципу.



Одним из последних крупных приобретений XVIII века была коллекция знаменитого английского министра, графа Уолпола, вывоз которой из Англии вызвал возмущение общественности. К концу века по описям, составленным служителями музея в Эрмитаже, было: картин – 3113, гравюр – свыше 79 тысяч, рисунков – 7 тысяч, разных гемм и инталий – 10 тысяч предметов коллекции.

«Первоначальная развеска картин, судя по воспоминаниям членов Российской императорской Академии наук Д. Бернулли и И. Георги, преследовала чисто декоративную цель»<sup>52</sup>. «Картины висят без всякого порядка и подбора, разные школы вперемежку», – пишет Георги<sup>53</sup>. Но проведенная систематизация собрания повлияла на изменение принципов экспонирования, которые в конце века приобретают систематический характер с учетом стран и школ.

В это же время создается несколько проектов картинных галерей, которым не суждено было осуществиться, однако которые дают представление о их архитектурных

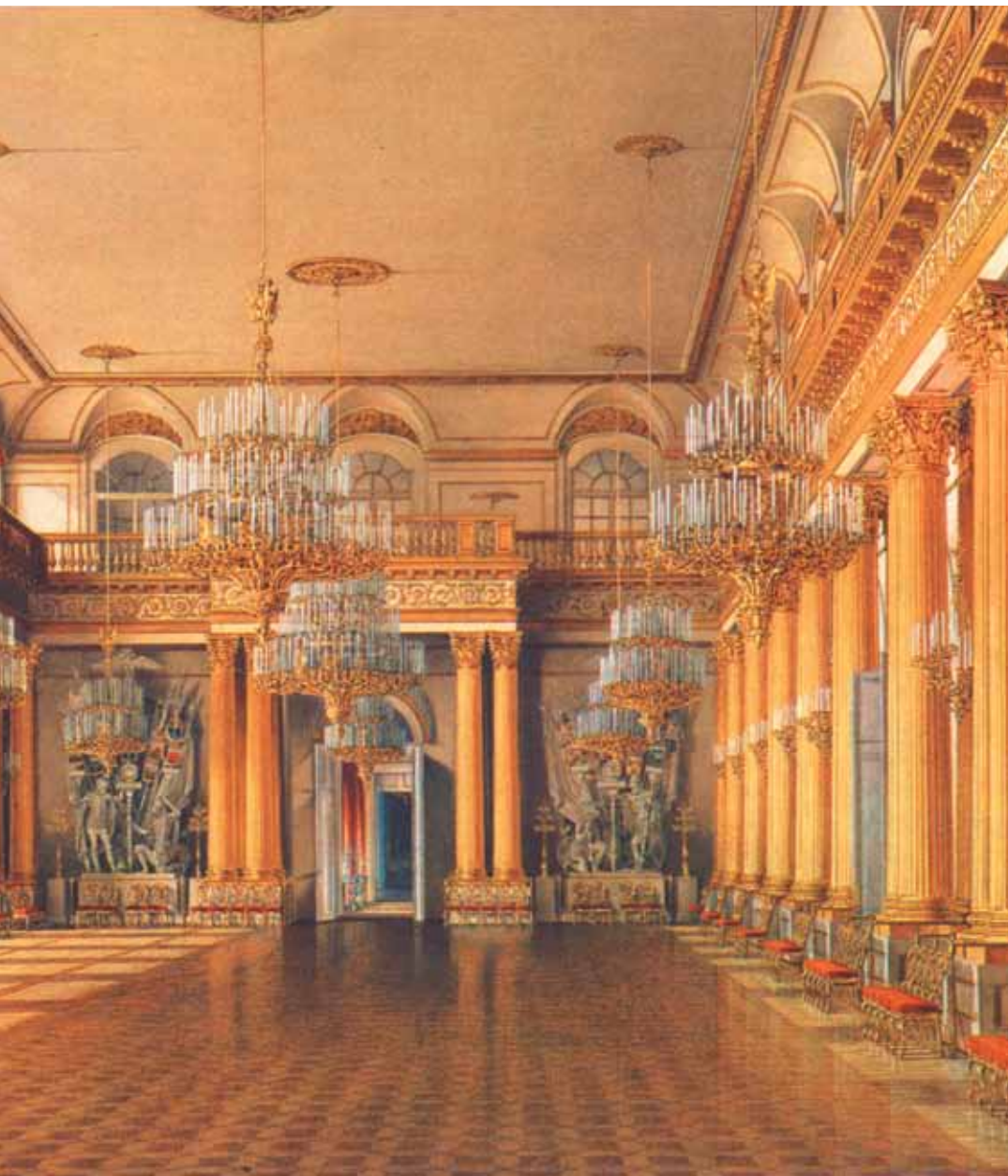


и экспозиционных замыслах. Это проекты Дж. Кваренги – Проект галереи над старыми конюшнями 1787 г. и Проект Восточной галереи и кабинета 1805–1807 гг., где отчетливо можно видеть строгую организацию в расположении картин, образующих регулярную и довольно насыщенную композицию, полностью подчиненную архитектуре.

Отдельные экспозиционные элементы были так или иначе встроены

в систему представительских и частных апартаментов Зимнего дворца. Каждый раз это включение было в контексте общего интерьерного убранства, так как по-другому оно и не могло быть осмыслено и выполнено. Это пышные фланкирующие композиции из знамен и доспехов в гербовом зале, хотя там присутствуют специально выполненные для этих композиций элементы, а не подлинные исторические пред-





Слева:

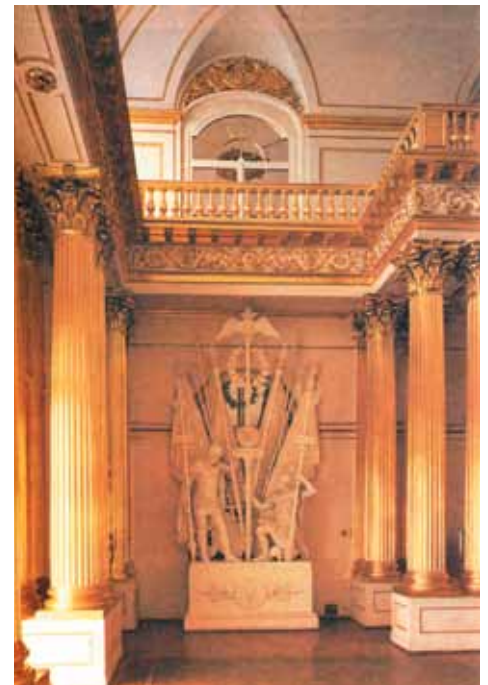
Композиция Гербового зала.  
Чертеж

Интерьер гербового зала.  
Акварель Э.П. Гау

Гербовый зал. Фото

участие видные мастера-мебельщики: Д. Рентген, Х. Мейер, Э.Г. Гамбс, А. Тур и др.

Предметы мебели, выполненные Давидом Рентгеном для Эрмитажа, представляли собой «верх столяр-



меты, созданы в характере пышного декоративного комплекса, близкими к приемам исторической экспозиции. И конечно, говоря об Эрмитаже, нельзя не сказать о выдающейся парадной лестнице дворца, как наиболее мощном по своему эффекту дворцовом комплексе, в котором включены многочисленные произведения.

Со строительством новых зданий для размещения все прибывающих

произведений и экспонатов потребовалось создание специального оборудования для их хранения и «показа». Эрмитаж и сегодня обладает единственной в своем роде коллекцией «служебной музейной мебели» (как она называлась в документах дворца), которая, оставаясь экспозиционным оборудованием, представляет самостоятельную художественную и историческую ценность. В ее изготовлении принимали

ного искусства по безукоризненной точности отделки, по благородству форм; все они, не выполняя давно служебных целей, являются сами по себе музейными ценностями»<sup>54</sup>, — пишет В.А. Суслов. Наиболее известны пять больших шкафов работы Рентгена, художественно украшенных бронзой; «нижняя часть их сделана в виде элегантных ниш полукруглой формы; в них со времен Екатерины и до настоящего времени



Парадная лестница.  
Рис. Ю. Фриденрейха

Парадная лестница.  
Фото

хранятся столь излюбленные ею резные камни»<sup>55</sup>. Эти шкафы имеют за двумя закрытыми дверцами – ряды плоских ящичков для хранения коллекции. Художественные достоинства вещи лишь подчеркивают ее специальное музейное предназначение, соотносятся с ее конструкцией и функцией. Такой же интерес представляет образец мебели екатерининского Старого Эрмитажа – шкаф красного дерева, состоящий из двух частей – верхней и нижней. В верхней части за дверками, «украшенными превосходно выполненной золоченой бронзой в виде гирлянд, сидящих орлов и сфинксов» имеются 48 плоских маленьких ящичков, расположенных в два ряда для хранения императорских коллекций мелких предметов, преимущественно украшений и камей. Шкаф этот, как показали изыскания, принадлежит к работе сразу трех крупнейших мастеров – Рентгена, Гамбса и Мейера. Христиан Мейер, будучи известным краснодеревцем, делал заказы преимущественно на шкафы и комоды для размещения эрмитажных собраний. Его работе, помимо огромного количества мебели (более 100 предметов), принадлежат 13 шкафов с бронзой для редких ювелирных вещей, шкафы для минералогической коллекции, хранившейся в Эрмитаже, и книг. В настоящее время в этих шкафах находятся собрание монет и гемм. Мастерство Мейера настолько высоко ценилось императрицей, что Екатерина II



в своей переписке сообщала о том, что ее внуки Александр и Константин закончили свое двухлетнее обучение столярному искусству у Мейера.

В убранстве Эрмитажа в начальный период существования так же, как и в дворцовых интерьерах того времени, предметы еще не разделяются по статусу – на коллекци-



онные и утилитарные, при всем понимании и осознании ценности коллекции. «Предметы убранства и подлинные антики, картины несли, прежде всего, декоративную функцию, входя в убранство интерьера, а мебель и всевозможные предметы утилитарного назначения имели также художественную ценность»<sup>56</sup>. Дифференциации между служебной мебелью и бытовой еще не существовало, несмотря на специальную функцию музейной мебели, она всегда оставалась типичным представителем мебельного искусства своего времени по стилистическим характеристикам, материалу, технике изготовления и, наконец, по органической связи с общим убранством интерьера.

В своей коллекционной, собирательской, хранительской и экспозиционной деятельности Эрмитаж XVIII века оставался типичным представителем дворцовых музеев своего времени. Его архитектурная и художественная организация в качестве одного из крупнейших музеев Европы произойдет лишь со строительством Нового Эрмитажа Лео фон Кленце в середине XIX века.

---

Парадная лестница.  
Акварель К.А. Ухтомского





# Музейно-экспозиционные концепции Англии

Собираательство художественных, исторических и естественно-научных коллекций в Англии было аналогично европейскому коллекционированию. Однако социально-экономической причиной становления музея в стране явились промышленный переворот и последовавшая за ним революция (1640–1660). Содействовали этому и предпосылки научного, экономического, политического и географического характера, а также ранняя консолидация Англии и формирование национального самосознания, что и послужило в результате главным импульсом к возникновению музея как государственного социокультурного института. Помимо этого английский философ Фрэнсис Бэкон в своем утопическом труде «Новая Атлантида» впервые формулирует идеальные представления об общеевропейском музее. Сочинение, вышедшее в свет в 1590 г. «артикулировало фундаментальные идеи энциклопедизма», обоснованность систематического научного знания, дидактическое значение, эрудицию.

Бэкон развивал мысль «О владении методом (как в области научных исследований, так и в сфере ремесла) как тайным знанием, позволяющим человеку («посвященному») подчинить природу своей воле». В долгом перечислении «Домов» (подразумевается «Храмов», в оригинале – *«Domus»*) Механики, Оптики, Стекла, Медицины, Минералов и других видов науки и ремесел, т.е. «Храмов», где эксперимент выступает в роли священнодействия, Бэкон упоминает две «просторные и великолепные» галереи. В одной из них «в строгом порядке» расположены «образцы всевозможных редкостей и выдающихся изобретений, в другой же – статуи изобретателей с обозначением их имен.

Тем самым в своей «Новой Атлантиде» Бэкон наметил основные черты некоего «грандиозного национального музея, определенного под науки и искусства», который можно рассматривать как первый в европейской истории проект учреждения особого научного статуса, свойственного музеям. При этом он

определил приоритет функциональности, связанной с наукой и просвещением, перед «незаинтересованным эстетическим наслаждением» и дал расширительную трактовку искусству, которое рассматривал в качестве «особого рода» научного знания, «носящего не менее строгий и обязательный характер, чем естественнонаучные исследования и точные методы»<sup>57</sup>.

Идеи Бэкона предопределили развитие музея XVIII века в русле «Универсального Знания», оказав влияние на современных ему музеологов и становление доктрины целостного знания о природе и человеке. Важной чертой его учения была и характерная для Англии прагматичность в выявлении функционального использования музейных коллекций.

Развитие музейного дела в Англии носило более открытый и «демократичный» характер по сравнению с музеями этого периода во Франции, Италии, Германии. Возникновение первого музея Англии относится к 1656 г. На основании коллекций Кунсткамеры и Мюнц-



кабинета был основан музей Элиаса Ашмола (Ашмолеан). Элиусом Ашмолем и доктором Ватсоном был составлен первый в Европе научный каталог и создана **научная концепция музея**. Она превратила собрание случайных раритетов, археологических и художественных предметов Древней Греции, Дальнего Востока, Ирана и т.п. в тщательно классифицированную научную коллекцию, в 1683 г. переданную университету Оксфорда. Здание для размещения коллекций музея получило значительно позднее, лишь в 1845 г. Архитектор К.Р. Коккерел выстроил здание в неоклассическом стиле, с элегантным портиком на каннелированных дорических колоннах, украшенное скульптурными рельефами, изображающими аллегории науки и искусства. Одноэтажное строение с рустованным цоколем, пилястрами и лепными венками по фасаду имело верхний свет (застекленную крышу-фонарь) и было специально спроектировано для музея. Интерьеры музея обеспечивали условия для показа собрания и были очень созвучны предметам коллекций и антикам.

Важной чертой английских музеев, начиная с Ашмолеана, является то, что экспозиция строится «не по тематическому и хронологическому принципу, а как отдельные, внутренне не связанные комплексы, вызывающие широкий круг ассоциаций»<sup>58</sup>. Они строились, во многом опираясь на философские концепции таких ученых, как И. Ньютон, и в большей степени на теории профессора Оксфордского университета философа-просветителя Джона Локка, ставшего родоначальником концепции ассоциатизма в психоло-



гии, которую он развил в трактате «Опыт о человеческом разуме». Согласно его учению, не существует врожденных идей. «Все знания человека формируются на основе опыта, «ощущения», т.е. внешнего опыта и рефлексии, т.е. «внутреннего опыта»». Концепции Д. Локка косвенно нашли свое отражение и были восприняты в организации музеев, которые тем самым утверждались в педагогическом статусе для развития знаний. Концепциями Локка была

обоснована и подтверждена идея использования музея как центра образования подрастающего поколения. Тем самым происходит дальнейшее расширение образовательных

Библиотека Чарльза Тавнела  
на Парк-стрит. 1768–1783.  
Иоганн Цоффани

На обороте:  
Мраморный зал. Нижний Бельведер. Вена.  
Акварель. Карл Гобель. 1876











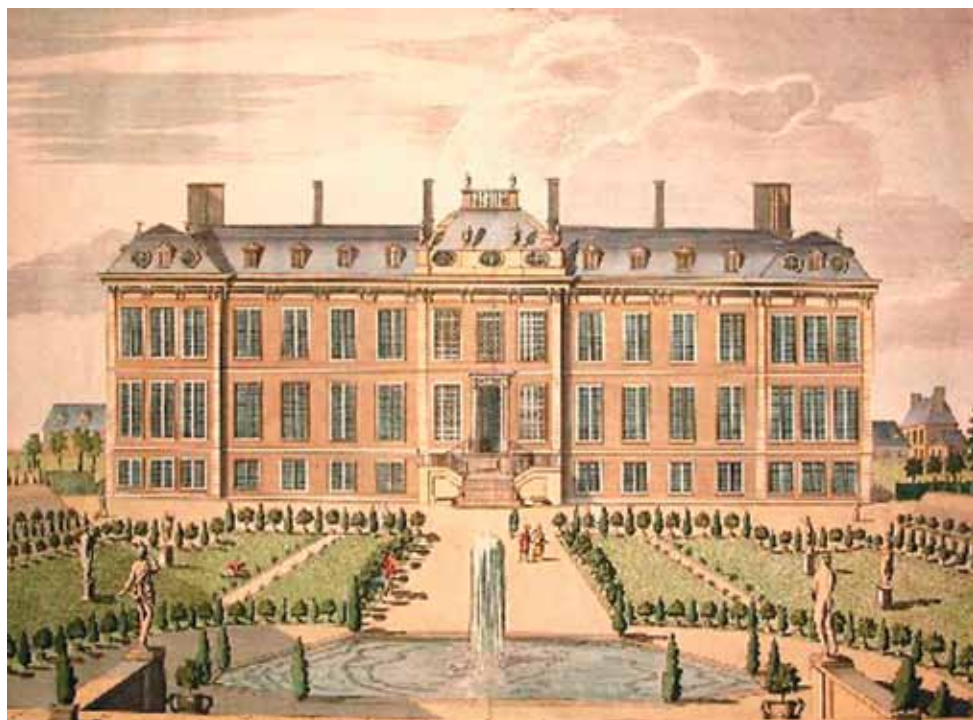


Выставка картин в *Somerset House*. Лондон. 1808. Томас Роландсон (*Thomas Rowlandson*)

Монтегю-хаус. Джеймс Смит

на основе коллекций Ханса Слоуна, объединивший естественнонаучные коллекции, геологические образцы, антикварные предметы, монеты, гравюры, рукописи и т.д. В начале XIX века собрание пополнилось выдающимися памятниками египетских древностей, включая знаменитый «Розетский камень», а также античными мраморами. Его доступность была относительна, так как посетителю нужно было писать специальное прошение с просьбой получения входного билета, чтобы осмотреть музей в числе маленькой группы экскурсантов. Совет музея опубликовал устав и правила в соответствии с принципом «держатъ подале́ше толпу любопытных», из чего следовало, что музей прежде всего должен служить ученым и художникам.

Экспозиции музея, включавшие смешанный состав фондов, не представляли собой какой-либо значимой художественной организации. Как правило, коллекционные предметы располагались в соответствии с геометрией интерьера и с желанием разместить как можно больше предметов в определенном интерьерном пространстве. Многочисленные крупные экспонаты расставлялись в центре залов и помещений достаточно хаотично, без решения проблемы общей художественной аранжировки. По периметру помещений были расставлены пристенные шкафы, порой разнотипные, или горизонтальные витрины, плотно заполненные рядами экспонатов.

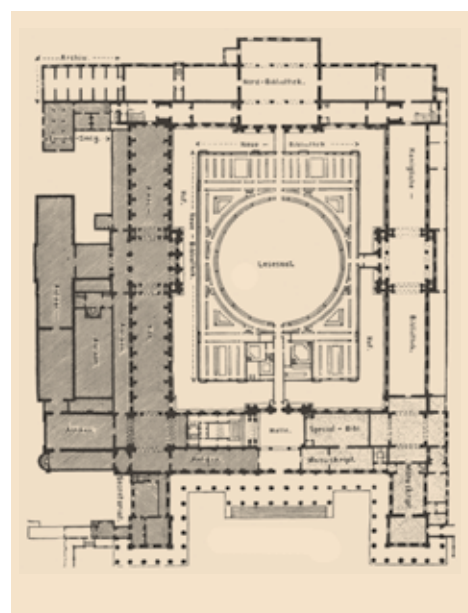


функций коллекций и музеев, и если раньше признавалась значимость художественных коллекций для подготовки художников, то сейчас педагогическая значимость музея понималась значительно шире, для

всех областей знания – исторического, естественнонаучного, художественного и т.д.<sup>59</sup>

К середине XVIII века в Англии был создан Государственный публичный музей – Британский музей





Британский музей. Фасад

Британский музей. План

Британский музей. Фасад.  
1844



Библиотека Британского музея.  
Гравюра

Фрагмент исторической экспозиции.  
Гравюра

При этом учитывались проблемы освещения. В целом экспозиция производила впечатление, подобное кунсткамере, и поражала обилием редкостных памятников и многообразием уникальных образцов, хотя не отличалась строгостью архитектурной и художественной организации. Подобные экспозиционные построения станут типичными для крупных музеев со смешанными коллекциями, в основном для естественнонаучных и художественных собраний. Примером такой экспози-







Стробери-хилл. Арх. Томас Питт.  
Туикнем. 1763

#### Стробери-хилл. Гравюра

ции конца XVIII века может служить экспонирование Египетской и Античной коллекции во дворце Нижний Бельведер в Вене<sup>60</sup>. Подобным характером обладали большинство музейных залов конца XVIII – начала XIX века, вплоть до его середины и второй половины. Аналогичны европейской практике были и временные выставки живописи, которые также плотно заполняли стены с большим наклоном верхнего ряда, для обеспечения осмотра. Пример такой выставки картин можно видеть на акварели 1808 г. в *Somerset House*, Лондон.

Британский музей первоначально располагался в Монтегю-хаус. Его



открытие состоялось в 1759 г. Однако, вскоре в связи со все разрастающимися собраниями встала проблема строительства нового здания, которое было создано по проекту Роберта Смерка и было выстроено в неоклассическом стиле, сочетая в себе различные ассоциации Афин-

ского Акрополя. Нововведением явилась внушительная входная колоннада по фасаду, что стало источником вдохновения для создателей

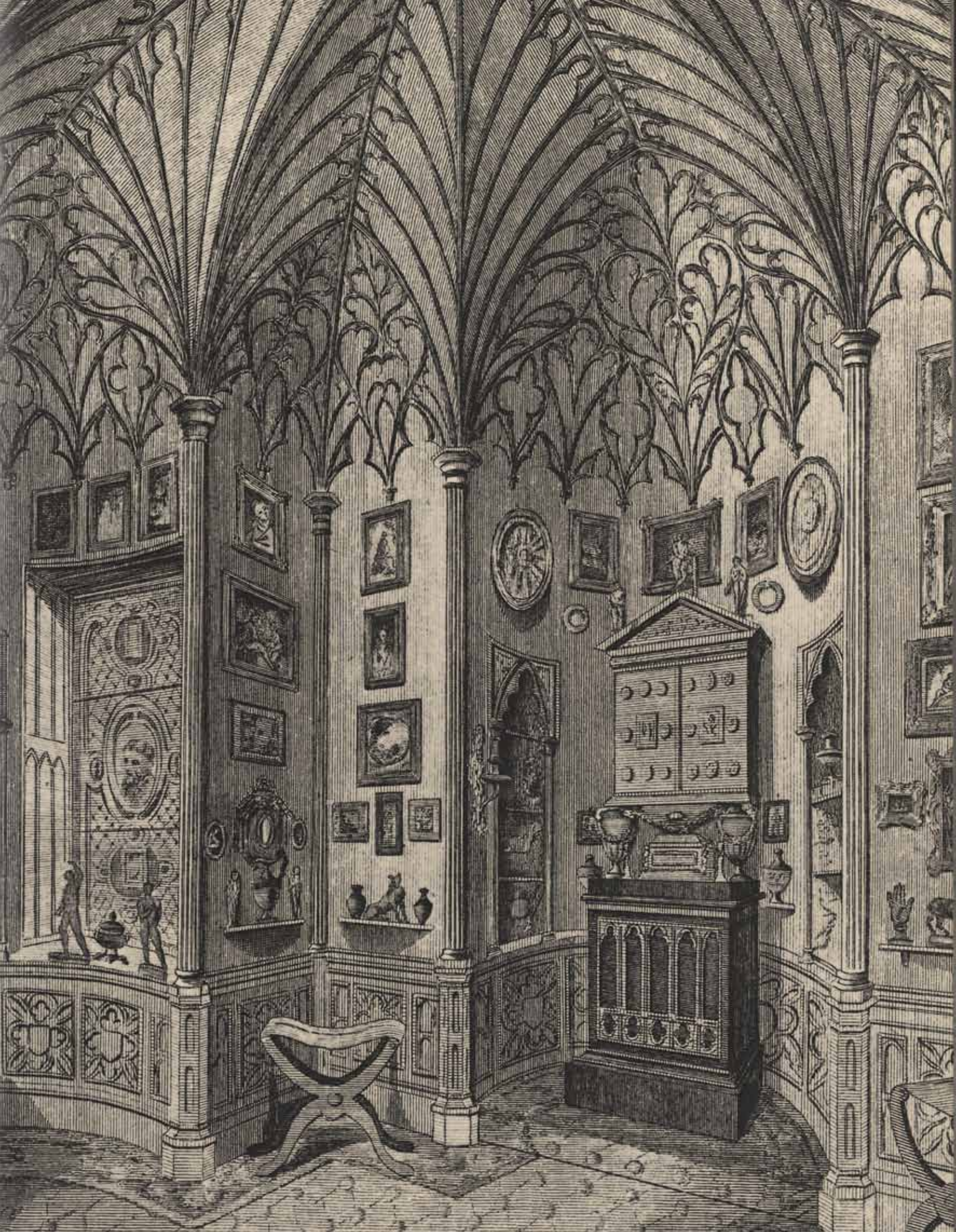
---

Справа:  
Интерьер Стробери-хилла











многих последующих музейных зданий с колоннами, портиками и рядами пилястр, ставшими неотъемлемыми атрибутами архитектуры музея. А сам Британский музей со своим характером собраний, научной значимостью коллекций и системой показа в качестве образца для подражания окажет влияние на замыслы и проекты многочисленных европейских музеев конца XVIII–XIX веков.

### Стробери-хилл

Новой важной тенденцией для музейно-экспозиционных систем стало проявление романтизма, связанного с архитектурными и интерьерными находками английских зодчих, работавших в стилях «шинуазри» и «неоготики». В отличие от английских интерьеров, в которых шло смешение традиций и ориентация на известные аналоги, создававшие «совершенно своеобразные версии взятых прототипов», порой ничего не имеющие с подлинной историей, конкретные исторические реплики были осуществлены в интерьерах Стробери-хилла, ставшего уникальным явлением того времени.

Рождение этого явления было связано с сэром Хорасом Уолполом, писателем, библиофилом, автором известного романа «Замок Отранто», который в 1747 г. полностью перестроил приобретенную им загородную виллу на Темзе Стробери-хилл в готическом стиле. Он осуществил

---

*Слева:*  
Ниша с историческими предметами.  
Гравюра. Стробери-хилл



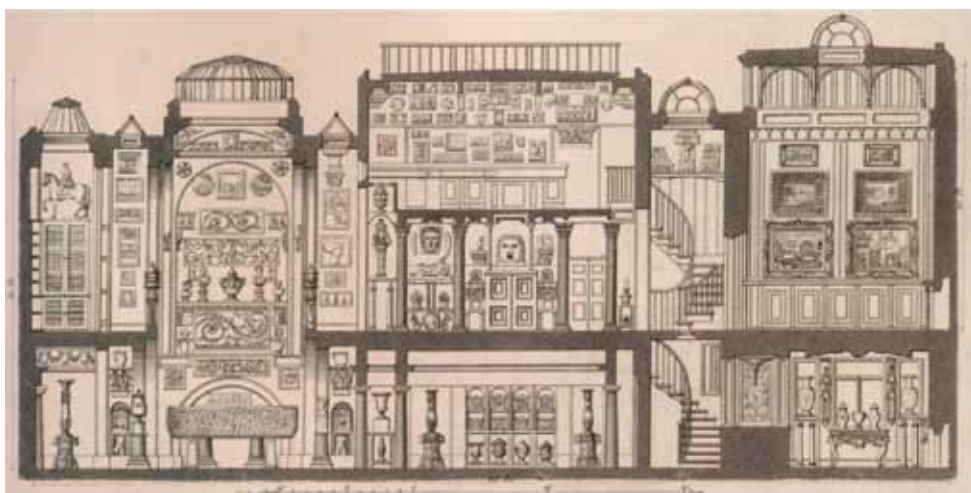
свои видения, связанные с ностальгией по Средневековью, обставив виллу, что было беспрецедентным событием, в виде таинственного рыцарского замка. Собрание Уолпола включало множество мелких предметов («часть которых действительно помнила средневековые времена» и не получило еще к этому времени

Интерьер Стробери-хилла

Библиотека Стробери-хилла

признания коллекционеров), а также обширную и ценную коллекцию живописи, собранной его отцом, влиятельным придворным.





Предметы были размещены в нишах, стилизованных под средневековые шкафы и ларца. В интерьерах и предметном насыщении замка смешение стилей было достаточно свободным. Общее композиционное построение тяготело к симметрии. Характерно, что в Стробери-хилле впервые программно были введены реплики на подлинные исторические фрагменты. Так, большая дверь галереи воспроизводит северный портал собора Сент-Олбенса, своды повторяют боковые нефы и перекрытия капеллы Генриха VII в

Вестминстере. Созданный Томасом Питтом в 1763 г. Стробери-хилл в Туикнеме близ Лондона в стиле, который Уолпол называл «очаровательная священная готика», ознаменовал собой поворот к новому направлению в архитектуре и искусстве интерьера, которое самым прямым образом повлияло на создание музеев и музейного интерьера Европы в течение всего XIX века.

Нововведением было и создание особняка-музея, доступного небольшим группам посетителей, которые приобретали платные билеты на

Дом-музей Джона Соуна.  
Фасад

Портрет Джона Соуна

Дом-музей Джона Соуна.  
Рисунок

Разрез дома-музея Джона Соуна.  
Чертеж





осмотр богатых коллекций, самого замка и библиотеки, устроенной также в неоготическом интерьере, которая тоже экспонировалась<sup>61</sup>.

К концу XVIII века художественные и естественнонаучные коллекции в основном выполняли престижно-представительские функции, осмысление и использование их в качестве научных и образовательных ценностей только начинается. Даже в демократической и парламентской

Англии созданный Британский музей, был практически доступен лишь незначительным группам привилегированных посетителей. В своей основе это были элитарные, закрытые для широкой публики музеи, в экспозициях которых только начинался процесс систематизации коллекций и выработки основ и принципов экспонирования.

Однако, говоря о развитии музейных событий Англии и забегая

вперед, нельзя не упомянуть уникальный Музей сэра Джона Соуна в Лондоне. Созданный с педагогическими целями для изучения древнего искусства, он остался в истории музеологии как редкий и неповторимый пример оригинального видения его создателя, талантливого архитектора и собирателя искусств и древностей. Музей находился в жилом доме Соуна и представлял собой «эксцентрическое» явление,





Гостиная падре Джованни.  
1864. Рисунок

Фрагмент интерьера Музея Джона Соуна.  
Стена-перегородка с раскрывающимися  
створками. Рисунок

Рисунки музея Джона Соуна

как в коллекционном наполнении, так и в организации экспозиции этого уникального музея. В коллекции нашли место подлинные античные мраморы и гипсовые слепки, египетские и китайские изделия, тысячи архитектурных рисунков, макетов и книг, ископаемые, минералы, «мумии двух кошек, бивни слона и зубы акулы», а также самые разнообразные предметы: от астрономических часов до пистолета, пода-





ренного Александром I Наполеону; экспонаты, связанные с конкретными историческими событиями и лицами, но в основе своей он был посвящен истории архитектуры. Уникальными были и экспозиции музея, открытого для учеников и друзей архитектора.

Время создания музея в начале XIX века диктовало уже новые принципы построения экспозиции, основанные на историзме и систематизации, на академическом дисциплинарном понимании истории архитектуры, визуальной репрезентации, которой и призван был служить музей. Первые музеи архитектуры (галерея Л.-Ф. Касса в Париже и музей А. Ленуара), основанные в этот период, строили свои экспозиции именно на линейной исторической последовательности, в то время как Соун, «вернувшись к схеме «кабинета», предпочел хаос и бессистемность». Экспозиции музея, «затиснутые», загроможденные вещами, создавали антикварную атмосферу, и их даже метко окрестили «лавкой старьевщика».

Рядом с «Гостиной падре Джованни», где были расположены готические предметы, «были устроены руины монастыря (ложные, конечно, но с настоящей, выложенной горлышками и днищами разбитых бутылей могилой любимой собачки Фанни). Саркофаг египетского фараона (подлинный, купленный по случаю) стоял в «крипте», римские урны в «катакомбах», картины Хогарта, а также рисунки Пиранези, Клерисо и проекты самого Соуна украшали Картинную галерею»<sup>62</sup>.



Рисунки музея Джона Соуна





В Гостиной стены, потолок, простенки, ниши были завешены и заставлены бесконечными рядами и композициями пластических фрагментов, которые располагались сплошь от пола до потолка. Десятки «кривых» выпуклых круглых зеркал разного размера, подвешенных наклонно, встроенных в стены или в свод потолка, усиливали эффект хаотичности пространства, порождающего «неверные образы», искажая реальные виды и ракурсы. В своих заметках о посещении музея в 1826 г., Шинкель писал: «Всюду немного обмана»<sup>63</sup>.

«Главный принцип пространственной организации дома Соуна – прозрачность». Стен практически нет, вместо них – проходы, окна, зеркала. Пространство не «уходит в глубину, а распространяется в разные стороны, разлагаясь на отдельные не связанные друг с другом зоны (изобретателем этой техники фрагментации следует, по-видимому, считать Пиранези, большим поклонником которого был Соун). В нескольких комнатах стены раскрываются наподобие ставен (в Картинной галерее ставни устроены даже в два ряда). С функциональной точки зрения ставни создают дополнительные плоскости для развески картин и гравюр. С точки зрения пространственной концепции музея они создают неожиданные эффекты: сквозь открытые ставни, как в окне, можно видеть соседнюю комнату. Подобные эффекты Соун называл «поэзией архитектуры»<sup>64</sup>.

---

Дом-музей Дж. Соуна.  
Фрагменты экспозиции.  
Рисунок



Эта хаотическая ситуация, которую создавало само архитектурное пространство, и специфическая организация предметов коллекции «сбивали у зрителя историческую и культурную ориентацию». Архитектурные фрагменты (будь-то подлинные антики или гипсовые слепки, между которыми в музее Соуна не было большой разницы) создавали самостоятельную архитектурно-структуру, замещая собой отсутствующие элементы интерьера (стены, колонны, опоры), и были функционально использованы таким образом, что это противоречило всем законам коллекционирования.

В музее явно просматривается сценарность его создания, которая осознанно выстраивает самые сложные и невообразимые ситуации, наложение визуальных картин одна на другую. Как, например, по всем законам такого необычного и загадочного пространства, спускаясь по лестнице, человек видел приоткрытый шкаф со скелетом внутри. И эта ненавязчивая картинка производила то самое впечатление, на которое и была рассчитана – неожиданности, загадочности, уникальности этого места.

В итоге такой экспозиционной системы, несмотря на обилие и бес-

спорную ценность и разнообразие собрания, оно не в состоянии репрезентировать историю архитектуры, для которой предназначалось, так как не могло сложиться в единое целое из-за фрагментарности, искажения реального пространства, формы и вида предметов коллекций, смещения функциональных и семантических качеств, которые вещи приобретали в экспозиции, построенной по принципу «натюрморта». Так, «в одну компо-

---

Дом-музей Дж. Соуна.  
Фрагменты экспозиции



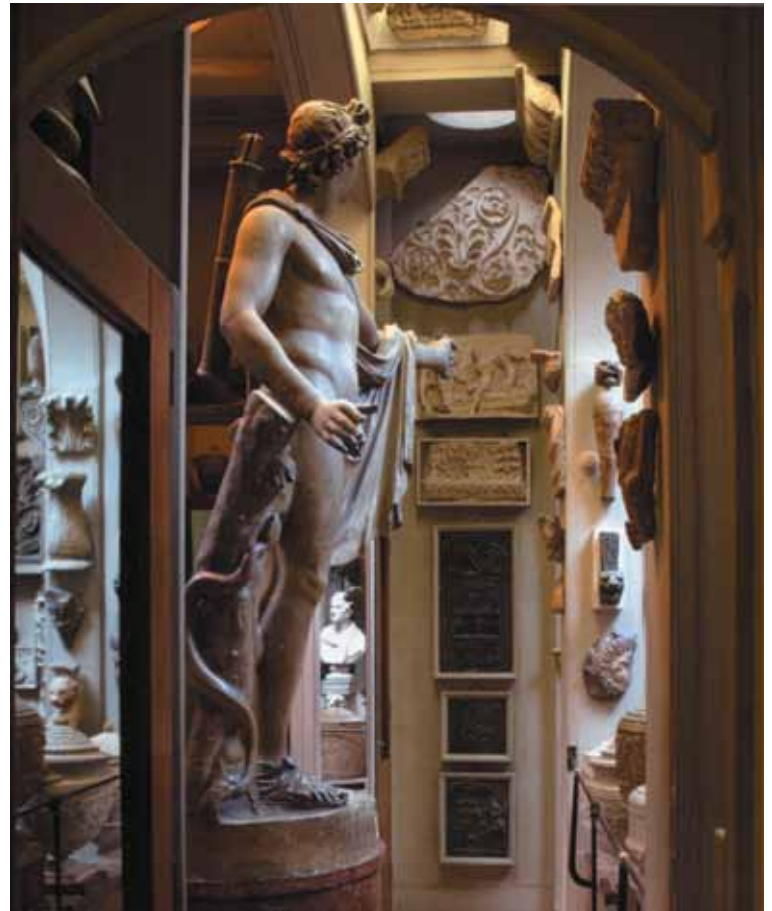








Дом-музей Дж. Соуна.  
Фрагменты экспозиции



зицию включены фрагмент ноги, статуя Венеры, фриз и барабан колонны». «Архитектурные детали разных эпох часто расположены в музее вместе, одна над другой». Так, 9 метровая «колонна» *Pasticcio* состояла из мраморной индийской, каменной с виллы Адриана в Тиволи, и готической капителей, водруженных друг на друга; на капителях покоилась группа различных фрагментов, взятых из самых разных памятников; вся композиция возвышалась на постаменте и увенчивалась ананасом». Подобные «фантастические гибридные» конструкции, образованные соединением

разнородных частей, по сути своей были «монтажами»<sup>65</sup>.

В музее, между тем, была специальная комната для занятий студентов, хорошо оборудованная встроенными столами, полками, на которых были расставлены и разложены образцы для рисования и копирования, при этом в стене комнаты было открывающееся окно с перспективой уходящих вдаль залов музея.

Важной чертой в экспонировании Соуна было отношение к свету, с помощью которого выстраивались «драматические контрасты света и тьмы», нарушающие естественное освещение, которое в большинстве помещений было верхним. Драматургия освещения в музее разыгрывалась для каждого помещения по-разному, в зависимости от желаемо-

го эффекта, к которому стремился автор музея. Это и освещение центрального зала *Dome* ярким светом, льющимся из купола застекленного синим и красным стеклом. В Гостиной монаха с готическим витражным окном, выходящим на «руины монастыря», – свет цветной; в помещениях «крипты» и «катакомбы» царил полумрак. И даже во внутрь алебастрового саркофага Соун ставил свечи, еще более усиливая и без того таинственное и мистическое впечатление от музея. Освещение в экспозиции строилось по принципу фантасмагории, когда «свет выхватывает лишь отдельные предметы, остальное оставляя погруженным во тьму» и тем самым придает еще больший характер музейного и «архитектурного калейдоскопа»<sup>66</sup>.





Дом-музей Дж. Соуна.  
Фрагменты экспозиции

Надо сказать, что и сейчас в музее Соуна проводят вечера при свете свечей, что собирает много желающих увидеть этот фантазмагорический мир талантливого архитектора и художника, опередившего свое время в осмыслении и создании уникальной экспозиционной среды, безусловно, относящейся к романтическому восприятию мира и творческой интерпретации смелых и оригинальных замыслов.

Музей сэра Соуна относился к тем редким явлениям, которые не укладывались в рамки отчетливо выраженных тенденций и направлений музеологии. Представляя со-

бой некий артефакт музейной культуры, он был создан как выражение индивидуальности своего создателя, страстно и вдумчиво философствующего о «истории», «времени», «пространстве», своей любимой архитектуре и предметном мире, которое он противопоставлял современным общепринятым нормам и законам музейного жанра. Выражая поэтическую фантазию и «игры» с архитектурной и исторической формой, Соун тем не менее создал прецедент личного музея. Он осмысленно или, возможно, интуитивно представил, помимо функциональных и смысловых интерпретаций

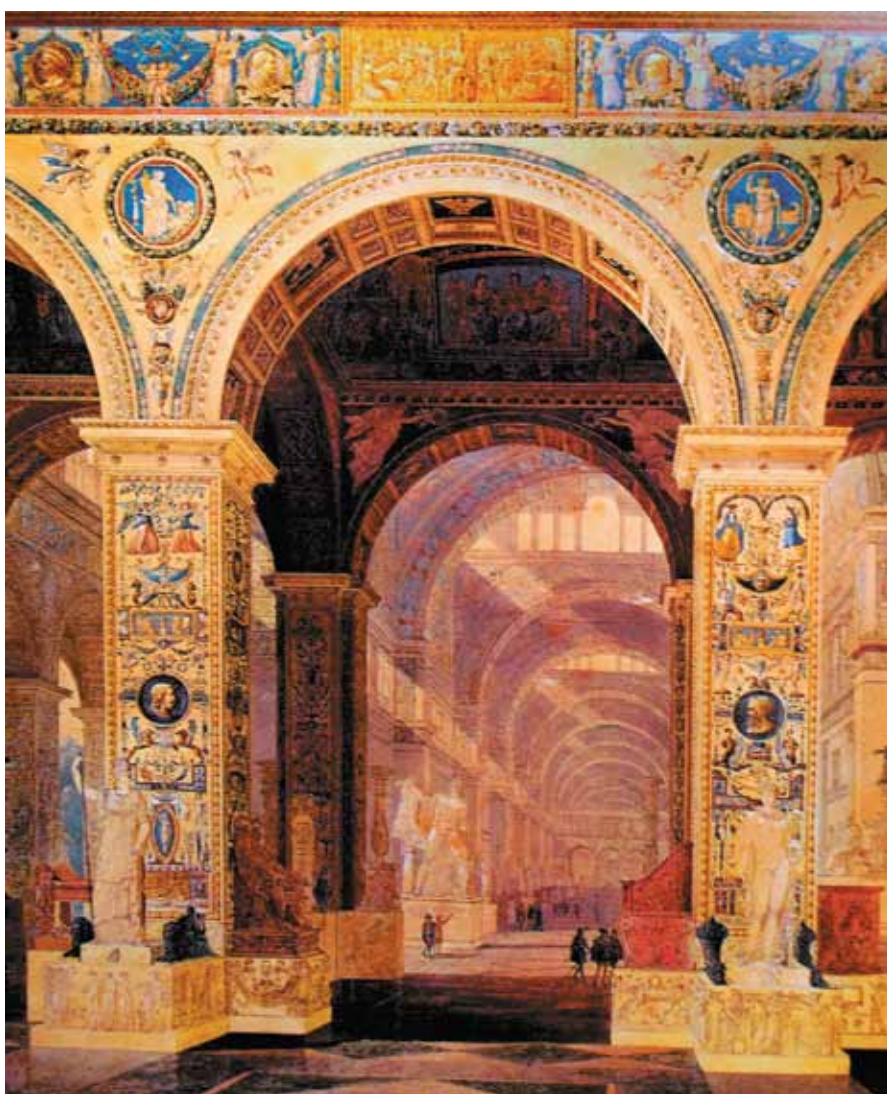
коллекционного содержания, целый ряд экспозиционных находок в пространственном и композиционном построении, в драматургическом контексте освещения музейных зон, в оригинальной художественно-пластической аранжировке экспонатов, в необычном отношении к реальной и визуальной организации интерьеров, к созданию вневременной и внепространственной, условной и «игровой» среды музея, придав ему свой творческий художественный образ. Музей Соуна тем самым на долгие годы стал поводом не только к размышлениям о музейном «курьезе», но и о музейных, экспозиционных возможностях и архитектурно-художественных средствах в создании оригинальных и необычных контекстов и пластических реальностей.



## Предпосылки нового экспонирования

**К**оренная перестройка музейного дела XVIII века связана с общими изменениями, происходящими в философии, естественных и гуманитарных науках, культуре и искусстве того времени. Одной из значительных причин становятся раскопки Геркуланума и Помпей в середине века, повлиявшие самым действенным образом на становление нового мировоззрения, развитие интереса к историзму, утверждение художественного стиля неоклассицизма. Новые открытия античных памятников повлекли за собой и новый виток активизации внимания к классическому наследию как таковому, что побудило качественное переосмысление историко-культурных, естественнонаучных и художественных собраний.

Продолжая традиции Возрождения в обращении к формам античного искусства, к идеальным эталонам гармонии, меры и гуманизма,



Шарль Персье.  
Интерьер Музея. Лувр





Ротонда Анетты Австрийской «d'Anned» Autriche. Лувр. Гюбер Роберт. 1797–1800

Зал генеральной ассамблеи. Лувр.  
Шарль де Вайли

маемой жизни». В соответствии с философскими идеями Р. Декарта «Эстетической ценностью обладает лишь непреходящее, неподвластное времени».

Помимо этого, развивается идея рассматривать искусство как просвещение, «которое действует на ум через сердце, отождествляется с добром по своей этической направленности – на других; для восприятия добра надо воспитывать человека, созидая его вкус»<sup>67</sup>. На первый план выдвигаются общественно-воспитательные функции искусства, а музеи меняют свой статус.

В период классицизма приходит четкая нормативность требований эстетики, регламентация художественных правил, иерархия жанров в искусстве. Помимо этих тенденций в мировоззрении на архитектуру и экспозиции музеев в процессе их становления оказали влияние сложившиеся к этому времени непосредственно музееведческие и художественные теории. Автором одной из них был известный археолог, теоретик искусства Иоганн Иоахим Винкельман, провозгласивший идеалы античности, которые, по его мнению, служили наилучшим выражением «свободы», «благородной простоты» и «спокойного величия». Главными идеями Винкельмана были дидактические функции коллекций и музея, а также новое понимание музея как Алтаря Просвещения, играющего значимую социальную роль. Его теория полу-



Европа XVIII века утратила мировоззренческую целостность прежних эпох. В это время происходит поляризация понятий «личность» и «общество», «природа» и «человек». В основе эстетики нового художе-

ственного стиля неоклассицизма принципы рационализма обусловили взгляд на искусство и художественное произведение как на «плод разума и логики», торжествующего над хаосом «чувственно восприни-



чила широкое распространение и почти каноническое использование в музеях XIX столетия, вплоть до начала XX века.

Это новое понимание музея и его высокий статус в общественном со-

пиетет. К ним относятся и проекты Шарля Перье, который представлял новый музей во всем своем величии и грандиозности.

Противостоял этим идеям более романтический образ античности,

оказавшего огромное влияние на развитие классицистического направления в Европе XVII–XVIII веков. Архитектурные фантазии Пиранези поражали грандиозностью масштабов, разнообразием поэти-



Пиранези Д.Б.  
Руины Рима

Пиранези Д.Б.  
Храм

Пиранези Д.Б.  
Аппиевая дорога

ческих пейзажей и руин. Он включил в свои гравюры элементы романтического вымысла, соединяя в себе влияние античного зодчества и театрального искусства барокко.

Именно обширное творчество Пиранези, мощное и эмоциональное, оказало большое влияние на зарождение и формирование европейского романтизма в архитектуре. Говоря об этом, мы ничуть не умаляем и не упускаем ведущей роли в сложении романтических идеалов в мировоззрении конца XVIII века – философии, литературы, поэзии. Однако на архитектурные концепции времени значительное

знании породили череду проектов и новых музейных зданий и, главное, новых экспозиционных пространств, которые должны были отразить в своих монументальных и глобальных формах его значение и

выработанный Джованни Баттиста Пиранези, итальянским гравером и архитектором. Он вдохновлялся знаменитым трактатом «Четыре книги об архитектуре», Андреа Палладио, итальянского архитектора XVI века



влияние оказали художественные поиски Пиранези и Палладио. В отличие от Винкельмана, приверженца греческого искусства, они декларировали римские идеалы, в которых нашли выражение идеи грандиозности, монументальности, вневременной характер классических форм. В первую очередь эти теоретические формулирования идеалов в архитектуре и градостроительстве коснулись именно музеев. Они представлялись выдающимися сооружениями, крупномасштабными, мощными и блестяще декорированными Алтарями Просвещения, музеями-соборами, музеями-дворцами, осознавались социально-значимыми строениями города и государства в целом. Так же как концепции Винкельмана, распространение и признание они получают лишь в XIX веке.

### *Преобразование дворца в музей. Лувр*

Изменение в ситуации принес конец века с бурным развитием идеологии, просвещения, ориентацией на рациональное научное знание, идеями «Свободы и равенства» Великой французской революции.

В музейном строительстве и прежде всего во Франции возникают проекты создания национальных музеев, открытых для широких масс. Провозглашается общедоступный воспитательный и научный характер музейных собраний и коллекций, несмотря на то, что первый французский музей созданный «во благо общества» был основан на основе коллекции аббата Ж.Б. Буазо, веком раньше.



В течение короткого времени возникло и решалось огромное количество этических, нравственных, правовых и технических проблем, связанных с вопросами принадлежности и доступности культурного богатства страны. Якобинцы провозгласили лозунг о широкой доступности искусства народу, а сами произведения должны были перейти в государственные хранилища. Для выполнения предписаний и постановлений назначаются

Лувр,  
Общий вид. Фото

Фасад Лувра. Гравюра

Перспективный план Лувра

комиссары, которые с энтузиазмом приступают к активным действиям по сбору и сохранению национального достояния.

Помимо этого, власти революционной Франции выдвигают тезис о целенаправленной концентрации





всех наиболее известных художественных памятников в стране, с целью чего начинается беспрецедентный грабеж европейских ценностей.

Первым музеем, открытым в связи с новыми веяниями, и музеем уже в современном смысле этого слова был «Французский музей» – Лувр (1793). По сути своей это был открытый для публики Королевский дворец со всеми своими сокровищами и комплексом парадных апартаментов. Помимо этого, в Лувре раз-

мещалась Академия живописи и скульптуры, Академия архитектуры и Академия наук. Свободная публика могла посещать музей первые три дня каждой декады, а художники, имевшие свои студии там же при галереях, – пять дней в декаду.

Экспозиционная практика Лувра начала складываться с конца XVII века, когда в Лувре в Квадратном салоне стали устраиваться периодические выставки академических художников, которые полу-

**Дворцовая галерея Лувра.  
Нач. XIX в.**

чили название салонов и практика которых с большим успехом продолжалась на протяжении всего XIX века. Об экспозициях салонов можно судить по живописным и графическим изображениям этих выставок, на которых картины располагались в системе ковровой развески, очень плотно друг к другу, от





Лувр  
Галерея

Сэмюэль Морзе.  
Галерея Лувра

пола до потолка с большим наклоном верхнего ряда к зрителям, что было совершенно правильно для оптимального восприятия. Наиболее выдающиеся произведения, как правило, выносили на отдельные мольберты, которые стояли в центре помещения или вблизи стены, тем самым акцентируя на них внимание зрителей. Для организации экспозиций салонов приглашались известные художники, как, например, Шарден.







Необходимость создания национального художественного музея была актуальна и обсуждалась с середины XVIII в. Дени Дидро в своей «Энциклопедии» в статье «Лувр» (1765) высказывал мысль о необходимости реконструкции первых этажей дворца в галереи для экспонирования статуй и картин и превращения Лувра в «Храм искусств и науки». Декретом от 26 мая 1791 г. Лувр получил статус «королевской резиденции, собрания памятников науки и искусства, помещения для главных учреждений народного об-

разования», а 26 июня того же года был объявлен собственностью государства, художественные и исторические памятники были признаны национальным достоянием и взяты под защиту. После Великой французской революции Жак Луи Давид, возглавивший Комитет музея, поддержал проект превращения Лувра из дворца в музей<sup>68</sup>. В 1792 г. было принято постановление Конвента о создании в Лувре Музея Франции, и в августе 1793 г. было открытие музея, приуроченное к годовщине провозглашения республики. Му-

Гюбер Робер.  
Проект Большой галереи Лувра  
1798–1799

зей принял под защиту многочисленные памятники «королевских» коллекций и сакрального искусства в закрывавшихся тогда церквях и монастырях. В 1796 г. Лувр получил новое название «Центральный музей изящных искусств» (*Musée Central des Arts*) и в этом же году был закрыт на реконструкцию и приспособление помещений дворца









Гюбер Робер.  
Большая галерея Лувра

Гюбер Робер.  
Большая галерея Лувра. 1795

под музей, который открылся лишь в 1801 г.

Музеи стали открываться и в больших провинциальных городах, поддерживая провозглашаемые идеи о том, «что свободный народ должен поддерживать искусства, составляющие его славу и способные пропагандировать республиканский образ мыслей, показывая действия героев и внешний облик великих мужей».

Ряд живописных изображений Большой галереи Лувра Гюбера Робера конца XVIII – начала XIX века дает представление об экспозици-

онных принципах этого времени и о проектах перестройки галереи. Это, как и раньше, было стремление к максимально полному заполнению всей стены помещения, ориентация на хорошую освещенность живописи, наклон крупных полотен к зрителю и даже ограждение экспозиционной стены, ввиду того что это уже был не королевский дворец, а общедоступный для самой широкой публики открытый музей. И то, что было хорошо для дворца, не отвечало требованиям и желаниям создателей музея. Так, Большая галерея Лувра, его главная экспозиционная артерия освещалась двумя рядами окон, и в солнечные дни картины подвергались вредному ультрафиолетовому излучению, что приводило полотна к выцветанию, короблению и деформации. Проблема нового





Гюбер Робер.  
Большая галерея Лувра.  
1801–1805

освещения галереи становится на долгие годы темой для различных проектов, в том числе известного живописца Гюбера Робера.

Главным музейным нововведением должен был стать верхний свет – система фонарей в потолке галереи для оптимального освещения живописных полотен. И несмотря

на многочисленные варианты и неоднократные обращения к этой проблеме, проект был осуществлен лишь в начале XIX века. Однако самые существенные изменения в Лувре происходят, когда он становится Музеем Наполеона с 1803 по 1814 г.

Уже в период Директории было провозглашено, что Франция имеет суверенное право на произведения искусства других стран, что бы «украшать царство свободы». Первые трофеи поступили из Нидерландов в 1794 г. А в 1796 г. после

оккупации Италии французскими войсками Наполеона Бонапарта из страны было вывезено все самое ценное из Ватикана, виллы Боргезе, богатейших собраний Флоренции, Венеции и других городов. Были вывезены такие шедевры искусства как Лаокоон, Аполлон Бельведерский, картины Боттичелли и др. Картины и произведения, как и раньше, в классическую эпоху, везли через Париж на открытых повозках, под восхищенные возгласы толпы. Лувр постепенно становился музеем



Гюбер Робер.  
Проект оформления Большой галереи  
Лувра. 1789

Гюбер Робер.  
Проект Большой галереи Лувра.  
1796

с идеалами достойного служения прогрессу. В связи с чем начиная с конца XVIII века предпринимались неоднократные реконструкции и создавались проекты превращения его в современный музей.

Уже в 1793 г. часть залов Лувра была преобразована, и музей был открыт для публики. Над проектами музея Лувра начинают работать придворные архитекторы Наполеона Шарль Персье и Пьер Фонтен, которые значительно расширили площадь дворца за счет новых построек и возведения галереи на улице Риволи, параллельно Большой галерее. Под их руководством разрабатывались элементы декоративного украшения фасадов и интерьеров с символическими и аллегорическими изображениями и темами, посвященными искусству.

Важными для понимания реконструкции дворца в музей представляются архитектурные проекты Шарля Персье, в которых самым тщательнейшим образом разрабатываются все элементы архитектурно-декоративного убранства интерьеров, как, например, «Проект убранства подъема для западной стены зала Венеры». Два графических листа Персье дают представление и об архитектурной декорации зала, а третий, снабженный аннотацией, отражает сугубо проектный подход и к самой организации экспозиции. Проект снабжен



точными указаниями, какие именно экспонаты и рельефы должны быть в композиции зала и для каких экспонатов это убранство должно было

стать не только фоном, но и средой, ансамблем. В целом проект, который так и не был осуществлен, предполагал соединение декоративных





элементов и скульптуры с символическим содержанием со знаками императорской власти. Символы «N» фигурируют на картуше, императорский орел увенчан лаврами, опоясывающий зал фриз украшен вязью инициалов Наполеона. Военные успехи отражены в круглых медальонах с фигурами Юпитера и Виктории. На вершине в прямоугольных кессонах изображены фигуры, символизирующие различные искусства. Расстановка экспонатов в зале осуществлялась под влиянием антиквара и знатока коллекции Энрико Висконти, который в 1770-е гг. работал над инвентаризацией и представлением коллекций Папы и семейства Боргезе. Тем самым по оставшимся проектам, живописным и графическим произведениям, запечатлевшим пространства Лувра в начале XIX века, можно судить об их экспозиционном характере. Убранство залов было концептуально и

Большая галерея.

Рисунок графитом и серая размывка

Торжественное шествие  
в Большой галерее Лувра.  
Фрагмент

программно осмыслено именно с целью представления ценнейших коллекций, соединяло искусство и политику и строилось на неукоснительном архитектурном принципе в создании целостных архитектурно-экспозиционных ансамблей.

В самой структуре дворца происходит пространственная и экспозиционная организация новых залов и галерей. Галерея античного искусства, разместившаяся на первом этаже музея, включала двенадцать залов, с мраморными стенами, фресками потолков на аллегорические сюжеты, лепниной и декором. Скульптуры группировались по тематическому принципу.









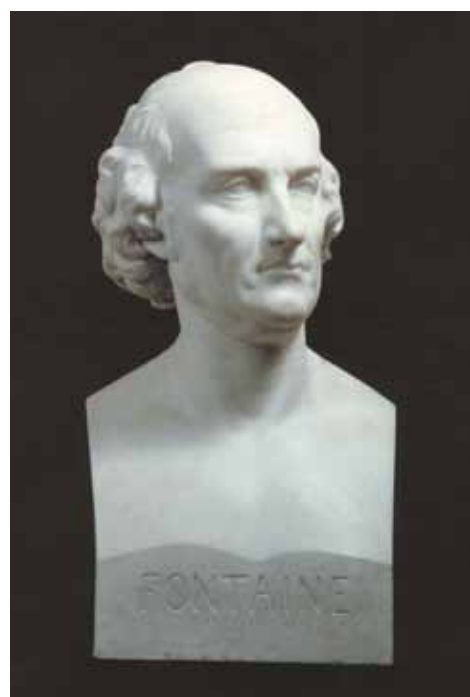
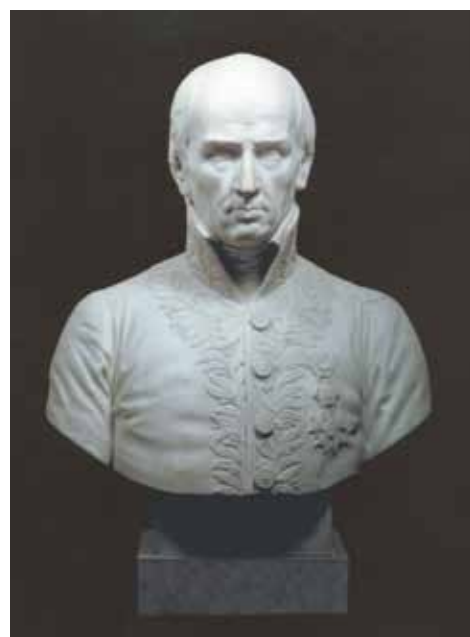


Наполеон на лестнице Лувра  
в сопровождении Ш. Персье и П. Фонтена

Бюст Шарля Персье.  
Жан-Жак Прадье.  
1819

Бюст Пьера Фонтена.  
Франсуа Леонар.  
1857

Пространственно друг за другом располагались: Зал времен года, Зал выдающихся мужей, Зал римлян, Речной зал с аллегорическими скульптурами рек Нила и Тибра. Затем шли залы для работ особой значимости, названные их именами – Зал Лаокоона, Зал Аполлона Бельведерского, Зал Бельведерско-



го торса. Салону-каре сохранили функцию выставочного зала, где показывались новые поступления из реквизированных культурных ценностей. В отдельном зале экспонировался огромный бюст императора в окружении знамен и оружия, захваченных в битвах. Новой экспозиционной организации подвер-



глись практически все галереи. Введение в дворцовые пространства элементов музейной аранжировки и музейной практики выразилось на первых порах в стеклянных колпаках-витринах, которые ставились на ценные высокохудожественные исторические столы, для охраны мелких произведений декоратив-

но-прикладного искусства во время публичных осмотров.

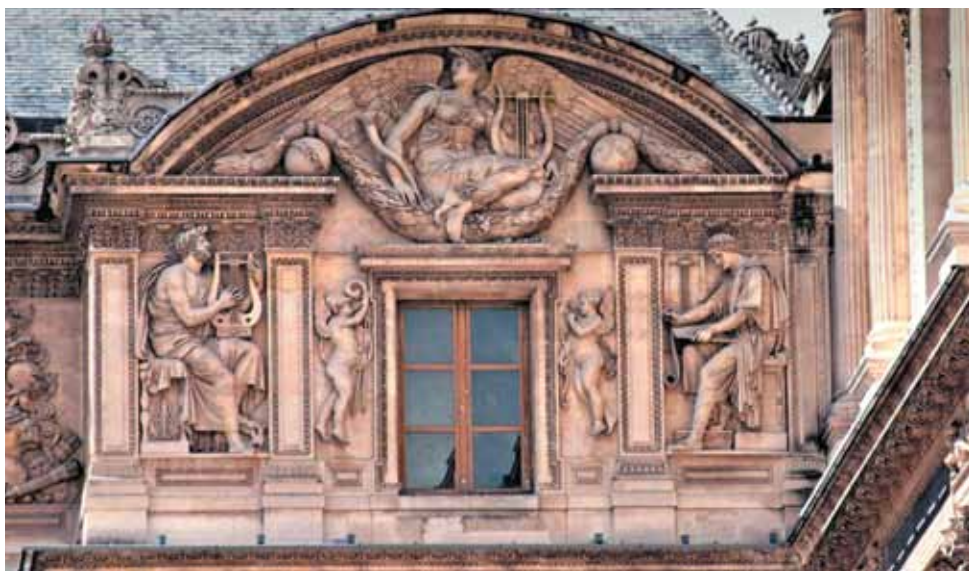
По сути дела это было время, когда начались преобразования дворца в музей, включавшие большие архитектурные, строительные и декорационные работы, включая экспозиции. Они перманентно продолжались многие годы вплоть до проекта

Антуат-Дени Шоде.  
Декор фасада.  
Эпическая поэзия, венчающая  
Гомера и Вергилия.  
Квадратный двор. Западное крыло

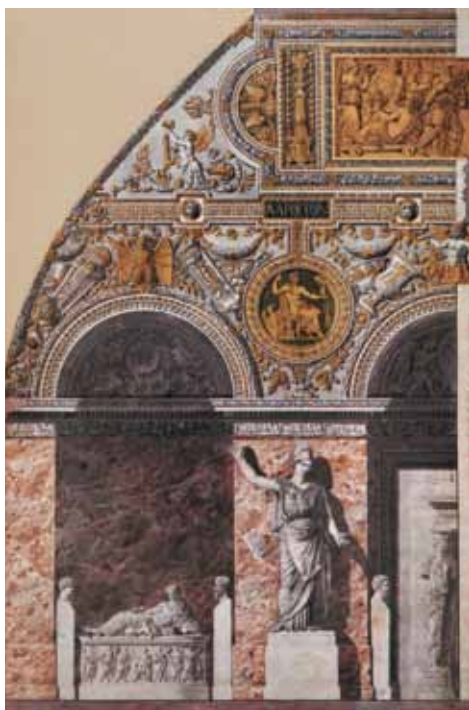
Архитектурно-пластическое  
убранство Лувра

Жан-Гийом Муатт.  
Закон, Нима Пампилий,  
Моисей и фараон

Антуан-Дени Шоде.  
Союз трех искусств.  
Мраморный медальон. 1808

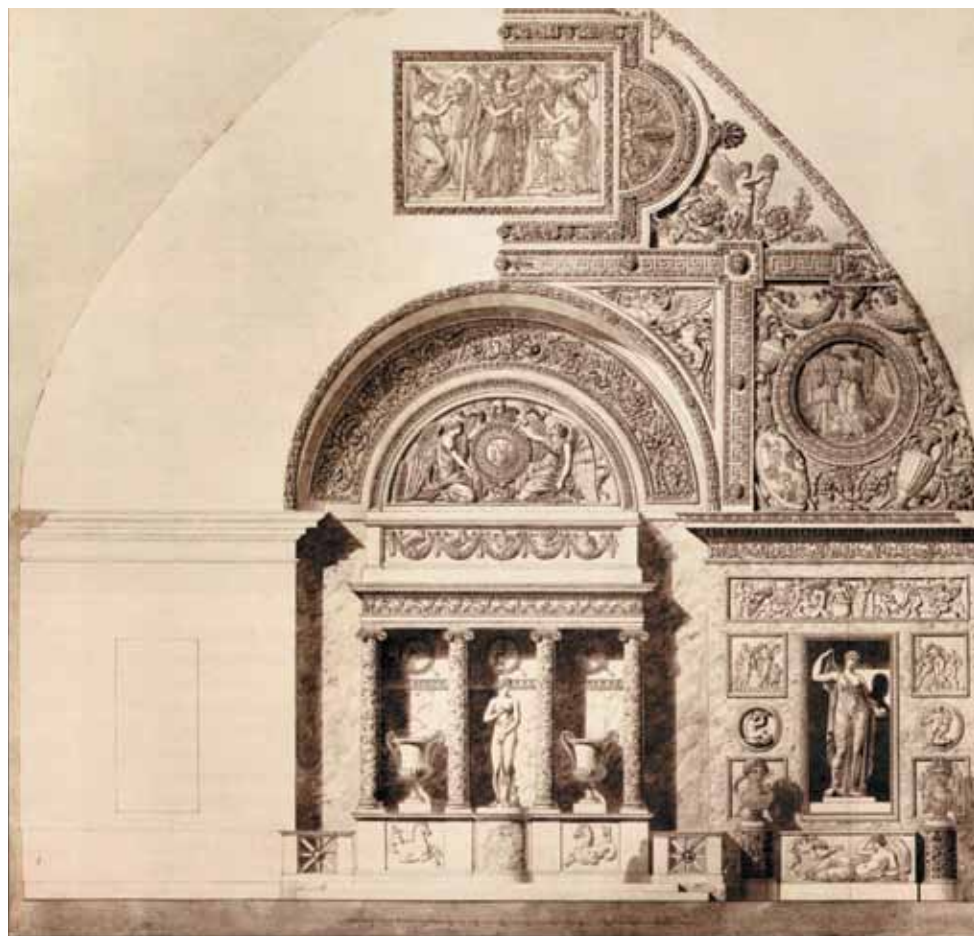






«Большого Лувра» в 1980 г. по инициативе президента Ф. Миттерана и модернизации музея по проекту Ео Минг Пейя с большой стеклянной пирамидой Двора Наполеона.

Музей Наполеона, включивший национализированные королевские сокровища и лучшие произведения



Ш. Персье.  
Проект убранства подъема для западной стены зала Венеры. Лувр

Ш. Персье.  
Проект убранства подъема до середины северной стены зала Венеры

Бенджамин Зикс и Шарль Норман.  
Музей антиков.  
Иностранные посетители в зале Дианы.  
1857. Фрагмент

искусств, вывозимые потоком из европейских стран, превратился в величайшую художественную галерею своего времени, собрав в одном месте и в одно время столь выдающиеся творения мирового искусства. Реконструкции, проведенные в Лувре в процессе его оформления в музей, отвечали самым передовым

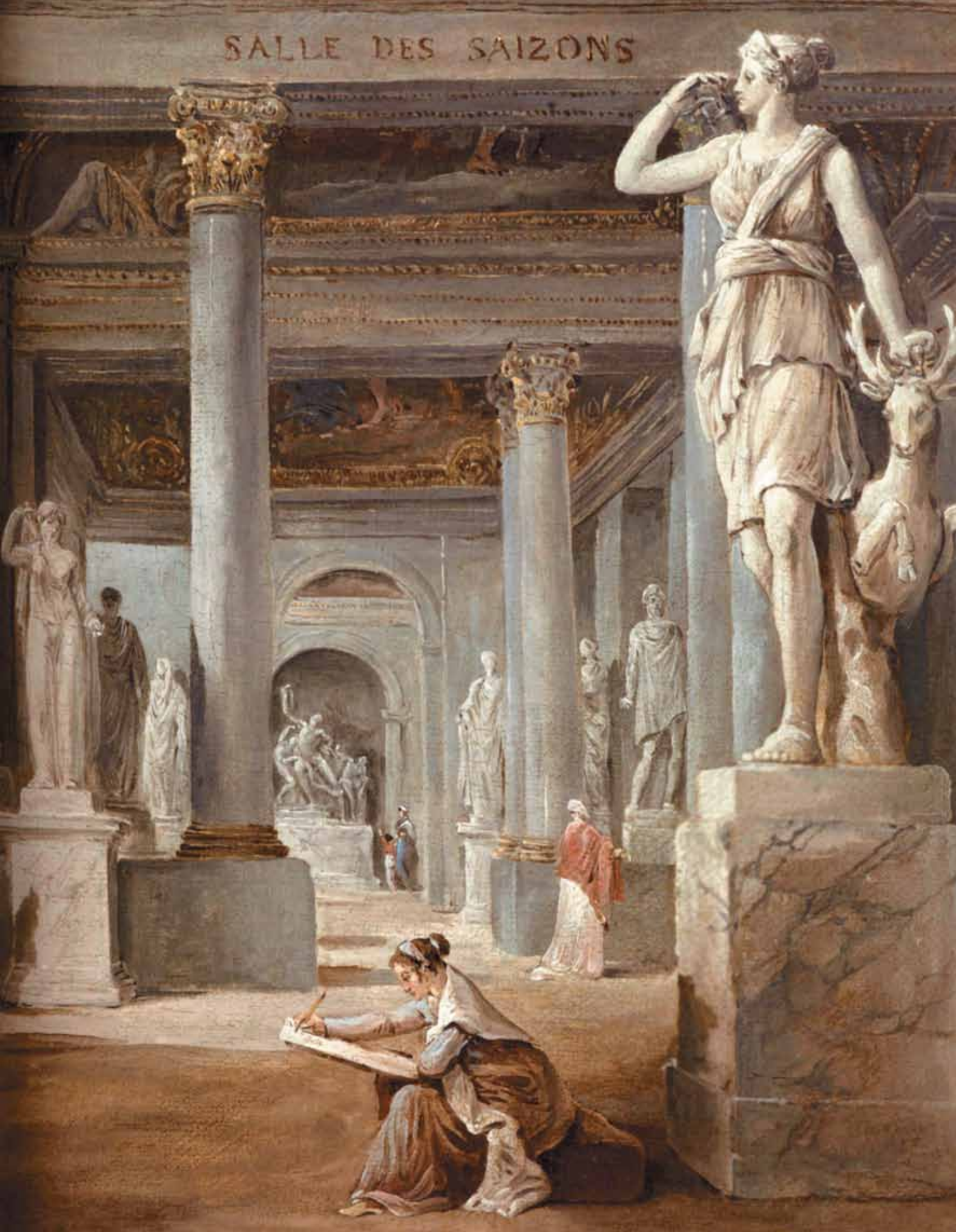
представлениям современников об идеальном музейном пространстве и среде. Ценители искусства и художники устремлялись в Лувр, чтобы приобщиться к высочайшему центру искусства, который пользовался большим признанием и служил образцом для подражания для многочисленных европейских музеев.

Это время выдвинуло новых выдающихся деятелей в области искусства и конкретно музея. Наиболее известными деятелями музейного дела становятся Александр дю

Справа:  
Гюбер Робер.  
Зал времен года



SALLE DES SAIZONS



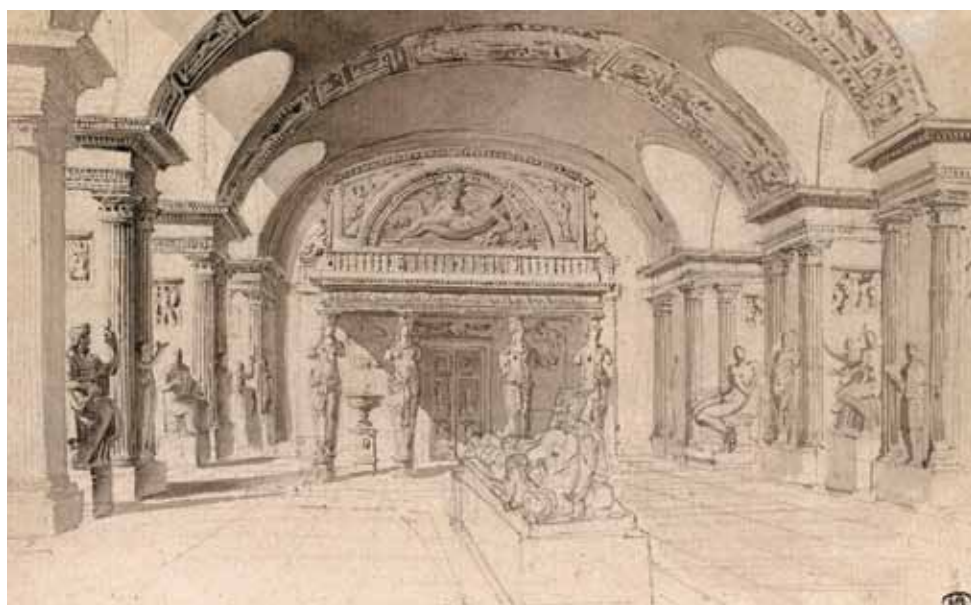




Галерея Аполлона  
Доменик Виван-Денон

Зал антиков. Акварельный набросок.  
1807

Справа:  
Виван-Денон за работой.  
Лувр. Акварель



Семерсет, Александр Ленуар и барон Доменик Виван-Денон<sup>69</sup>, ставшие носителями новаций. Особенно значительный вклад в развитие французского музейного дела внес Виван-Денон – художник, музеолог, исследователь, крупнейший искусствовед, сопровождавший Наполеона Бонапарта в его военных походах в Египет. Он написал первое

фундаментальное исследование по египетскому искусству, не потерявшее своего научного значения до наших дней. Он был одним из активнейших собирателей произведений для французских музеев, рисовальщиком, положившим начало историческому и документальному изучению предметов искусства, активным деятелем по обмену и при-

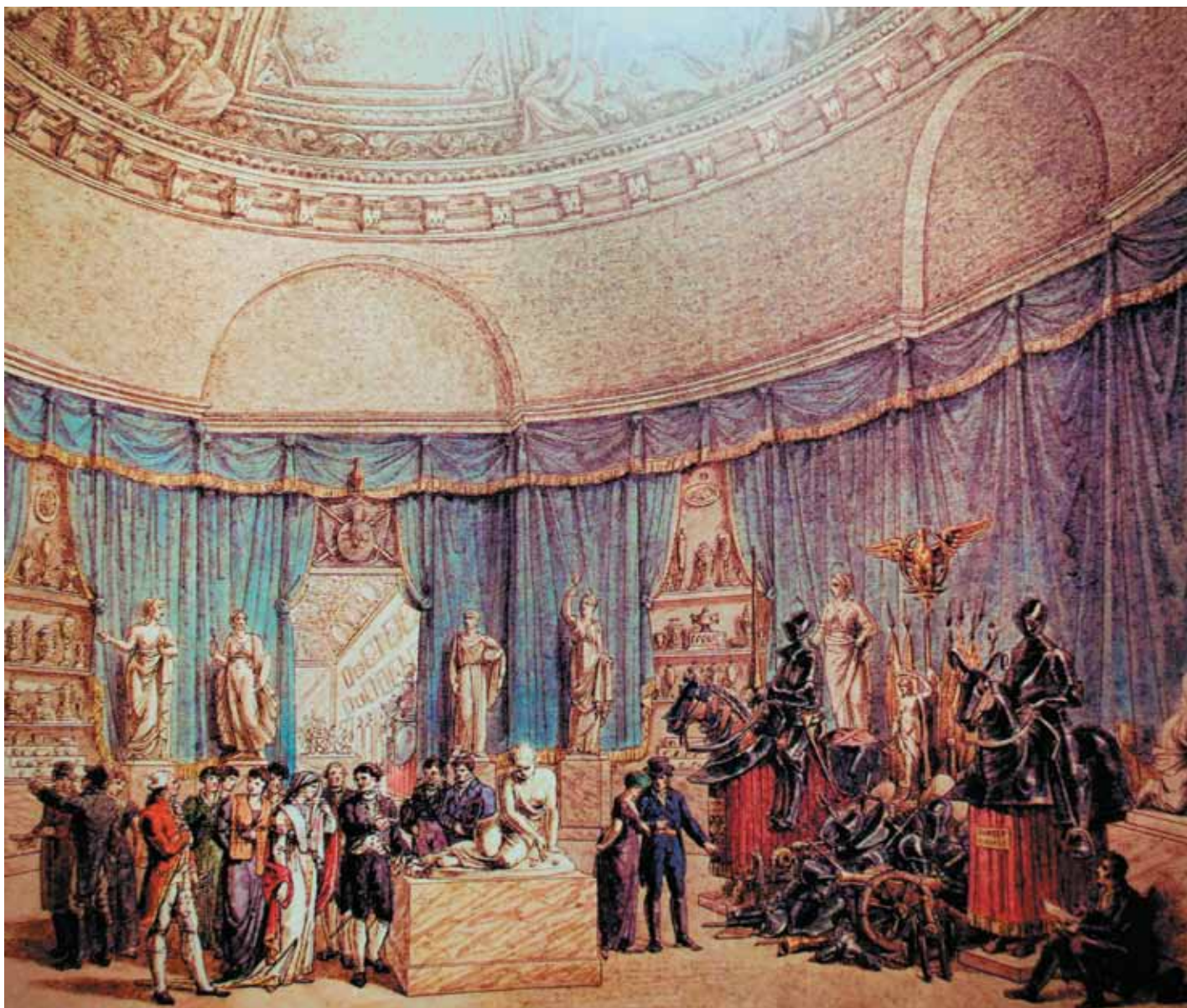
обретению музейных ценностей (в том числе помогал в пополнении Эрмитажа).

Виван-Денон был назначен первым директором Музея Наполеона, осуществив идею о превращении Лувра в самый большой музей мира за счет захваченных в других странах произведений, часть из которых после заката наполеоновской империи пришлось вернуть законным владельцам. Гравюры, запечатлевшие выставки произведений, наполнившие музей, дают представление о его архитектурной аранжировке, построенной на стремлении к ясности и четкой организации простран-













ства обширных и пышно декорированных залов.

Помимо новых художественных тенденций в экспонировании были и чисто музейные аспекты, галереи и залы дворцов создавались как целостные архитектурно-художественные комплексы, которым музей придавал дидактические черты. Все значимые для открытого показа помещения и залы дворца были

Слева:  
Музей Наполеона.  
Лувр. Рисунки

Бенджамин Зикс.  
Круглый салон в Лувре.  
Музей Наполеона. 1807

Джузеппе Кастильоне.  
Экспозиция Салона Carré

Казаки в Париже в 1814 г.  
у статуи Апполона в Лувре.  
Г. Опиц.  
Лувр. 1861

снабжены охранными ограждениями, стеклянными колпаками-витринами и даже сидениями для отдыха посетителей. Картины были снабжены пояснительными табличками, организовывались и проводились экскурсии, лекции, сотрудниками музея был подготовлен каталог<sup>70</sup>. Художникам и ученикам разрешалось копирование с прославленных полотен и скульптур.









В конце века возникают многие французские музеи с широким спектром задач, таких, как доступность народу ранее закрытых собраний, с одной стороны, и сохранение памятников национальной истории и

культуры – с другой. Франция внесла свой вклад в развитие музееведения, сформулировав «понятие народного собрания, несущего, кроме художественных и научных ценностей, также духовные и символические качества, выражение единства и силы человеческой культуры»<sup>71</sup>.

Все эти идеологические и научные тенденции принадлежат уже

XIX веку. Именно тогда они полностью реализуются в музейном строительстве Европы и конкретно России, сформировав качественно новые установки и формы музейной архитектуры и экспонирования, которые по сути своей уже можно рассматривать как фундаментальные и «классические формы» современного музея.

**Слева:**  
**Галерея античной скульптуры.**  
**Современная экспозиция**

## Примечания

- 1 Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей Художественные собрания СССР. № 9. – М., 1988. С. 16.
- 2 Галерея Боргезе // Сост. В. Борисова. – М., 1971. С. 8.
- 3 Z. Zygmalski. Yun Muzeanaswiecie. – Warszawa, 1982.
- 4 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. – Л., 1997. С. 410.
- 5 Bonaventura M.A. La Citta del Vaticano. Roma, 1971.
- 6 Галерея Питти. Флоренция [Альбом]. М., 1971.
- 7 Там же.
- 8 Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. – Л., 1997. С. 411.
- 9 Галерея Боргезе [Альбом] / Сост. В. Борисова. – М., 1971. С. 9.
- 10 Музей истории искусств. Вена / Сост. Т. Седова. – М., 1986. С. 5.
- 11 Там же. С. 7.
- 12 Wirth Z., Benda J. Statnih rady a zamky. – Praha, 1955. С. 162.
- 13 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 37.
- 14 Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей Художественные собрания СССР. № 9. – М., 1988. С. 16.
- 15 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 34.
- 16 Бартеков И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М., 1983. С. 110.
- 17 Там же. С. 111.
- 18 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 34.
- 19 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотека. № 12. – М., 2001. С. 55.
- 20 Zygmalski Z. Yun Museanaswiecie. – Warszawa, 1982.
- 21 Menhausen Y. The Green vaults. – Leipzig, 1970.
- 22 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотека. № 12. – М., 2001. С. 55.
- 23 Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 35.
- 24 Сиповская Н.В. Фарфоровые кабинеты // Архидом № 2 (6). С. 70–74.
- 25 Калугина Т.П. Историко-типологическое исследование экспозиции художественного музея. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук, НИИ культуры. – М., 1991.
- 26 Там же.
- 27 Михайловская А.М. Приемы экспозиции этнографических материалов в музеях Советского Союза. – М., 1964. С. 2.
- 28 Там же. С. 3.
- 29 Станюкевич Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. – М–Л., 1953. С. 55.
- 30 Zygmalski Z. Yun Museanaswiecie. – Warszawa, 1982.
- 31 Чувилова И.В. Формирование художественных коллекций в провинции в первой половине XIX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. РИК, 1999.
- 32 Московская Оружейная палата. Древние утвари царского сана и императорские короновальные одежды. – М., 1860. С. 12.
- 33 Там же. С. 24–30.
- 34 Там же. С. 25.
- 35 Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. – Л., 1983; Петродворец, Пушкин, Павловск. – Л., 1990; Демиденко Ю. Интерьер в России Традиции–мода–стиль. СПб., 2000.
- 36 Каминская А.Г. Ю.И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей. № 5. Художественные собрания СССР. – М., 1984. С. 137; Чертеж перспективы «Венусовой галереи» был опубликован И. Грабором (Русская архитектура



- первой половины XVIII века. – М., 1954. С. 175), который считал, что «это не собственное произведение Кологривова, а копия с какой-нибудь архитектурной фантазии его учителя Чиприани», однако найденные материалы подтверждают, что это собственное сочинение Кологривова.
- 37 Каминская А.Г. Указ. соч. С. 138.
- 38 Там же.
- 39 Чувилова И.В. Формирование художественных коллекций в провинции в первой половине XIX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. РИК, 1999.
- 40 Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. – Л., 1983; Петродворец, Пушкин, Павловск. – Л., 1990; Демиденко Ю. Интерьер в России. Традиции–мода–стиль. – СПб., 2000.
- 41 Калугина Т.П. Историко-типологическое исследование экспозиции художественного музея. Дисс. на соиск. канд. ист. наук (НИИ культуры). – М., 1991.
- 42 Белавская К.П. Дворцовые музеи и хранилища XVIII пер. пол. XIX в. // Очерки истории Музейного дела в России. Вып. III. – М., 1961. С. 361.
- 43 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотекa, 2001. № 12. – М. С. 53.
- 44 Там же. С. 53.
- 45 Алпатов М.В. Значение Эрмитажа в русской и мировой культуре // Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. – М., 1979. С. 185.
- 46 Суслов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929. С. 22.
- 47 Описание Российского города Санкт-Петербурга и окрестностей оного. – СПб., 1794. Ч. II. С. 528 // Цит. по: Суслов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929.
- 48 Эрмитаж. Здания и залы / Сост. Ю. Максимов. – М., 1997.
- 49 Суслов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929. С. 3.
- 50 Там же. С. 5.
- 51 Там же. С. 7.
- 52 Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX в.) // Музей и власть. Ч. I / Сб. науч. тр. НИИ культуры. – М., 1991. С. 17.
- 53 Эрмитаж. История и коллекции. – М., 1981. С. 113.
- 54 Суслов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929. С. 17.
- 55 Там же. С. 17.
- 56 Белавская К.П. Дворцовые музеи и хранилища XVIII пер. пол. XIX в. // Очерки истории Музейного дела в России. Вып. III. – М., 1961. С. 361.
- 57 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотекa. № 12. – М., 2001. С. 53 (7).
- 58 Кузьмина Е.Е. Национальная культурная политика Великобритании и музеев. – М., 1992. С. 9.
- 59 Там же. С. 12.
- 60 Музей истории искусств. Вена / Сост. Т. Седова. – М., 1986. С. 10.
- 61 Мак-Коркедейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 34.
- 62 Молок Н. Склад старьевщика. Музей сэра Джона Соуна // Пинакотекa. № 12. – М., 2001. С. 61.
- 63 Karl Friedrich Schinkel. The English Journey. Journal of a Visit to Frans and Britan in 1826. Ed. By D/ Bindman and G. Riemann. New Haven and London, 1993 // Молок Н. Лавкастарьевщика. Музей сэра Джона Соуна // Пинакотекa. № 12. – М., 2001. С. 62.
- 64 Там же. С. 62.
- 65 Раппапорт А. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. – М., 1991. С. 14–22 // Цит. по указ. соч. С. 66.
- 66 Там же. С. 63.
- 67 Чувилова И.В. Формирование художественных коллекций в провинции в первой половине XIX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. РИК, 1999.
- 68 Мауджери М. Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. – СПб. 1997. С. 91.
- 69 Zygulski Z. Yun Museanaswiece. – Warszawa, 1982. Доменик Виван-Денон, одаренный художественными и научными талантами, организатор и дипломат. Был экспертом Бонапарта в вопросах археологии, путешествовал на Мальту, в Египет, где были сделаны сенсационные открытия и проведены широкие исследования музейного характера. Несмотря на то что переправляемые по морю египетские памятники захватил адмирал Нельсон и отправил их в Британский музей, результаты своих открытий Денон опубликовал в монументальном труде. Он как доверенное лицо сопровождал Наполеона во всех кампаниях, осуществляя систематический грабеж произведений искусств, архивов и книг для музея. Помощником Деннона был, поручик Бейль, ставший впоследствии писателем под псевдонимом Стендаль.
- 70 Мауджери М. Шедевры живописи из собраний лучших художественных галерей Европы. – СПб., 1997. С. 91.
- 71 Музеи мира. Введение в музееведение (Zygulski Z. Yun Muzeanaswiece. – Warszawa, 1982) – М., 1989.



ГЛАВА 3.

# Дворцовый экспозиционный ансамбль *(первая половина XIX века)*







**В** начале XIX века окончательно утверждается мнение, что музеи – социально-значимые учреждения, «служащие науке, исследованиям и просвещению». Это была эпоха, когда «идеи о силе человеческого разума, порожденные философией Просвещения, побуждали к развитию познания и послужили возникновению центров новой научной работы во всех европейских странах. Среди этих центров уже с самого начала музеи занимали особое и значительное место. Обширные систематические коллекции по главным областям естественных наук становились одновременно результатом и исходным пунктом нарождавшихся точных методов и трезвого рационалистического мышления»<sup>1</sup>. Научные и художественные коллекции до конца XVIII века концентрировались в залах дворцов и были обусловлены увлечениями аристократии. После Французской революции они постепенно переходили в собственность общества и легли в основу первых музеев, понимавшихся уже как специализированные научные и куль-

турные учреждения, «сохраняющие доказательства исторического развития для науки, искусства и наставления широкой общественности»<sup>2</sup>.

К трезвому интересу и объективному познанию, связанному с просветительским рационализмом, в первой половине XIX века романтизм прибавил глубокое эмоциональное чувство, которое, с одной стороны, проявилось в концепциях национальных музеев как «Образ Родины», а с другой – сказалось главным образом в увлечении историзмом, в усердном интересе к памятникам прошлого. Именно в границах этих координат – **рационализма эпохи Просвещения и активно противостоящего ему романтизма, со своими поисками и стремлением к «идеальному»; между четкой наукой и поэтической иллюзией; конкретным объективным знанием и фантазией чувственного воображения; между классицизмом и романтизмом как художественными направлениями эпохи – происходит формирование принципов и форм музейной экспозиции XIX века.** Именно в систему этих координат органически вписывается вся сложная и противоречивая структура архитектуры и экспозиционного построения, которые постепенно складываются в целостное и синтетиче-

ское явление – музейной экспозиции, определившей собой целое столетие.

История возникновения национальных музеев первой половины XIX века включена в историю многих европейских стран и непосредственно связана с выдающейся национально-просветительской ролью, которую музеи играли в социальном, научном и культурном развитии общества. Именно на XIX век приходятся основные этапы развития экспозиционной теории и практики как уже специфической осмысленной деятельности, связанной с организацией и представлением коллекций в ее научном и художественном аспекте. Эти решающие изменения происходят лишь с открытием музея широкому зрителю. До этого времени на всем пути развития экспозиционного мастерства, когда значительные коллекции памятников истории, науки и искусства скапливались и разрастались во дворцах, можно говорить лишь в известном роде о системах размещения и художественной организации предметов коллекций в «том или ином порядке или беспорядке»<sup>3</sup>.

В большей степени эта организационная регламентация подчинялась общестилевым принципам и характеру архитектурного пространства,

---

Слева:  
Эрмитаж. Большой просвет



в котором размещались экспонаты. Экспозиция как художественно-композиционная система «выставления на показ» исторических и художественных ценностей существовала в Античности, в Средневековье, бурно развивалась в эпоху Возрождения, формируя определенные черты и принципы, в силу демократичности и публичности Ренессансной культуры. Наконец, экспозиционные концепции приобретают законченный и сформулированный вид в эпоху Просвещения, с которой европейский музей связан наиболее близко. Именно доктрины Просвещения с его идеями систематизации и рационализации знания делали неизбежной разработку систем «упорядочения», размещения и представления предметов, научных и художественных собраний, накопившихся к тому времени в качестве национального достояния европейских стран.<sup>4</sup>

В конце XVIII – начале XIX века многие европейские музеи открываются для публики. С 1779 г. открыт первый доступный Музей Фридриха в Касселе, в том же году Баварский курфюрст Карл Теодор открывает для посетителей свои коллекции в Мюнхене, Маннгейме, Дюссельдорфе; с 1792 г. были доступны для обозрения собрания искусств Вены; с 1793 г. – Лувр, королевские коллекции Мадрида открыты в 1808 г.; Британский музей – с 1810 г.; Берлинский музей – с 1830 г. С 1800 г. в Хейстен Босх (бывшей резиденции Оранских) открывается Национальная художественная галерея Амстердама. В 1806–1810 гг. основан Рейхсмuseum (проект был создан Исааком Годелем еще в 1798 г.) – главный музей Голландии, в котором собрана большая часть

национального собрания страны, в то время как Тейлор музей в Гарлеме был открыт еще в 1784 г. Национальная галерея в Лондоне была основана в 1824 г., а в 1838 г. переведена в новое здание, построенное по классическим канонам Уильямом Уилкинсом. Специальная комиссия Английского Парламента приняла решение о создании музея «во имя национального престижа и поднятия духа». В это время идет дальнейшее расширение музеев Ватикана, создается музей Кьяромонте. Новые помещения и галереи, спроектированные Рафаэлем Штерном, открываются в 1822 г.; в 1837 г. создается Григорианский музей для образцов этрусского искусства; в 1839 г. – Музей Древнего Египта и др. Начало века положило основание многим выдающимся европейским музеям, в их числе: галерея Прадо, основанная в 1822 г., музеи в Брюсселе, Антверпене, Брюгге, Генте и других городах.

В это время в музейном строительстве, в музеографическом аспекте, связанном с его архитектурно-художественной организацией, развиваются два плодотворных направления. Они сформировались в своем теоретическом виде еще во II половине XVIII века, а получили реализацию лишь в начале XIX века. Это – гуманистические и рационалистические концепции И.И. Винкельмана с его ориентацией на античную эстетику и философию, на идеи просвещения, науки и знания, с идеалами «благородной простоты и спокойного величия». И идеалы Дж.-Б. Пиранези, давшие импульс романтизму, который завоевывает все большие позиции в искусстве XIX века как «реакция на холодный и каноничный неокласси-

цизм». Однако эти направления находились в сложных взаимосвязях друг с другом. Первоначально они оппонируют, противостоят друг другу, а затем синтезируются и переходят в новое качество, характеризующее дальнейший этап развития экспозиционной мысли.

Окончательное становление новых принципов музейной экспозиции обуславливается коренной перестройкой и открытием музеев в конце XVIII – первой половине XIX века и точно совпадает с временными границами общеевропейских художественных течений классицизма и романтизма. Традиционно считается, что область романтизма простирается на все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, очень ярко эти веяния проявились в философии, эстетике, практически во всех гуманитарных дисциплинах и пластическом искусстве, включая архитектуру. При ближайшем рассмотрении и наложении концепций и мировоззрения романтизма на концепции, формы, системы взглядов и подходов, формирующихся в этот период в музейной аранжировке, обнаруживается их прямая идентичность. Это дает право отнести формирование экспозиционной формы к периоду романтизма и считать художественную организацию музейной экспозиции одним из выразительных явлений этого направления. Именно с позиций европейского романтизма можно проследить всю сложность явления, которое возникает в музее. С этим течением была связана двойственность мировоззрения, характерная времени, заключавшаяся в разочаровании в идеалах Просвещения и в нарождающемся прагматизме нового века.



# Архитектурные тенденции

**П**опытаемся более подробно рассмотреть главные архитектурные тенденции. В числе первой из них, безусловно, лежит связь музея с архитектурными идеалами и поисками эпохи Просвещения. Говоря о музее XIX века, о его наиболее значимых и важных достижениях, следует несколько вернуться назад ко времени замыслов и началу специального архитектурного проектирования музеев в Европе. Оно начинается с признания за музеем его высших гуманистических целей и концепции «Универсального музея», когда он приобретает канонический архитектурный образ – Храма Знаний и Искусств.

Как всегда, период бурного строительства и новаций бывает подготовлен долгим и порой неслышным периодом размышлений и нереализованных проектов, которые прокладывают путь, концептуально разрабатывая и пластически осмысляя проектную проблему. Так было и в отношении музейной архитектуры. Ее блистательное развитие, невиданные по масшта-

бам, концептуальной цельности и программности решения начала XIX века были подготовлены вековой разработкой этой темы в многочисленных нереализованных проектах, в архитектурных конкурсах знаменитых европейских академий.

Известны крупные академические конкурсы в Риме в 1708, 1749, 1832 гг., Париже – 1754, 1756, 1779 гг., Милане и Петербурге – 1806, 1816 гг.<sup>5</sup>; конкурсные проекты музеев 1778–1779 гг. (арх. Г. Гисорс), 1778–1779 гг. (арх. Ж. Делане), проект Музея Фридрицианум в Касселе 1769–1779 гг. (арх. Симон ди Ру) и др. Помимо этого, проекты идеальных музеумов и храмов знаний в качестве потенциального заказа предназначаются для царствующих особ и выполняются талантливыми, прогрессивно, а скорее романтически настроенными архитекторами. Наиболее известные из них: «Храм Знаний, или Монпарнас» для Людовика XIV (Никодемус Тессин-младший), проект дрезденского музея для прусского императора Августа III (Алгаротти), «Античный дом» и

«Музеум» для Екатерины II (Клериссо). В конце века архитектура идеальных музеев включается в комплексы утопических проектов, которые составляют часть европейской архитектурной практики.

Все эти проекты рассматривали музей и его архитектурную пластическую организацию в контексте «Универсального музеума», построенного на идее выразить символическим языком архитектуры всеохватный ряд «Свет–Природа – Знание–Искусство–Человек». Иными словами, целью проектов было представить овеществленный образ гармонии, единство законов мироустройства и космоса, который «понимался как совершенное художественное произведение» и базировался на концепциях, сформированных музеологами XVII–XVIII веков, т.е. на теории универсального знания. Эти постулаты становятся основными в проектировании и декларируются в аннотациях проектов, в конкурсных заданиях, критериях оценки их форм, переходя от проекта к проекту. Интересна про-





Идеальный музей.  
Ш. Персье. Гравюра

грамма архитектурного конкурса 1779 г. Парижской Академии, в которой формулировалась задача на проектирование музея. «Академия запрашивает (проект) музея для размещения предметов наук, свободных искусств и естественной истории. Научный отдел подразумевает библиотеку, кабинет медалей, несколько залов географии и эстампов; отдел искусств подразумевает залы и галереи живописи, скульптуры и архитектуры; отдел естественной истории подразумевает

залы для хранения анатомических предметов, заспиртованных органов, животных, растений и моллюсков»<sup>6</sup>. То есть даже по современным критериям подобное задание предполагает универсальный характер музея.

Одним из самых замечательных проектов музеев XVIII века был проект «Храм Знаний, или Монпарнас», созданный для Версальского парка Никодемусом Тессинем-младшим, придворным архитектором Людовика XIV в период между 1687 и 1712 г.

Храм представлял собой крупное цилиндрическое строение, с центральным куполом над главным залом, который окружали вестибюли с портиками, ориентированные

на четыре стороны света, угловые кабинеты и небольшие помещения, соединявшие их с вестибюлями. Все помещения, кроме центрального зала под куполом, были одноэтажными. Купол «доминировал как над внешним, так и над внутренним пространством. Центральная зала была бальной и называлась залом Аполлона, архитектурное решение которого воспроизводило интерьер римского Пантеона, а декор был выполнен в стиле Людовика XIV. Все элементы декора в проекте были иконологически значимы. Так, из сочетания скульптуры, живописных стенных панно и рельефов выстраивалась замысловатая содер-



жательная система. Скульптуры в нишах олицетворяли 12 месяцев и 24 часа суток; они перекликались со знаками зодиака, перемежающимися с фигурами сфинкса и прочими атрибутами и символами Аполлона. Завершал этот архитектурный и умозрительный ряд купол – отображение и символ небесного свода», на котором возвышалась статуя Аполлона. Восемь галерей, отходивших от угловых кабинетов, предназначались для демонстрации «различных видов искусств и подчиненных им ремесел». Тематика предметов для презентации была четко разграничена по кабинетам и галереям и представала в системе: Живопись и Оптика, Архитектура и Скульптура, История и Философия, Музыка и Поэзия<sup>7</sup>.

Идеологическая и архитектурно-пластическая программа музея, который мыслился как Храм Знания, что сказалось в его посвящении Аполлону, ориентировалась на идею о «единой системе человеческого знания».

Другим аспектом архитектурной программы видится ориентация на античные идеалы, прямые или косвенные отсылки к Храму Аполлона на Палатинском холме, представляя собой зримую «модель» преемственности культуры. Это было весьма актуально и для времени второй половины XVIII и начала XIX века, как классицистически смоделированного мировоззрения и устремлений ведущей идеологии.

Идея преемственности культур наиболее ярко проявилась в архитектурной форме купола, которая вторила куполу римского Пантеона и со временем стала обязательным атрибутом всякого архитектурного



проекта музея того времени. Возвращаясь к версальскому павильону, следует оговорить, что «отсылки» содержались во всем архитектурно-композиционном решении внешнего и внутреннего пространств, декоре, форме купола, пластическом

убранстве и, главное, в семантическом значении его художественно-пластической программы.

---

Студент, осматривающий памятник в Риме. Генри Парк (Henry Parke)



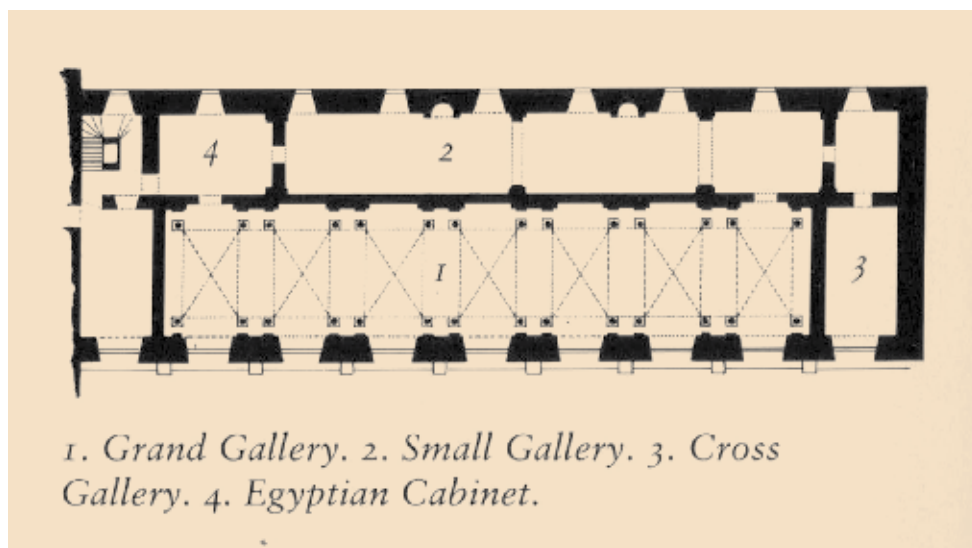
### План галереи Густава III

#### Малая галерея музея Античности Густава III

«Пантеон» становится идеальным в представлении современников архитектурным пространством для музея. Помимо обязательного купола, практически все элементы античной архитектурной композиции становятся востребованными в музейных проектах: колоннады, ротонды, обелиски, ордера, портики, колонны, обширные лестницы, основательные цоколи, центрированное осевое построение планов и пышное декоративное убранство интерьеров.

Каноническими становятся галереи античной скульптуры, которые возникают практически во всех европейских странах в собраниях монархов и частных коллекционеров. Как и в Античность, это длинные коридоры, с арками, сводчатыми потолками, в которых был верхний свет, с рельефами на стенах и экспозиционным рядом по одной или двум сторонам галереи. Одной из типичных галерей была галерея Густава III.

Другим проектом, представляющим интерес для исследования формирования экспозиционных стратегий, является «*Museum*» Этьена-Луи Булле, спроектированный ориентировочно к 1783 г., подробное описание которого приводит Н. Осминская в своей статье<sup>8</sup>. Проект представлял собой разработку утопического характера, с детально организованными пространствами для «предметов науки, свободных искусств и натуральной истории»,



включал также библиотеку, гравировальный кабинет, анатомический театр и тем самым сохранял «концептуальное ядро традиции “Универсального музея”». Однако по сравнению с предшествующими проектами проект Булле обладает нововведением в виде ротонды, помещенной в центр грандиозного перекрестия галерей, находящихся на квадратной площади, и разделяющей ее на четыре внутренних двора.

То есть в проекте Булле находит реализацию устойчивый тип архитектурной планировки музея, который складывается в результате поисков XVIII века и становится ведущим в музейной архитектуре двух столетий. Ротонда, поражающая воображение своими размерами, являющаяся центром этой пространственной композиции, «именуемая им «храмом Славы», предназначена для размещения статуй великих людей.





Большая галерея Античности музея Густава III

Египетский кабинет галереи Густава III

Галерея Античности Густава III

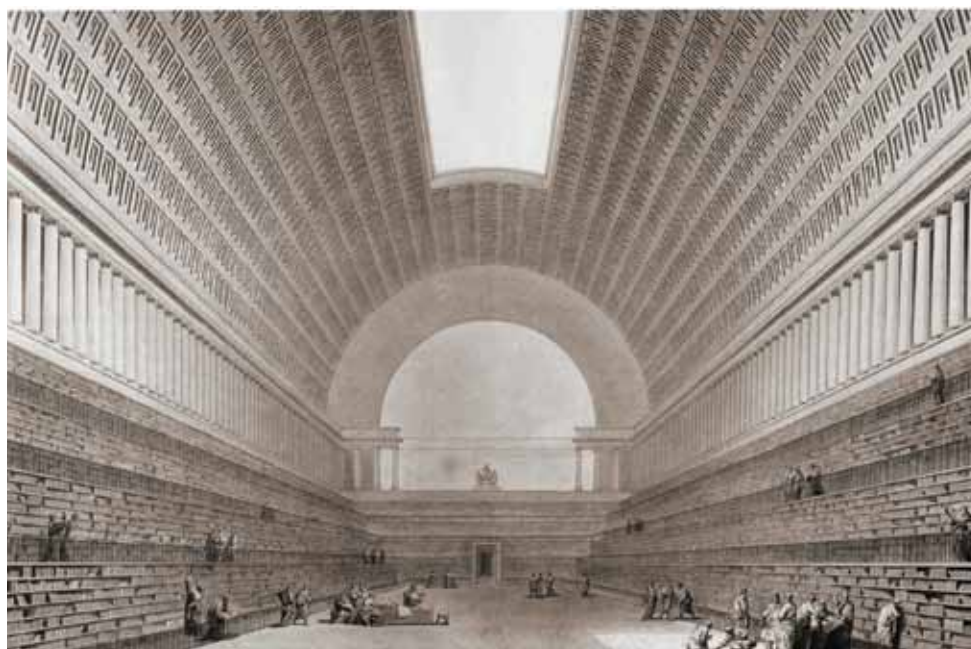
Рисунки Булле дают представление о величественности и грандиозности его проекта: «циклопический квадратный в плане центральный корпус, гигантские полукружия двух двойных колоннад, барабан и колоннада, скрывающие купол, колоссальный цоколь, высокие обелиски в форме колонны Трояна на массивных постаментах»<sup>9</sup>. Цоколь и обелиски не просто обрамляют зда-





ние музея, но имеют также символическое значение. Они связывают его с двумя стихиями – земли и воздуха. Обилие колонн, необъятные площади пологих лестниц, масса скульптуры, ритмично расставленной в архитектурном пространстве на мощных карнизах, опирающихся на колоссальные колоннады. Изображение музея поражает исполинским масштабом, свойственным архитектурным фантазиям утопистов. План Музеума представлял собой квадрат, вписанный в окружность, – символическая фигура «*Homouniversalis* Витрувия», переосмысленная архитектором в русле философских и эстетических воззрений эпохи<sup>10</sup>.

Однако возрастающие тенденции к «утилитаризму и историзму», которые проявлялись в идеологии времени, приводят к смене концепции «универсального знания» на концепцию специализированных собраний – художественных, археологических, естественнонаучных. Их внутренняя структурированность уже не претендовала на символическую модель Универсума, а скорее была ориентирована на «демонстрацию многообразия мира и отсутствия в нем единого рационального плана», – высказывал свое мнение Дидро. Это послужило новыми ориентирами для архитектурного проектирования, которое начинает организацию архитектурной структуры на основе «дисциплинарного дробления наук, размежевания теоретической и художественной деятельности и как следствие разделения научных и художественных коллекций»<sup>11</sup>. Тем самым происходит специализация, проявившаяся в специфике архитектуры музейной формы. Иконографические разработки, семантические и



Проект Этьена-Луи Булле для национальной библиотеки. 1785

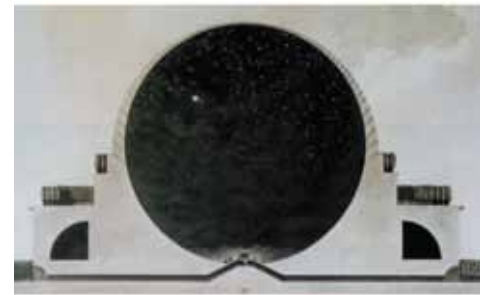
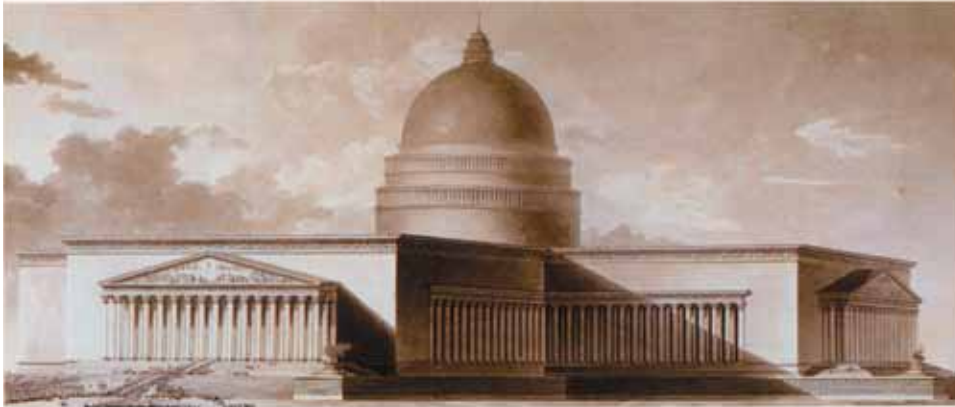
Проект Булле «Музеум». Внутренний вид. 1783



сюжетно-символические программы, лежащие в основе архитектурного проектирования как в форме и пла-

стическом убранстве фасадов, декоративных программах интерьеров, используют все возможности выразительности архитектурного языка и представляют собой целостные художественные концепции, которые приходят в профессиональный арсенал архитектурной практики нового XIX века.





Проект Э.Л. Булле  
для реконструкции Версаля.  
1780 (Metropole. 1781–1782)

Проект Э.Л. Булле кенотафа  
Исааку Ньютону. Фасад и разрез.  
1784

В числе важных для этого периода явлений были и романтические веяния в «ответвлениях» рококо. Зародившиеся в середине XVIII века в искусстве интерьера «шинуазри» и «неоготика» положили начало новому и важному этапу в разработке **программного интерьера**, а затем музейного экспозиционного инте-

рьера, в котором эти идеи нашли наиболее благодатную почву для своего развития и воплощения. Сюжетная тематика, программность помещений, оформленных в этих стилях, строилась на заранее заданных принципах и образах, в которые включались отдельные произведения изобразительных и приклад-

ных искусств на основе конкретного «стилевого» декорирования самого интерьера. Это был первый опыт в создании «специфической», «игровой» театрализованной среды с заранее заданными параметрами и характерными чертами. Сначала темами явились театрализация в самых популярных в то время стилях – «восток» и «готика». Дальний и загадочный Восток с его таинственной и изощренной культурой, непонятной и непознаваемой до конца для европейцев, но покоряющей их тонкостью, изяществом и виртуозным мастерством исполнения произведений и предметов. И далекая, ушедшая история своей, европейской, культуры, ностальгия по которой как якобы по идеальному времени рыцарства, отваги и поэтизированной любви с культом прекрасной дамы, с меланхолическими реминисценциями были так близки романтизму. Характерным становится строительство целых дворцов и комплексов в самых различных стилях, как, например, Чайный павильон Сан-Суси строится в духе восточной архитектуры, а ко-





Китайский чайный павильон Сан-Суси.  
Потсдам

Скульптурное убранство  
Китайского чайного павильона  
в Сан-Суси.  
Потсдам

ролевский павильон в Брайтоне – в популярном в Англии индо-мавританском стиле. Восстановленный архитектором Джоном Нэшем в 1815–1823 гг. в формах, навеянных индийской архитектурой и впечатлениями от дворцов махараджей, он стал образцом нового «экзотического» интерьера. При этом интерьер парадной столовой был выдержан в фантазийном стиле шинуазри, а интерьер дворцовой кухни, с колоннами в виде пальм, с успехом может претендовать на стилистику постмодернизма конца XX века. Именно в кабинете этого павильона архитектор Бурнат создал яркий и удивительный образ, «превратив круглое, крытое куполом простран-

ство в бамбуковую хижину, из окон (имитаций) которой «виднелись» восточные пейзажи, написанные художником П.Л. Лютке». В какой-то степени это был некий аттракцион, полюбившийся своим заказчикам.

Романтические идеи поэзии, искусства и архитектуры находят свое продолжение и развитие в начале XIX века в образах живописного английского сада, затейливой и оригинальной архитектуре малых форм. Интерес к естественному саду в Англии формировался в русле общей идеи «средневекового Возрождения», набравшей силу к середине XVIII века и сосуществовавшей параллельно с классицизмом. Александр Поп, известный писатель-просветитель, одним из первых устроил в своем поместье Твикенхеме пейзажный сад, следуя своим поэтическим грезам и представлениям. Уолпол, отец «готического романа», воспроизвел собственное представление Средневековья в поместье Стробери-хилл, которое, как



пишет английский ученый Дж. Соммерсон, «открыло дверь живописной архитектуре»<sup>12</sup>. Популярность уолполовского дома, принципиально избегавшего классических схем, была огромной, и позже с ней мог соперничать только замок Аббатсфорд Вальтера Скотта. Современные ему критики отмечали определенный дилетантизм и недостаточно высокий уровень художественного вкуса Стробери-хилла, как, впрочем, и основной массы английской псевдоготики XVIII столетия. «Беспорядочность, неоформленность стиля была закономерным явлением в эпоху утраты конфессиональной значимости стиля и выходила на путь либерализма, а значит, и плюрализма художественных автономных концепций. Поэтому и в архитектуре «мы обнаруживаем много любителей, быстро преуспевающих на волне свободного живописания»<sup>13</sup>.

В архитектуре, как и в окружающей среде, более всего стали



Королевский павильон в Брайтоне.  
Англия. Общий вид

Королевский павильон в Брайтоне.  
Интерьер столовой

цениться живописность, разнообразие образов и эстетика пробуждаемых ассоциаций, чрезвычайно важных для всей идеологии романтизма. «Готика слилась с прихотями моды, Азия с Европой, греческий стиль с мавританским, камень с деревом»<sup>14</sup>. Создавались невероятные, не регламентированные архитектурным стилем «высказывания». «Все это смешивалось в единый калейдоскоп, где экзотические мотивы соседствовали с существовавшей в те годы «натуралистической школой», с периодом формирования бытового жанра в живописи и распространения бытовых картин в графике... Какое дивное смешение истины с обманом», – писали современники об этом времени<sup>15</sup>.

Индивидуальность, неповторимость личности, лежавшая в основе романтизма, утверждала ценность личности с ее правом выбора и самоопределения. Признание права личного выбора напрямую соотносилось и с восстановлением равенства всех национальных художественных школ. В противовес и вопреки самодовлеющей универсальности неоклассицизма, который был интернациональным стилем для европейских народов, нивелировавший их индивидуальные черты и национальный характер, признание равноценности национальных культур оказало действие подобно катализатору, активизировавшему бурный процесс творческого развития времени. В свою очередь, признание равенства



индивидуальностей на уровне личности было переосмыслено в признание права на индивидуальность на уровне нации, что задавало новое ощущение истории и развития художественного процесса.

«Литература и искусство, анализируя внутренний мир человека, интерпретировали ощущения – характерного, индивидуального, самобытного не только на судьбы народов и наций, но и на саму историческую действи-





Музей Джона Соуна.  
Архитектурные макеты

Руинная комната.  
Клериссо

тельность, которая в этот период приобретает «наглядно-зримый» поступательный ход, осмысление которого было связано с громадными

социокультурными сдвигами, происходящими в мире»<sup>16</sup>. Это, в свою очередь, порождало интерес к истории во всех ее формах и, в том числе, в формах конкретных художественных образов и стилевых характеристик, окруженных мифологией древней и средневековой истории, при абсолютном равнозначном интересе к любым этапам исторического пути.

Другой важной доктриной романтизма стало «осознание творческой личности как субъекта художественной действительности». Это повлекло за собой признание «торжества индивидуального вкуса», выбора; иными словами – полную свободу творчества, за которым безоговорочно признавалось право выстраивать свои собственные контексты и параллели искусства и действительности»<sup>17</sup>.

А. Алисон, теоретик ассоциативной эстетики, утвердил принцип переменности красоты пропорций, что открыло доселе невиданные возможности в применении различных художественных стилей и форм. Популярными становятся римские арки, мавританские замки, китайские пагоды и т.д. Широким спектром вкусового плюрализма отличалось творчество ведущего архитектора западной Англии Д. Фулстона, проекты которого называли «зримым воплощением всемирной энциклопедии зодчества», – пишет Мак-Коркодейл.

Русский романтизм в своих общеэстетических принципах опирался на западные, в первую очередь английские, традиции. Он воспринимал их в контексте духовной, эстетической свободы выбора, обретения личной инициативы, индивидуальной независимости. Перенесение идеи свободы из «реального в моральный» план было первой ощутимой попыткой искусства преодолеть эстетический стереотип стиля, «выйти за пределы освоенного, раздвинуть ставшие узкими эстетические горизонты»<sup>18</sup>.

Идеи сэра Уолпола, воплощенные им в Стробери-хилл, находят свое продолжение в начале нового XIX ве-



ка. В Англии и Европе появляется все больше подобных интерьерных построений. Известны программные «экзотические» интерьеры Томаса Хоупа, английского архитектора, который выстроил свой дом, реализовав в некотором роде свое стремление «создать нечто отличное от господствующего стиля... В определенном смысле его концепцию можно назвать романтической: здесь были комнаты в египетском, греческом, римском, турецком, китайском и даже индийском стиле»<sup>19</sup>. Хоуп так гордился своим домом, что организовал его посещение по платным билетам для членов Королевской академии. Однако, несмотря на то что Томас Хоуп путешествовал по Индии, его комната не имела ничего общего с подлинной индийской архитектурой. В основе своей она

оставалась интерьером в неоклассическом стиле с декорациями, навеянными индийской экзотической культурой и искусством.

Весьма интересен, на наш взгляд, проект интерьера «руинной комнаты» в монастыре Санта-Тринитадель Монти в Риме, архитектора Шарля Луи Клериссо, созданный еще в 1767 г. Этот интерьер, написанный средствами иллюзионистической живописи на стенах монастырской кельи отца Лесёра, — ярчайшее выражение страстного увлечения античностью.

В описании этого интерьера говорилось: «Входя, вы как будто оказывались в Крипте храма, наполнен-

ного древними обломками, испытавшими разрушительное действие времени. Этому впечатлению соответствовала и мебель: кровать представляла собой богато украшенную античную ванну, камин был составлен из разных архитектурных фрагментов, пюпитром служил древний саркофаг, столом и стульями — карниз и перевернутые капители; собачьей конурой стали остатки древней вазы. Комната когда-то послужила источником вдохновения для Пиранези, Адама и других художников»<sup>20</sup>.

В дальнейшем, принципы этих программных, интерьеров с успехом разрабатываются архитекторами неоклассицизма, которые начинают интерпретировать арсенал выразительных средств античности в современных строениях. В этом контексте работает выдающийся

---

Д.М.Ганди (Joseph Michael Gandy).  
Романтический вид руин. 1830







архитектор английского классицизма Роберт Адам, который вводит античные мотивы в свои произведения. Пьер Фонтен и Шарль Персье разрабатывают свой стиль на основе греческой и римской архитектуры и интерьерного убранства. В своем творчестве они начинают реализовывать идеи, отделять разные интерьеры в разных «стилях» и вообще с легкостью обращаются к разным стилистическим источникам в зависимости от стоящих перед ними задач. В какой-то степени можно говорить о попытке творческого «воссоздания» интерьеров античности, что было актуально для всей художе-

ственной идеологии времени. Одной из характерных черт этого периода становится осознание эстетической целостности архитектурного и интерьерного ансамбля.

К середине XIX века тенденции программного интерьера, разработанного в предыдущий период, соединяются с программностью и тематичностью неоклассической архитектуры. На их основе **создается устойчивый архитектурно-художественный тип образной среды музейного интерьера, контекст целостного ансамблевого убранства, обусловленного коллекцией экспонатов.** Главной целью становится

Входной холл на вилле Лабродор.  
Ш. Персье и П. Фонтен. 1800

Этруская комната в Остерли-парк.  
Роберт Адам. Лондон

Справа:  
Интерьер Платиновой комнаты  
на вилле Лабродор.  
Ш. Персье и П. Фонтен. 1800

построение среды для максимально выразительного представления музейного собрания.

В художественной композиции идет отказ от классицистической идеальности в пользу своеобразно понятой жанровости. Трактовка







стилеобразующих форм заимствуется из новых источников, поставляемых исторической наукой, что квалифицируется как преодоление подражательности и канонов академизма.

В основе композиционных принципов классицизма была ось, выделенный и акцентированный центр как организующее начало композиции. На смену ей приходит ряд в повторяющемся ритме невыделенного центра. Постепенно уходит выдающаяся значимость системы пропорций и иерархическое распре-

деление элементов, так называемый иллюзорный **тектонизм**, который сменяется нарастающим **декоративизмом**<sup>21</sup>.

Во второй половине XIX века эта «программность» в своей кульминации проходит период «историзма», когда воссоздаются разные исторические стили, и затем период эклектики. Однако если внимательно и критично рассмотреть и неоклассицизм со своей ориентацией на античное искусство, установки и критерии, и Ампира, представляющий собой уникальное явление в системе

стилей как полностью спроектированный стиль, вобравший и синтезировавший античность, египетское искусство, неоклассицизм – все они в известной степени демонстрируют тенденции «программного» проектирования. В более поздний период эти тенденции становятся ведущими в общеевропейском искусстве XIX столетия, и в качестве основополагающих принципов организации интерьерной аранжировки они монопольно просуществуют около века во всех крупнейших музеях Европы.



## Романтический музей начала XIX века

**И**деи романтизма наиболее ярко проявились в начале XIX века во Франции, а затем и в других странах. Из французских музеев наибольший интерес представляет Парижский музей Клюни, учрежденный как Французский музей памятников, где страстный коллекционер Александр ди Самеррсет за 40 лет сумел собрать ценную коллекцию памятников скульптуры и архитектурных фрагментов средневековья, ренессанса, романтизма. Национальный музей Клюни, или «термы Клюни», расположен на том месте, где действительно находились римские термы, когда Париж входил в состав Римской империи. В конце XV века это была резиденция одного из самых богатых аббатств во Франции. После национализации этого комплекса во время Французской революции Александр ди Самеррсет разместил здесь свое собрание, интерес к которому возрождался в эпоху романтизма. Уникальный симбиоз в архитектуре Клюни дает возможность увидеть,



как средневековое искусство вырастает из античности. Само здание музея и его удивительный полный развалин парк является его самым главным экспонатом.

---

Гюбер Робер.  
Каприччио





Музей Клуни

Музей Клуни. Фрагмент фасада

Музей Клуни. Интерьер

его экспозиций не демонстрирует хронологического развития, а предоставляет возможность выбирать индивидуальный ход и последовательность осмотра и восприятия. Акценты расставлены только на шедеврах, которых здесь много.

Романтизм музея, хранящего подлинные предметы средневековья, проявился и в плане оригинальных концепций. Необычная экспозиция одного из залов музея посвящается тому периоду в жизни Франции, когда от гильотины страдали не только головы монархов и революционных



Система экспозиции Клуни, которая не претерпела значительных изменений за прошедшие годы, строится по типу кунсткамеры XVIII века. В ней сохранились черты допросветительского музея, где культивировался дух древлехранилища,

глиптотеки, «палаты диковин», антикварной лавки. Коллекции в экспозиции не придерживаются хронологической последовательности, а следуют в своем порядке, ориентируясь на уникальные исторические пространства музея. Принцип

деятелей, но и головы статуй библейских царей с западного фасада Нотр-Дам. Головы пострадавших статуй попали в музей во второй половине XIX века и экспонируются отдельно от найденных статуй, демонстрируя в таком виде историю





Интерьер музея Клуни.  
Историческая экспозиция



Музей Клуни.  
Современная экспозиция



Франции. Музей и монастырский сад удачно сочетались с культом руин, «с утраченным миром и тоской по безвозвратно минувшему». Представление об этом музее в начале XIX века дает живописное полотно Гюбера Робера (1800).

Этот заполненный памятниками и руинами сад с ощущением меланхолической созерцательности и мистических переживаний, по определению современников, лучше всего было посещать ночью при свете луны, когда впечатления от музея

и его коллекции достигали своей кульминации.

Интерьеры музея рубежа XIX века, о которых можно судить по графическим изображениям, представляли плотно заполненные историческими предметами пространства. Все коллекции памятников скульптуры, изобразительного и декора-







## Серия шпалер «Дама с единорогом»

Шпалера «Дама с единорогом».  
Фрагмент

тивного искусства, старинной утвари, сакральных предметов выявляли и несли общий пиетет перед «древностью» и многовековой историей. Экспозиция музея, расположенная в помещениях древнего монастыря, создавала впечатление, которое впоследствии англичане назовут «исторический антикваритизм»<sup>22</sup>. Разнообразные интерьеры музея, включавшие внутренние дворы, сложные переходы, помещения на разных уровнях, полуподземные пространства – крипты, часовни и т.д., были плотно заполнены самыми различными предметами, создавая удивительную по насыщенности и разнообразию среду.

Музей Ключни обладает собранием античных и средневековых скульптур, мелкой пластики, архитектурных фрагментов, предметов декоративно-прикладного искусства, в числе которых находятся шедевр средневековых шпалер – серия «Дама с единорогом», для демонстрации которой в наше время был сделан даже специальный зал в виде ротонды. В музее хранятся витражи XIII века, обширная коллекция деревянной скульптуры, византийские и лиможские эмали, драгоценные ювелирные произведения Средневековья.

Музей сыграл важную роль в спасении ряда ценнейших памятников французского готического искусства от разграбления и вандализма, а также оказал влияние на создание подобных музеев в Европе, наиболее известным из которых был Музей в Пулавах и «сентиментальный» парк



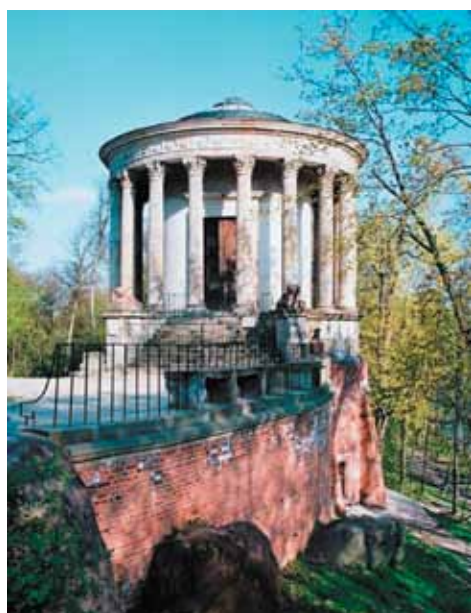
Аркадия (1778) около Неборова в Польше.

Одним из наиболее ярких и выдающихся проявлений романтизма в общеевропейской музеологии, без сомнения, можно назвать Музей в Пулавах<sup>23</sup>. Он был создан богатейшей польской аристократкой, княгиней Изабеллой Чарторыйской. Энергичная, образованная, увлеченная философией эпохи, масонством,

она по своей инициативе предприняла действия, направленные на спасение произведений и раритетов, имевших значение для польской нации. Первое в Польше и одно из самых ранних, оригинальных музейных зданий было построено по образцу древнеримского храма Сивиллы.

Ротонда музея с куполом и колоннами были в два раза больше





Музей в Пулавах.

Общий вид

Готический дом в Пулавах



своего прототипа. Здание музея, выстроенное на живописном откосе Вислы, имело главный зал, освещаемый через проем в куполе, закрытый аметистовым стеклом, а также подземный зал типа крипты. Портал храма украшала бронзовая надпись: «**Прошлое Будущему**», ставшая девизом музея, «ибо от прошлого зависит будущее народа». Проектировал музей придворный архитектор Христиан Петр Айгнер.

Храм Сивиллы был открыт в 1801 г. Его коллекции включали памятные предметы, оставшиеся после польских королей, драгоценности, миниатюрные портреты, подлинные фрагменты одежды, взятые из магнатских гробниц, коллекции трофейных предметов, знамен и т.д.

Экспозиция музея располагалась строго по оси здания. В центре возвышался алтарь из розового гранита, на нем находился так называемый

«королевский ларец» с наиболее ценными предметами. Многочисленные экспонаты были собраны из сокровищниц крупнейших аристократических семей Польши. По стенам музея и за алтарем было развешано польское и иностранное военное снаряжение, доспехи и оружие. Из них создавали композиции в форме декоративных панно, называемых «трофеями». Большое количество австрийских, шведских, московских, турецких знамен свисало со стен. В их числе были и подлинные знамена крестоносцев, бывавшие в восточных походах в Земле Обетованной. В экспозиции были представлены предметы, сохранившиеся из королевской сокровищницы Вавельского собора и замка, в частности мечи, участвовавшие в исторической битве при Грюнвальде.

В какой-то степени Пулавский пантеон представлял в своей идее

традиционный тип пантеонов Славы, бытовавший при королевских дворцах Европы. И во многом повторял традиционные Оружейные палаты замков, в которых собиралось и выставлялось большое количество подлинных и исторически ценных трофеев, оружия и снаряжения. Надо отметить, что предметами «войны» дорожили особо, так как они непосредственно связывались и были свидетелями военных доблестей, подвигов и побед. Эти коллекции собирали и показывали со времен глубокого Средневековья, организовывая специальные залы или же применяя военные атрибуты в декорировании дворцовых пространств.

Самые интересные, с точки зрения устроителей музея, экспонаты размещались в двух полукруглых, по форме стен, шкафах, имеющих многочисленные крытые стеклом



ящички. Рядом с военными атрибутами находилась драгоценная утварь: табакерки, часы, печати, монеты, книги и письма, а также старинные костюмы, платья и т.д. На шкафах стояли урны с латинскими надписями, хранившие «мнимые» или подлинные останки выдающихся личностей польской нации, в том числе Николая Коперника.

В экспозиции Храма Сивиллы было много литературного текста: слова, девизы, призывы, краткие цитаты из произведений классических авторов, скомпонованные «золотые мысли», рассказывающие о заслугах героев, представленных в музее, перед родиной. Вскоре музей стал местом хранения национальных трофеев, святыней воспоминаний, Меккой для поэтов и историков<sup>24</sup>.

Со временем Пулавский парк дополнился постройкой Готического дома, который как бы завершал создание этого романтического комплекса и расширял рамки музея, выводя его за границы польской тематики. Ему предшествовал целый ряд подобных неоготических творений, строящихся в то время за границей и в самой Польше. Архитектурный проект выполнял также Х.П. Айгнер в сотрудничестве с Ф. Бауманом и В.Ящолдой, под вдохновенным руководством самой Изабеллы Чарторыйской. Строительство Готического дома было окончено в 1809 г. Готический дом означал «полную победу романтизма»: «неоклассический канон был полностью заменен эклектизмом, единство форм уступило место сложности, ясность – таинственности». Он был задуман как большая «река памятников истории мира»<sup>25</sup>. Однако в нравственном, дидактическом и политическом

смысле приоритет отдавался, несомненно, польской тематике. Огромное предпочтение получили рыцарство, героизм, борьба за свободу и национальную независимость. Составление Готического дома составляли всевозможные предметы из области декоративно-прикладного искусства, картины, миниатюры, лицевые рукописи, редкие книги и гравюры, альбомы с автографами знаменитых людей.

Среди многочисленных экспонатов самого разнообразного характера была особая группа вещей «сентиментального характера», например таких, как «кипарисовые ветки из Альгамбры» или «веточка с того места, где была Троя» и т.д. Даже во внешнем облике дома пытались представить исторические свидетельства. Наружные стены были инкрустированы подлинными фрагментами скульптуры и архитектурных памятников из разных мест мира. В музее было собрано не-

сколько тысяч предметов, которые плотно завешивали стены, были выставлены на полках, столах, в шкафах, ларцах и витринах.

В Готическом доме был сделан упор не столько на конкретный предмет, сколько на этические, сюжетные и особенно эмоциональные стороны, возбуждаемые теми или иными предметами. Тематика, близкая романтическим настроениям, акцентировалась особенно отчетливо и остро. В какой-то мере она была связана с политическими событиями времени, особенно с Французской революцией, которая потрясла польскую аристократию. Это, однако, не помешало Чарторыйской поддерживать контакты с Лемуаром и Виван-Деноном, руководившими музейным делом Франции, и получать от них различные вещи из сокровищниц французских

#### Музей эпохи романтизма









Слева:  
Леонардо да Винчи.  
Дама с горностаем

---

Рафаэль Санти.  
Портрет юноши

королей. В программе Готического дома предусматривался пиетет перед «феодалным рыцарством», повлекший за собой организацию небольшой оружейной палаты. Помимо этого, различные предметы вносили романтическую заинтересованность Востоком.

В галерее, в так называемой Зеленой комнате Готического Дома, находились выдающиеся произведения мирового уровня: «Дама с горностаем» Леонардо да Винчи, «Портрет юноши» Рафаэля, «Пейзаж с милосердным Самаритянином»

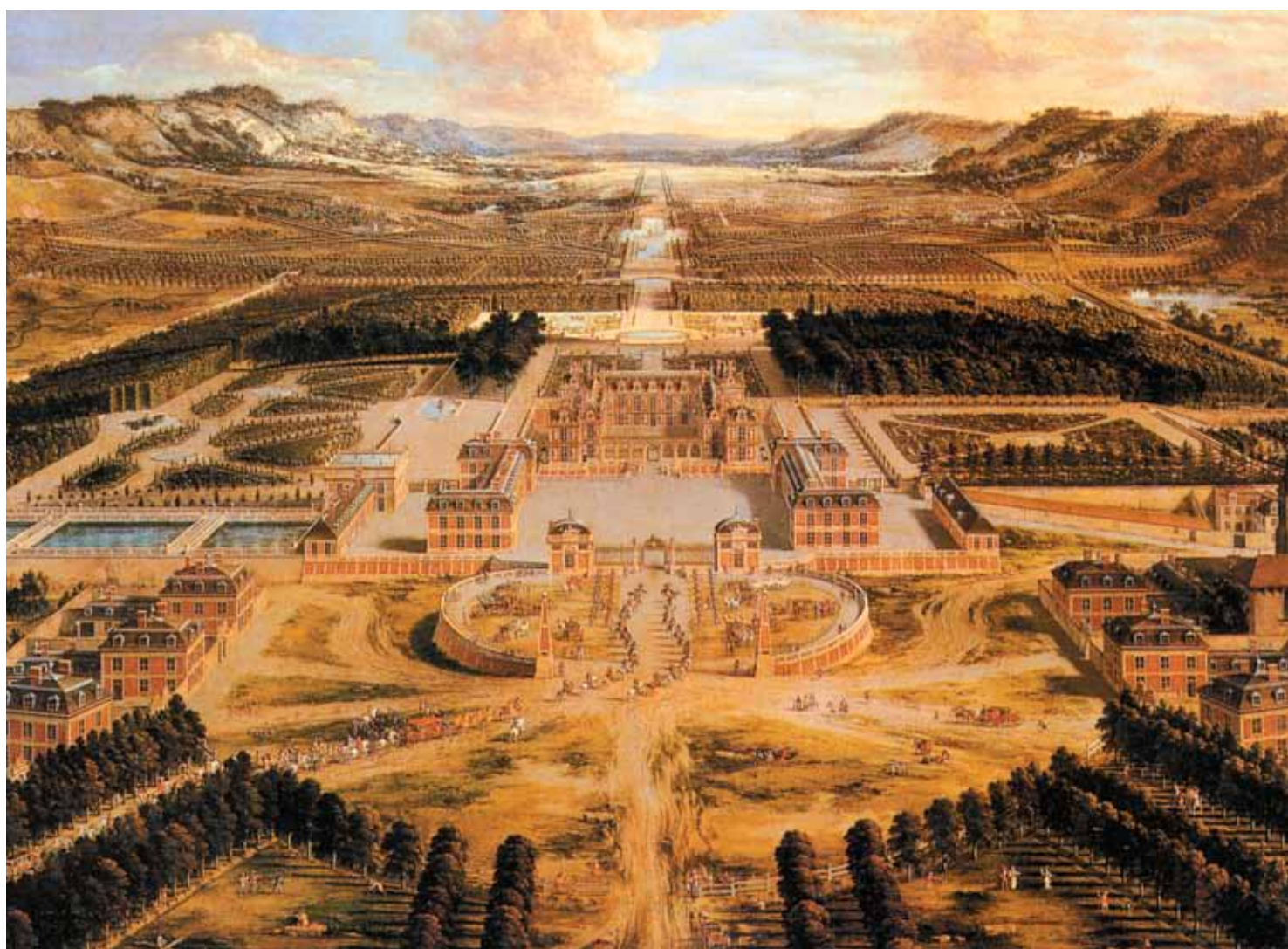


Рембрандта и многие другие шедевры европейского искусства, входившие в состав коллекции. Пулавская культура, – отмечает Зигмунд Жигульский, – «была литературной, вербальной культурой. Во всем ис-

кался сюжет, тема, дидактическая идея или декларативный лозунг... В своей основной концепции – это была огромная манифестация романтической идеи, которая носила гуманистическую направленность и политическую программность (содействие получения Польшей национальной независимости)»<sup>26</sup>. Эти собрания претерпели разграбление и вновь были собраны и воссоединены лишь в 1876 г., став важной вехой в польском музееведении и ярким, самобытным явлением в развитии экспозиционного поиска европейского музея начала XIX века. Содержательные, архитектурные и экспозиционные принципы и формы, найденные романтическими исканиями, дали импульс музеям, последовавшим за Пулавским проектом<sup>27</sup>.



## *Версаль – дворцовый музей*





**П**ервая половина века отмечена активной заинтересованностью и инициативой в создании музеев и строительстве музейных зданий со стороны царственных особ. Музей, хотя и мыслится уже как общественное национальное достояние, продолжает находиться в кругу интересов аристократии, и самые значительные события музейного строительства связаны с дворцовыми музейными проектами. К крупнейшим музейным проектам времени можно отнести и концептуальную реконструкцию Версаля, трансформирующую знаменитую королевскую резиденцию в музей, «посвященный славной истории Франции». «Король французов» Луи Филипп (правивший в 1830–1848 г.), стремясь примирить сторонников различных политических режимов, в 1838 г. превращает Версаль из символа монархии старого режима в национальный исторический памятник. С этого момента дворец не используется по назначению, в нем уже не живут представители правящей династии, а в связи с новыми задачами предпринимаются значительные реконструкции его планировочной структуры. Для создания ряда новых, чисто музейных залов и галерей сносятся и разрушаются отдельные апартаменты дофинов и квартиры придворных. Сложностью в решении дворцового комплекса была необходимость органического сочетания функциональных исторических апартаментов высочайшего художественного значения и специально созданных музейных помещений, которые встраивались в систему дворца, практически не уступая ему по декоративному убранству и изысканному вкусу.

В задачи музея входил показ всех выдающихся деятелей, основавших французскую нацию, начиная с легендарного Хлодвиг и до Луи Филиппа, включая бесспорное величие Людовика XIV и Наполеона I. В обширных дворцовых залах, полученных путем реконструкции старых жилых помещений, хронологически разместились «живописные полотна

ской стилистике. Экспозиция этих помещений, посвященных эпохе восьми крестовых походов с XI по XIII века, представляет собой комплекс живописных произведений на исторические темы, встроенных в стилизованный под Средневековые интерьерный ансамбль. Деревянные обшивки стен, расписные балочные потолки с филенками, украшенные изображениями фамильных гербов знаменитых родов «прославившихся в походах на Средний Восток». Вереница гербов становится декоративным элементом интерьера, обходит стены, колонны, обрамля-

Слева:  
Перспектива Версаля  
Версаль.  
Архитектура дворца



и скульптура современных историческим деятелям мастеров, а также произведения на исторические темы, которые король заказал модным художникам нового поколения»<sup>28</sup>.

Специальные музейные пространства включали залы «крестовых походов», выполненные в свойственной времени романтиче-

ет живопись. Нижние панели залов выполнены в традиционном для архитектуры средневековья мотиве «полотняных складок». Однако сами крупные живописные панно написаны в манере академической живописи второй четверти XIX века. В целом залы крестовых походов несут отпечаток «благородной





рыцарской старины», т.е. достигают искомого эффекта в воображении зрителей.

Проект трансформации Версаля в музей предусматривал систему определенного осмотра, которая начиналась с залов северного крыла, посвященных изобразительному искусству XVII века, что делает их вводными к истории Франции. Экс-

**Версаль.  
Зал коронования**

позиция представляет исторические события, деятелей и современников эпохи строительства дворца, а также информирует о генеалогии царствующего рода Бурбонов. Анфилада Больших королевских покоев,

изменивших свой статус и превращенных в объект показа, поражает архитектурно-художественным величием тематических Салонов. Их декоративное убранство включает мраморные порталы дверей и панелей стен, виртуозную и разнообразную лепнину, обилие архитектурного и скульптурного декора, позолоты, филенки стен, затянутые





Версаль.  
Зал Крестовых походов

драгоценными тканями в пышных багетах, величие расписных плафонов, уникальную и ценную мебель, скульптуры и живописные произведения, входившие в эту сюиту великолепия. Каждый из интерьеров изначально создавался на основе своеобразной темы, со своими персонажами из мифологии и истории, соотносившимися с современными

событиями и героями; был построен в своей индивидуальной композиции, колорите, насыщен художественными произведениями и тем самым был максимально информативным не только в эстетическом плане, но и в историческом и содержательном, образуя при этом законченный и великолепный по своему художественному уровню ансамбль.

Зал Салона Изобилия соседствовал с Кабинетом диковинок и редкостей Людовика XIV. «Коллекция редких драгоценных предметов короля, таких как знаменитая ладья, представленная на живописной балюстраде над дверью, подсказали тему плафонной росписи» и тем самым включили сюжеты коллекции в декоративное убранство интерьера<sup>29</sup>.

Салон Марса, украшенный в военном духе, Салон Меркурия, Салон Аполлона – с тронным залом, Салон Войны, воспевающий военные победы Людовика XIV, а также самое крупное и величественное помещение Версаля – Галерея зеркал несут сугубо программный идеологический характер, направленный на прославление и популяризацию деяний монарха и страны. Например,





Версаль.  
Галерея батальной живописи

Версаль.  
Галерея батальной живописи.  
Акварель

Справа:  
Версаль.  
Галерея батальной живописи



галерея зеркал, созданная по проекту Жана-Ардуэна Мансара (1678), включает «национальные мотивы», специально разработанный придворным архитектором французский ордер с попыткой обосновать новое единство стиля для целого







ряда государственных зданий. Свод галереи украшен тридцатью живописными сюжетами на темы истории Людовика XIV в стиле античных аллегорий с момента начала его царствования до момента подписания Нимвегенского мира, выполненный Шарлем Лебреном и художниками его мастерской. В Салоне Мира – плафон кисти Лебрена, представляет «Победную Францию, дарящую оливковую ветвь побежденным державам, выступившим против нее». В угловых сводах предстают Испания, Германия и Голландия с умиротворенной христианской Европой.

Новый музейный зал – Коронавания, получил свое название в связи с расположенной в нем грандиозной копией, написанной Давидом в 1808–1822 гг. со знаменитой картины, запечатлевшей церемонию коронавания Наполеона I и Жозефины, которая сейчас находится в Лувре. В зале собраны картины, посвященные наполеоновским битвам, а также расположены две уникальные колонны (бронзовая и фарфоровая), заказанные Наполеоном в память о битве при Аустерлице.

Однако крупнейшей реконструкцией дворца, предпринятой в процессе его преобразования в музей, стало создание Галереи батальной живописи. Архитекторы Фонтен и Неве создали галерею внушительных размеров (120 м в длину и 13 м в ширину). На ее стенах разместились тридцать пять больших полотен, «раскрывающих четырнадцать веков истории Франции сквозь призму ее военных побед, начиная с победы при Тольбиаке в 496 г. и до Ваграмской победы Наполеона I в

1809 г.»<sup>30</sup>. Галерею украшают восемьдесят два бюста знаменитых французских военачальников, погибших на поле брани, выставленные стройными рядами вдоль стен на совершенно одинаковых мраморных постаментах.

Галерея батальной живописи представляла совершенно современную для начала XIX века музейную экспозицию. Она включала традиционное архитектурное пространство для экспонирования не столько живописи и скульптуры, сколько показа ее военной истории. Сами живописные произведения в этом контексте, несмотря на их высокое художественное качество, а они были заказаны специально для галереи и данной экспозиционной композиции известным французским художникам той поры, в большей степени носят иллюстративный и дидактический характер. Архитектурное убранство галереи с темно-серыми полированными колоннами, с обилием позолоты, лепнины, капителями, рельефами, кессонированным куполом над центром и двумя длинными пролетами с верхними световыми фонарями создает ощущение пышности и торжественности монументального архитектурно-художественного ансамбля.

Организация музея в Версале предусматривала в программе создание залов Революции. Так, четыре зала посвящены истории Французской революции 1789 г. «О ее начале рассказывает большой эскиз Давида «Клятва Же де Пом», картина Гюбера Робера иллюстрирует праздник Федерации на Марсовом поле, а полотно Ж. Берто – падение Монархии»<sup>31</sup>. В

этом же зале экспонируется портрет Марии-Антуанетты 1792 г. кисти Кушарски, на котором сохранились следы от пронзивших его штыков.

Целая вереница помещений из тридцати одного зала посвящена тому, «кто был генералом Бонапартом и стал императором Наполеоном». В Версале собраны практически все произведения, заказанные при жизни Наполеоном, которые были тщательно собраны королем Луи Филиппом и размещены в экспозиции дворца-музея. Помимо того, что король делал специальные заказы на живописные и скульптурные произведения как самого Наполеона, так и его соратников и близких лиц.

В залах XIX века экспонируются произведения на темы эпохи Реставрации, Июльской монархии, периода Второй империи и Третьей республики вплоть до первой мировой войны. Даже после свержения своего основателя Луи Филиппа в 1848 г., музей не прекращал пополнять свои исторические коллекции, в которых нашли место не только значительные события французской истории, но и видные деятели политики и искусства.

В целом Версаль, уже имея свои специфические музейные функции, по существу оставался дворцом с присущей ему парадностью, пышным убранством и представительностью. И несмотря на то, что предметы искусств, представленные во дворце, составляли специальную, продуманную экспозицию, имели значимый художественный и исторический статус, они все же не мыслились вне интерьерного ансамбля, составляя с ним единое целое.



# Музейные концепции немецкой архитектурной школы

*Творчество  
Карла Фридриха Шинкеля*

**В** начале XIX в. впервые архитектура музеев осмысливается в качестве целостной содержательной и художественной концепции. Строятся выдающиеся музейные здания, специально созданные для конкретных собраний. Плеядой талантливых немецких архитекторов разрабатывается новый канонический тип, фундаментальный образ европейского музея XIX столетия, формируются художественные принципы организации интерьерного пространства и экспонирования коллекций.

В числе архитекторов: Карл Фишер и Халлер фон Халлернштейн, авторы проекта Мюнхенской Глиптотеки; Карл Фридрих Шинкель – создатель Берлинских музеев, автор проекта Пантеона Парфенона в Афинах, проекта Музея Крыма и Кавказа для России; Лео фон Кленце, создатель Глиптотеки и Старой Пинакотеки в Мюнхене и Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге, на-

циональных музеев в Лондоне и Будапеште, консультант при проектировании музеев в Дрездене, Кельне, Базеле; Готфрид Земпер – строитель Дрезденской галереи и выдающегося музейного комплекса в Вене; Август Штюлер – построивший Новый музей в Берлине и Народный музей в Стокгольме; Хенрих Хюбш – строитель здания музея в Карлсруе.

Значение роли музеев неустанно возрастало в умах и идеях мыслителей и творцов новой эпохи. К архитектурным проектам новых музейных зданий относились очень серьезно и осмысленно. Как правило, проект представлялся на конкурс, и выбирали лучший. Для создания проектов привлекались крупнейшие архитекторы, художники, скульпторы, виртуозные строители. К проектам, по условиям конкурсов, прилагались пояснительные записки, содержащие теоретические обоснования создания того или иного музея, его архитектурных форм и структуры, в том числе его экспозиционные программы. Помимо этого, при проектировании музеев

огромную роль играли подготовительные изучения условий и предпосылки создания, изучались коллекции, внимательно прислушивались к мнениям и пожеланиям «советников» по вопросам профильных наук, истории, искусства, исторической архитектуры, музейных хранителей.

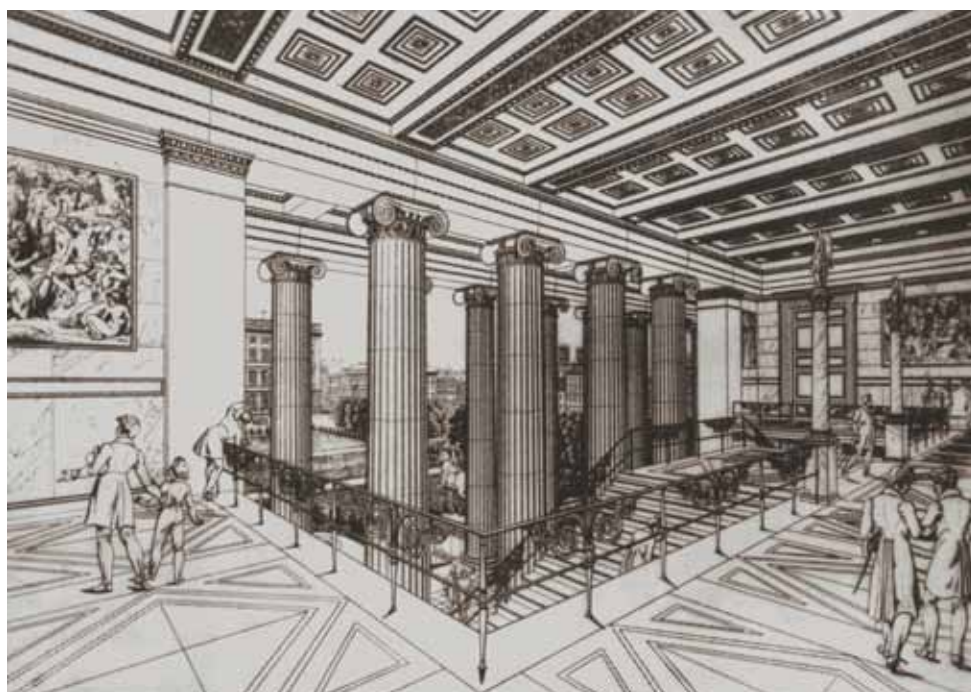
В это время были сформулированы основные концепции музейной архитектуры, декларировавшие новое отношение к искусству, его истории и современному пониманию. В ряд новаций входило и новое отношение к музейному делу, нормы и принципы которого вырабатывались в активной практической деятельности. Это было результатом как эпохи Просвещения, так и романтических течений времени, которые развивались в некотором роде параллельно.

Здания музеев мыслились в ряду одних из самых значимых и важных социальных строений. Величественность и масштабность, грандиозность музейных проектов поражают воображение. В музейной архитектуре находят выражение главные

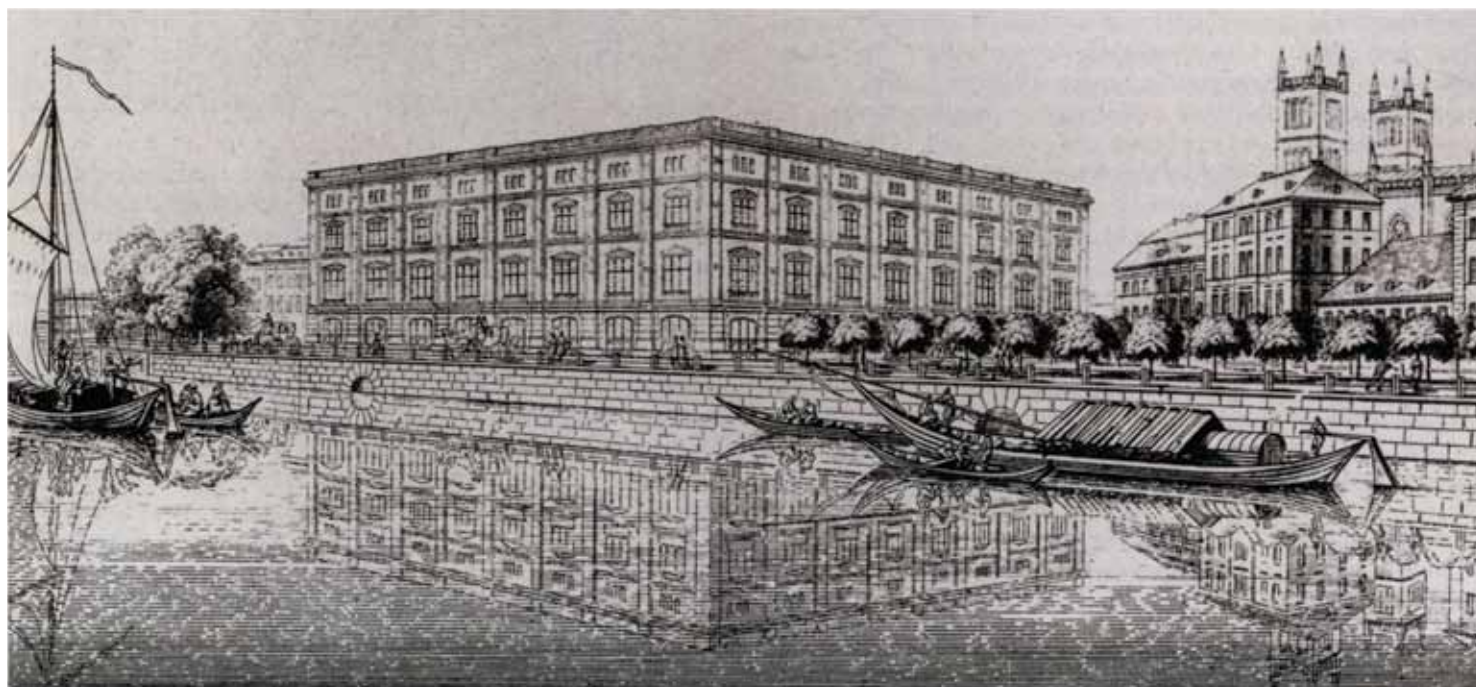


идеологические концепции века – тенденции историзма и романтизма. Концепции историзма с их ориентацией на античность, линейность и неповторимость исторического процесса сначала противостояли романтическим поискам, а затем синтезировались с ними. С середины XIX века они легли в основу концепций музейной архитектуры и экспозиции, сформировав одно

К.Ф. Шинкель.  
Проект идеального музея. 1800  
Графика



К.Ф. Шинкель.  
Старый музей. Берлин.  
Рисунок



из удивительных и ярких явлений в развитии европейского музея – **программу архитектуру и интерьер как целостный концептуальный ансамбль. Из Музея-Дворца XVIII века он превращается в Музей-Храм. Из функционального футляра для хранения и экспонирования худо-**

**жественных и научных коллекций архитектура музея сама становится «главным и грандиозным экспонатом».**

На основании сформулированных и разработанных концепций музейная архитектура с комплексом своих экспозиционных интерьеров

становится целостным синтезированным ансамблем, представляющим то или иное явление искусства, науки и в целом мировой культуры.

Феномен программного интерьера в концептуальном, содержательном и дидактическом характере самой архитектуры делает музей XIX века



К.Ф. Шинкель.

Декорации к спектаклю «Die Zauberflöte»

К.Ф. Шинкель.

Проект идеального музея. 1800

уникальным явлением европейской культуры. Музей аккумулирует содержательную (художественную, научную, историческую) значимость коллекции в специально созданную и запрограммированную экспозиционную среду с конкретными качествами и параметрами пространства и, главное, образа.

Помимо всего прочего, это было время огромных ассигнований на строительство музеев, как со стороны царственных особ, так и богатейших меценатов того времени.

«Германия отдала предпочтение греческому стилю за свою долгую любовь к рококо. Здесь суровость и величественность греческой архитектуры ожили в проектах публичных зданий и монументов»<sup>32</sup>.

Два ученика Берлинского архитектора Фридриха Жилли (1772–1800), увлеченного идеями зодчих Великой французской революции, идеями мегаполисов и дворцов для народа, – Карл Фридрих Шинкель и Лео фон Кленце стали ведущими мастерами в бурном музейном строительстве тех лет. Тем самым можно проследить преемственность европейской музейной архитектуры через идеалы Французской революции и даже глубже – к утопической линии архитектурной мысли. Наибольшее внимание и предпочтение было отдано строительству музеев искусств, значение которых по сравнению с общенаучными музеями, безусловно, было более значительным.

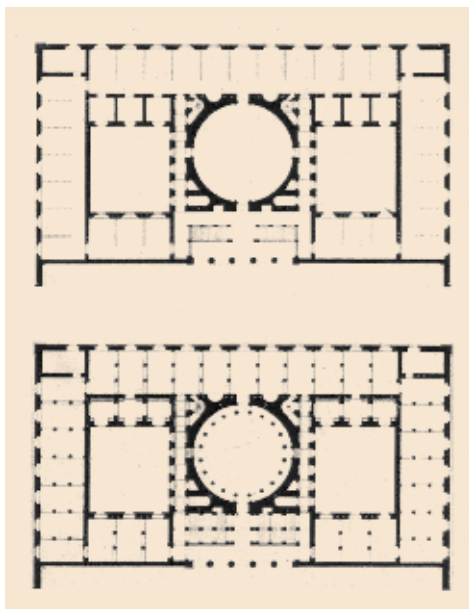
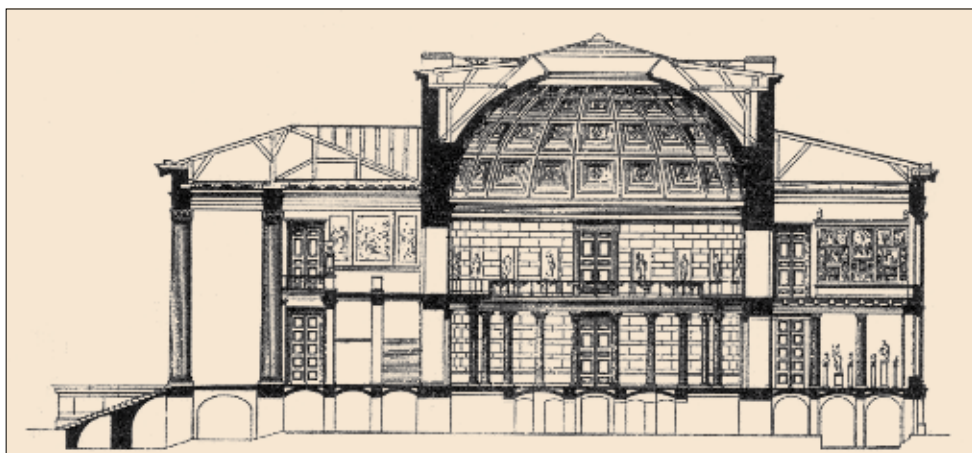
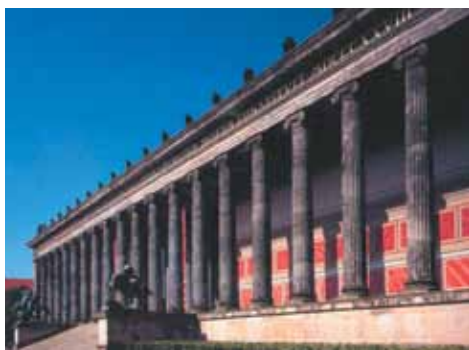


Карл Шинкель (1781–1841), выдающийся архитектор того времени, был также крупным художником, кисти которого принадлежат виртуозные романтические пейзажи, театральным декоратором, основоположником современной сценографии и выдающимся мастером

интерьера. Он усвоил структурную ясность средневековой архитектуры, как и Андреа Палладио, достиг гармоничного единства между фасадом, внешним обликом строения и интерьером.

Яркой образностью, обращенной к Античности, и концептуаль-





К.Ф. Шинкель.  
Старый музей. Общий вид

К.Ф. Шинкель.  
Старый музей. Разрез

К.Ф. Шинкель.  
Старый музей. Планы 1-го и 2-го этажей

Август Кисс.  
Скульптуры фасада Старого музея.  
Амазонка. 1834. Бронза



ностью отличался его неосуществленный проект идеального музея (1800). Архитектурные эскизы музея представляют двухэтажное прямоугольное здание с двумя рядами колонн и портиком на фасаде, с ротондами под куполами и двориками, обрамлявшими это удиви-

тельно гармоничное и соразмерное строение.

О своем Берлинском музее Карл Шинкель писал следующее: «Он должен быть святилищем, содержащим то, что является наиценнейшим. Сначала попадаешь в это место,

Справа:  
Август Кисс.  
Скульптуры фасада Старого музея.  
Геркулес. 1834. Бронза











и именно там вид великолепного интерьера должен создавать настроение, необходимое для восприятия всех богатств, собранных в здании»<sup>33</sup>.

Эти идеи были созвучны общим исканиям мыслителей и поэтов того времени, таких как Гельдерлинг, Шеллинг. Гёте, описывая в «*Dictung und Wahrhet*» (1811–1814) свои впечатления о посещении Дрезденской дворцовой галереи, писал: «Я вошел в этот храм, и мое восхищение превзошло всяческие представления. Эти залы создавали настроение, близкое к тому, в каком пребываешь в церкви, хотя там произведения искусства побуждают молиться, здесь же они служат исключительно эстетическим целям»<sup>34</sup>.

Старый музей (*Altes Museum*), построенный К.Ф. Шинкелем в 1822–1829 г., выдержан в классическом стиле и представляет собой двухэтажное здание в форме вытянутого квадрата. Полностью закрытый с севера и боков корпус открывался на юг портиком с восемнадцатью ионическими колоннами, откуда был вход в вестибюль и центральный зал – ротонду с колоннами и куполом (который скрывался снаружи в прямоугольных формах надстройки). Ротонда была облицована мраморными плитами, имела кессонированный купол с застекленным

Слева:

К.Ф. Шинкель.

Старый музей.

Ротонда с античной скульптурой

К.Ф. Шинкель.

Старый музей. Ротонда. Фрагмент



К.Ф. Шинкель.

Старый музей. Колоннада





Музей Крыма и Кавказа в Ореанде.  
Крым, Россия

Музей Крыма и Кавказа в Ореанде.  
Интерьер и экспозиция

---

Проект реконструкции  
Афинского Акрополя.  
Продольные разрезы

проемом, который обеспечивал мягкое естественное освещение зала. По периметру зала шел ряд коринфских колонн, между которыми были установлены античные статуи. Галереи располагались по периметру двух внутренних дворов. Фасад музея украшают две динамичные бронзовые скульптуры всадника и амазонки, сражающихся со львами на вздыбленных конях, расположенные по сторонам широкой парадной лестницы, и скульптурные изображения персонифицированных искусств. В программе экспозиции музея был найден компромисс: на первом этаже – памятники древнего искусства, как правило скульптура, на втором – немецкая живопись.



«Архитектура, которая должна разместить художественные ценности человечества, сама должна быть произведением искусства, и даже синтезом искусства, со скульптурой и живописным декором,

---

Справа:  
Проект реконструкции  
Афинского Акрополя.  
Интерьер







с убедительным символическим значением» – эта мысль становится постулатом эпохи<sup>35</sup>. В это время среди кураторов проекта начинается полемика, которая ознаменовала закат «музея разума» и начало новой эпохи «идеального музея».

Творчество Карла Фридриха Шинкеля в музейной сфере не ограничивается созданными музеями, а представляет значительный интерес и в связи с многочисленными проектными разработками целостных музейных комплексов и пространств, которые так и не были воплощены. Это прежде всего интересный и в какой-то степени каноничный проект Музея древностей Крыма и Кавказа в Крыму в Ореанде, по заказу российского императора. Зодчий располагал его в подземной части строения, под идеальным наземным сооружением в форме античного храма, как бы в крипте этого храма. Ему же принадлежит грандиозный проект реконструкции Афинского Акрополя, выполненный на высочайшем профессиональном и творческом уровне, и многие другие проекты.

Проект реконструкции Афинского Акрополя представлял собой грандиозный монументальный комплекс, аналогичный подлинным историческим строениям этого места, с рядами колонн, портиками, крутыми подпорными стенками, с огромными, даже несоразмерными в какой-то степени статуями, которые должны были возвышаться над всем этим великолепием. Подобные проекты были данью времени и, возможно, завершающей точкой в развитии романтических и утопических настроений века.

### Творчество Лео фон Кленце

На первый план из плеяды выдающихся немецких архитекторов выдвигается Лео фон Кленце, которому удалось как никому более цельно и убедительно представить музейную архитектуру нового времени. Младший современник Шинкеля Франц Карл Лео фон Кленце (1784–1864) учился в Берлине, затем стажировался в Париже и посетил Италию. Характер творчества архитектора выразился в достаточно свободных вариациях на тему того или иного исторического стиля, на основе классицистических канонов. Его музейные здания отличались масштабностью и монументальностью, творчески соединяли традиции и современность, функциональность и эстетику. Они позволили сформировать новые принципы экспонирования и организации музейного пространства, став важными вехами в становлении общеевропейского музея XIX века.

Лео фон Кленце занимался реорганизацией городской застройки

Мюнхена и был приверженцем неоклассицизма. К числу его шедевров относится Мюнхенская глиптотека со своим музеем античности в принятых идеальных образах – Парфенона и Пантеона.

Глиптотека получила признание современников. Она включала произведения античного искусства из коллекции Людвига I Баварского, в числе которых были уникальные подлинные фрагменты храма в Эгине. Музей полностью соответствовал прогрессивным музеологическим тенденциям, как по своей архитектуре, так и по организации экспозиции, расположенной по хронологическому соответствию с экспозиционным пространством.

В какой-то мере он соотносился и с романтическими настроениями в музейном строительстве. Первоначально новую галерею скульптуры

Л. фон Кленце.  
Глиптотека. Фасад.  
Мюнхен. 1816–1830







Л. фон Кленце. Глиптотека.  
Интерьер. 1830

Л. фон Кленце. Глиптотека.  
Современный интерьер

Л. фон Кленце. Глиптотека.  
Фрагмент экспозиции

Людвиг Баварский заказал в 1816 г. архитектору Виттельсбаху, а затем ее строил Лео фон Кленце, создав один из выдающихся музейных проектов того времени.

По мнению заказчика, как здание, так и интерьеры музея должны были отличаться не «циничной простотой», а точно рассчитанным великолепием», способным передать зрителю ощущение значительности и поклонения, которого заслуживают шедевры античности<sup>36</sup>. В глиптотеке Людвига была более важна атмосфера, нежели фактическая сторона музейного дела. Не было ни этикеток, ни каталогов, ни сведений, ни ограждений. Великолепные ливреи служителей галереи должны были вызывать ощущение торжественности и необычности места. А прогулки Людвига Баварского со своими



гостями по галерее в ночное время с факелами были последней точкой в романтическом и экзальтированном отношении европейского монарха к музею искусств.

Подобное представление и пиетет перед музеем высказывал и Фридрих Вильгельм III Прусский, когда в 1815 г. задумал Старый музей в Берлине, заявивший, что цель его – реализовать свое «почитание

искусства». Скульптура и живопись должны быть представлены таким образом, чтобы создать у зрителя «настроение священной торжественности». Эти идеи были созвучны идеалам времени – возвышенному и восторженному отношению к искусству, пиетету к истории и глубокому уважению к научному знанию, представленному музеями.



Мюнхенская глиптотека расположена на площади Кёнинглац, возведенной наподобие античного форума по проекту Карла фон Фишера. Глиптотека представляет собой одноэтажное здание в виде квадрата, образованного четырьмя галереями, с внутренним двором, со стенами без окон, с нишами, в которых устанавливались аллегорические фигуры. Тридцать залов различной конфигурации – прямоугольные, квадратные, круглые, окружают внутренний двор в системе галерей, с возвышающейся центральной частью. Вход акцентировали двенадцать ионических колонн, а скульптурная группа на фронте посвящена Богине Афине, покровительнице пластических искусств. Глухие с внешней стороны стены здания украшены скульптурами в нишах, в то время как окна залов обращены во двор. Скульптурный декор фасадов изображал в соответствии с разработанной программой мифических и исторических представителей искусства, практически впервые разрабатывая прием содержательного декорирования внешнего вида музея. На фасаде, обращенном на площадь, находятся скульптуры Дедала, Прометея, Адриана, Перикла, Фидия и Гефеста. На западной и восточной стороне здания разместились скульптурные портреты зодчих эпохи Ренессанса и современных строительству глиптеки скульпторов, в числе которых Торвальдсен и Канова.

Полихромный и барельефный декор залов по римским и греческим мотивам Кленце проектировал сам. Ряд сводчатых, пышно декорированных залов, обрамляющих внутренний двор, создавали хорошую

освещенность. Они предназначались для экспонирования заранее определенных предметов коллекции, в основном греческих скульптур, отобранных из богатейшего собрания музея.

Интересно, что, несмотря на то что глиптотека официально была открытым музеем и ее коллекции могли осматривать все желающие, их встречали служители в роскошных ливреях, не было скамей для отдыха и сопроводительных этикеток, что в целом подчеркивало дворцовую принадлежность музея.

Строительство другого выдающегося мюнхенского музея – Старой пинакотеки – продолжалось с 1826 по 1836 г. В нем явно прослеживается поворот от классицизма к основам Ренессанса, а также его отличает выработка специфических принципов и форм музейной архитектуры.

Король Баварии Людвиг I желал, чтобы его уникальная коллекция картин имела какое-то особенное название. Слово «пинакотека» (греч. *pinakothēke*, от *pinas* – доска, картина и *theke* – хранилище) было обнаружено им в римской рукописи по архитектуре и стало названием одной из наиболее известных картинных галерей мира.

Живописная коллекция правителей Баварии Виттельсбахов складывается с начала XVI века и на протяжении всего времени активно пополняется заказами у известных художников и приобретением выдающихся произведений. Еще в период 1569–1571 гг. строится специальное здание для размещения коллекций Аквариум, изначально предназначенный для экспозиционных целей и впоследствии переоборудованный для зала торжеств. Построенное по

проекту Якопо Страды и Вильгельма Эгкля, это здание, с удлинённой планировкой и сводчатым потолком, считалось одним из самых больших светских строений европейского Ренессанса. Затем коллекция размещалась в великолепной галерее в Придворном саду в Дюссельдорфе, и уже в конце XVIII века была открыта для свободного доступа. К началу нового века, когда все произведения из церквей и монастырей Баварии и Тироля стекаются в уже богатые собрания Мюнхена, становится очевидной необходимость строительства нового музейного дворца. В числе шедевров коллекции работы Рафаэля, Рембрандта, Дюрера, Гольбейна Старшего, Тьеполо и других выдающихся художников.

20 апреля 1822 г. как придворному архитектору Людвиг I Лео фон Кленце заказывают составить планы нового здания. Проект его галереи повторял формы итальянской архитектуры эпохи Возрождения. Сам Кленце так объяснял концепцию своего здания: «Художественная галерея должна быть расположена на открытой площади, защищена от пожара, пыли и вибрации. Она должна размещать под одной крышей все аспекты графических искусств. Она должна производить правильное впечатление на посетителей, чтобы задать им правильные рамки мышления, поскольку галерея предназначена для целей нации, не только художников, работы которых будут благоприятно расположены по их характеру. Картины должны быть вывешены хронологически по школам, должно быть уделено внимание достижению выразительности каждой комнаты, чтобы зритель не был отвлечен





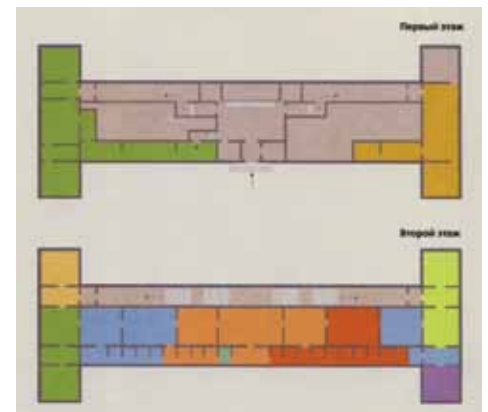
предыдущим видом других работ. Большие и маленькие картины не смешиваются: большие переселят маленькие, в то время как маленькие будут портить эффект больших. Они должны быть показаны отдельно в различных залах, тем более что большие исторические картины должны иметь верхнее освещение через крышу, в то время как освещение через окна лучше подходит для маленьких картин. Освещение через крышу не создаст проблем слишком яркого света, в то время как освещение через окна дает преимущества постоянного света с севера. Умеренное нагревание необходимо и для сохранения картин, и для комфорта посетителей. Проект пинакотечи выполняет все эти условия во всех отношениях»<sup>37</sup>.

И далее Кленце высказывает свои мысли по поводу устройства и облик нового музея и формулирует положения, которые затем станут основополагающими в большом европейском музейном строительстве. «Здание будет установлено на

Л. фон Кленце. Здание пинакотечи.  
Главный фасад. 1826–1836

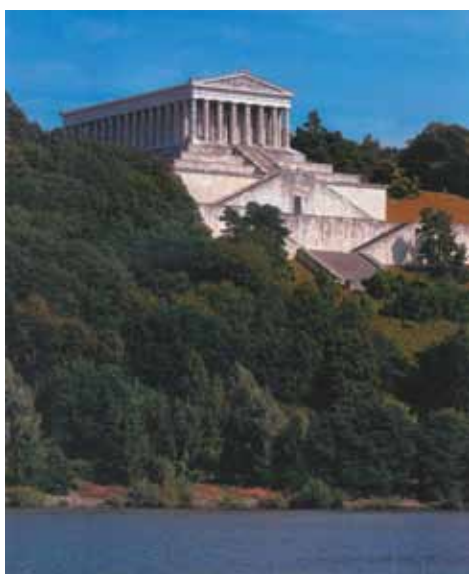
Л. фон Кленце.  
План пинакотечи

большой открытой площади с садами, клумбами и фонтанами, со всех четырех сторон будет окружено дорогами. Галерея будет иметь восточно-западную ось, один фасад, смотрящий на юг, и другой – смотрящий на север, который будет иметь окна, зажигающие светом маленькие картины. С соизволения нашего прославленного патрона, художественное оформление залов, размещающих большие картины, должно быть щедро, и мы должны поэтому выбрать декоративный стиль, который является роскошным и грандиозным, но не подвергает опасности картины. Залы и комнаты палаццо Питти во Флоренции, в котором размещено замечательное собрание, предлагается взять за модель в вопросах пропорции и украшения»<sup>38</sup>.



Галерея получила планировку, в основу которой легла определенная система пересекающихся галерей, которые остаются наиболее удобной формой экспонирования и осмотра. В связи с экспозицией, которая в данном случае обусловила архитектуру здания, основным планировочным принципом были две параллельные и смежные галереи. Одна галерея с высокими залами (для картин большого размера) и другая с боковыми залами-кабинетами (для картин меньшего размера). Это предусматривает обзор





Л. фон Кленце.  
Валхалла. Общий вид



Л. фон Кленце.  
Вальхалла. Скульптурные бюсты.  
Фрагмент экспозиции

Л. фон Кленце. Вальхалла.  
Фрагмент экспозиции

экспозиции на равном расстоянии от картин и дает ощущение комфорта осмотра.

Как и задумывалось, фасады пинакотеки близки итальянским палаццо: идеальная симметрия, малая этажность, тяжелые и массивные объемы, далеко вынесенный карниз и частый ритм полукруглых окон рисуют образ флорентийского дворца. На фасаде располагались лоджии, ряды окон в ренессансном стиле с полукруглыми или треугольными фронтонами.

Снизу вверх идет облегчение массы здания. Первый этаж подчеркнут мощной рустовкой, второй этаж со стороны длинных фасадов был практически лишен стены, которая заменялась огромными окнами, отделенными друг от друга иониче-



скими полуколоннами. Северный и восточный фасад имеют порталы с лестничными маршами.

В этом здании был впервые применен **верхний свет** – стеклянный фонарь. Крыша имела застекленную надстройку треугольной формы, через которую освещался стеклянный потолок залов верхнего этажа, благо-

даря чему мягкий рассеянный свет не дает бликов на масляной живописи. Были соблюдены только что выработанные музееведческие правила и нормы для защиты от опасности

Справа:  
Л. фон Кленце.  
Вальхалла. Интерьер









пожара, пыли, шума и даже отблесков света, что потребовало строительства музея в центре города на свободном от других построек участке. Здание в виде вытянутого прямоугольника в плане (длина 127 м и ширина 37 м), образованного четырьмя галереями, с внутренним двором, со стенами без окон, с нишами для аллегорических скульптур.

Л. фон Кленце.  
Зал Освобождения. Общий вид.  
Кельхайм

Л. фон Кленце.  
Зал Освобождения.  
Интерьер







Л. фон Кленце.  
Афинский Акрополь. Реконструкция.  
Живопись

Двадцать четыре маленькие выставочные комнаты верхнего этажа были расположены с северной стороны, с южной стороны к ним примыкала лоджия. Несмотря на осевую анфиладную композицию залов, расположение дверей предполагало индивидуальный доступ к каждой комнате без необходимости пройти целую галерею. Грандиозным и монументальным был центральный Зал Славы (*Walhalle*).

Интерьеры пинакотeki были новацией для последующих музеев.

В них применялись дорогие отделочные материалы: ценные мраморы для облицовки стен и полов (венецианский «*terrazzo*», серый ракушечный мрамор), лепные украшения и позолота сводов, экспозиционные стены затянуты насыщенными цветными тканями. Заслугой Кленце было проектирование и самой экспозиции, которую он точно соотносил с экспозиционной поверхностью для 1300 отобранных картин из 9000 единиц королевской коллекции. Он впервые делит коллекцию на экспозиционную часть и фондовую, запасник. Впервые были запроектированы площади под фондохранилища, технические и функциональные

службы нового музея. Центральный зал галереи верхнего этажа строился с учетом высоты картины «Страшный суд» Рубенса, которая превышала шесть метров. Для того чтобы демонстрировать в залах большие произведения, фон Кленце создает в кабинетах небольшие торцовые стенки, что дает дополнительную поверхность для развески картин. Стены галереи были обтянуты пурпурно-красным и зеленым шелком (дамастом), который зарекомендовал себя в музейной практике еще со времен Трибуны Уффици. Картины развешивались не только в хронологическом порядке, но и с учетом школы и географии произведений.



Каждой из семи коллекций галереи были выделены самостоятельные площади. В пинакотеке отсутствует смешение различных эпох и школ в одном зале. Благодаря чему она становится фактически наглядным пособием по истории искусства, предлагая систематизированную и тщательно спланированную экспозицию, что наиболее отвечало современным представлениям о музее как об институте, обладающем помимо прочего еще и просветительской ценностью и задачей.

Чрезвычайно важным в новых тенденциях архитектурного проектирования было создание систем различных по величине и декору помещений с расчетом на размещение конкретных экспозиций произведений искусств или исторических и естественнонаучных коллекций. По всем канонам музейной архитектуры фон Кленце создал большую лестницу на верхние экспозиционные этажи, которая являлась обязательным атрибутом музейной архитектуры. Поднимаясь по таким парадным лестницам, посетитель в полной мере ощущал грандиозность и значимость пространства Музея-Храма, Музея-Форума человеческой культуры. Он как бы абстрагировался от будничной жизни улицы и переносился в идеальное пространство храма муз. Наиболее ценным в проектах было построение выразительного образного пространства.

Первоначально интерьеры пинакотеки имели богатый декор с рос-

писями, выполненными Клеменсом Циммерманом по эскизам Петера фон Корнелиуса, сложной лепниной и позолотой, которые были утрачены во время Второй мировой войны и более не восстановлены. Залы, которые имели роскошную декоративную отделку, теперь удивляют аскетизмом открытой кирпичной кладки и лапидарностью пространства. Однако при подобном лаконичном решении интерьера, свойственном нашему времени, – взгляд останавливается на главном – на шедеврах живописи. Лео фон Кленце создал Музей-Храм, концептуальный проект, в котором программная архитектура и экспонируемые произведения искусства сливались в единый целостный ансамбль.

К творчеству Лео фон Кленце относятся два выдающихся по своим архитектурным и экспозиционным качествам художественных объекта. Это популярные в то время в Европе пышные и монументальные комплексы Пантеона Славы – Вальхалла «*Walhölle*» под Регенсбургом (1830–1842) и Зал Освобождения над Кельхаймом начато Фридрихом фон Гертнером, закончено Л. фон Кленце (1842–1963). Оба этих сооружения выполнены в характере крупных монументальных пантеонов, как идеальные в представлении монархов и современников памятники героям различных сражений и гражданской доблести. Они были построены архитектором Лео фон

Кленце по инициативе Людвига I Баварского и запечатлели выдающихся политических и культурных деятелей своего отечества. Здание Вальхаллы построено на высоком и крутом берегу реки. К его входу ведут террасы и лестницы, создавая величественный вид античного храма. Круглое в плане цилиндрическое здание Зала Освобождения представляет собой огромное монументальное пространство, декорированное разнообразными мраморами, пластическими рельефами и скульптурными произведениями – статуями и бюстами, специально созданными для него, которые были расставлены по окружности зала. Говорить об этих сооружениях имеет смысл, ввиду их ясной и четкой экспозиционной стратегии, отработки канонических принципов и приемов создания выдающихся экспозиционных комплексов Германии, послуживших аналогами для многочисленных музейных экспозиций.

Все эти прогрессивные тенденции, принципы и формы, разработанные в начале XIX века немецкими архитекторами, легли в основу Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге – крупнейшего художественного музея России. Он был построен по замыслу Николая I, внимательно и серьезно изучившего европейский опыт музейного строительства. Покоренный творчеством Лео фон Кленце, он пригласил его для строительства в Петербург.



# Экспозиционные ансамбли Нового Эрмитажа

**Н**овый Эрмитаж, или «Императорский музей», строился уже как специальный художественный музей (1840–1852) для размещения все увеличивающихся коллекций, которые не могли разместиться в старых дворцовых зданиях. В строительстве Нового Эрмитажа Лео фон Кленце достиг наибольшего размаха. Ему удалось использовать наработанный в Европе проектный и строительный опыт и развить дальше свои творческие искания, что и обеспечило новому музею наивысший уровень архитектурного мастерства.

Предварительные проекты постройки новых отдельных экспозиционных залов по проектам Дж. Кваренги, С.Л. Шустова и В.П. Стасова были признаны «полумерами». В связи с чем Лео фон Кленце, приехавшему в Петербург в мае 1839 г. было поручено разработать проект специального музейного здания, и уже в июне 1839 г. (через месяц) утверждается «Предположение об устройстве Музеума в Шепелевском дворце и Эрмитаж-

ном здании с перестройкой оных» по проекту Кленце<sup>39</sup>.

Неограниченными были ассигнования на музей. Строители не считались с различными препятствиями. Для возведения этого сооружения снесли несколько старых построек. Колоссальное двухэтажное здание было выстроено в виде каре с тремя внутренними дворами и пересекающимися галереями, создававшими общий неоренессансный план. Фасады здания украшены статуями, установленными в нишах и на консолях. Парадный подъезд в виде гранитного портика, поддерживаемого десятью фигурами атлантов, выполненных из сердобольского гранита в мастерской скульптора Александра Теребенева по эскизам Кленце, украсил здание. В лоджиях были запроектированы монументальные фрески, аллегорические скульптуры. Среди них серия статуй известных российских скульпторов и барельефов на восточном фронте, с аллегорической сценой «Власть покровительствует искусствам». Статуи, размещавшиеся в нишах и на крон-

штейнах наружных стен, помимо декоративного значения, указывали местоположение залов живописи и скульптуры.

В нишах западного фасада расположены статуи древнегреческих живописцев. На том же фасаде статуи Поликлета, Фидия, Скопаса, Микеланджело и Бенвенуто Челлини – величайших ваятелей Древней Греции и итальянского Возрождения. На кронштейнах в центре западного фасада установлены фигуры художников Рафаэля, Леонардо да Винчи, Рембрандта и Адриана Остаде. На юго-западном – статуи Корреджо, Тициана, Рубенса и Дюрера, а юго-восточный фасад украшали изваяния резчиков по камню и художников-медальеров. В шести нишах главного фасада, по двум сторонам портика находятся фигуры Марка Антония Раймонди, Оната, Смилида, Винкельмана, Делала и Рафаэля Моргена, которые выполняли по моделям Л. Кленце и скульптора Л. Шванталера, присланным из Мюнхена, российские скульпторы: В. Демут-Малинов-





Портрет Лео фон Кленце

ский, Н. Токарев, А. Логановский, Н. Свинцов, Н. Устинов<sup>40</sup>.

Второй этаж этого монументального здания украшают терракотовые декоративные барельефы, гермы с фигурами слав, которые чередуются с изображениями гениев, символизирующих различные виды искусства – рисование, резьбу, ваяние, гравирование, ювелирное мастерство.

С огромным превышением расходов были выполнены интерьеры музейных зал, используя самые ценные материалы и самые совершенные для того времени технологии. Новый Эрмитаж прежде всего должен был быть памятником императорской славы и мощи, следовательно, Кленце правильно угадал свою цель.

В создании музея принимали самое непосредственное участие русские архитекторы В.П. Стасов, Н.Е. Ефимов, П. Очаков, А. Ланге, которые строили музей по проекту Л. Кленце и были его оппонентами, внося в проект целый ряд замечаний и изменений. Их усилия выразились в упорядочении градостроительной ситуации, сложившейся еще в конце XVIII века, в решении задачи «впи-



Л. фон Кленце.  
Новый Эрмитаж



Л. фон Кленце.  
Новый Эрмитаж. Южный фасад

сать» здание в ансамбль построек; в выборе более рациональных и прогрессивных материалов, свойственных и доступных в России, а главное, в учете климатических и региональных особенностей петербургской архитектуры.

Построенное здание Нового Эрмитажа в большей степени можно

считать компромиссом между Лео фон Кленце, приезжавшим в Петербург лишь несколько раз за время строительства, и русскими зодчими, непосредственно возводившими здание музея. При этом концепция, общий архитектурный замысел, виртуозное мастерство разнообразных интерьерных пространств, изящество и многообразие декоративных мотивов музея принадлежат мюнхенскому архитектору.

Возникновение Нового Эрмитажа знаменует новый этап в развитии музейного ансамбля. В нем отчетливо отразились все те эстетические тенденции времени, которые господствовали в европейском музейном строительстве. Построенный в качестве дворцового музея,





Зимний дворец.  
Фасад

Парадный подъезд.  
Атланты



зывали Новый Эрмитаж, был задуман и построен специально для размещения коллекций, в отличие от Эрмитажных построек XVIII века, которые носили еще чисто дворцовый характер, хотя и предназначались уже для экспозиционных целей. Это был типичный музей на грани второй половины XIX столетия, сохранивший еще черты парадности первой половины столетия, романтически окрашенный, созданный в период, когда искусство, прежде всего литература, завершали путь «через романтизм к реализму». В решении всех элементов коммуникации музей был ярким примером своего времени.

Это здание с торжественным входом, парадной лестницей

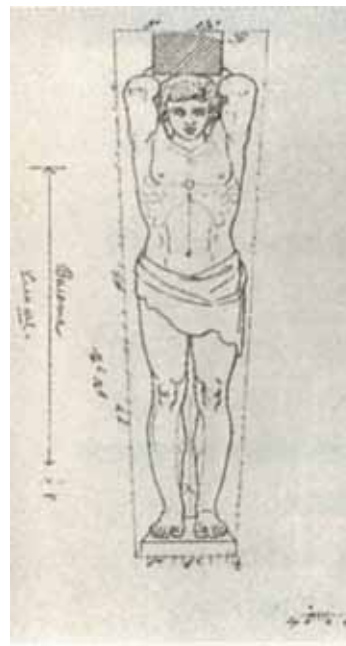
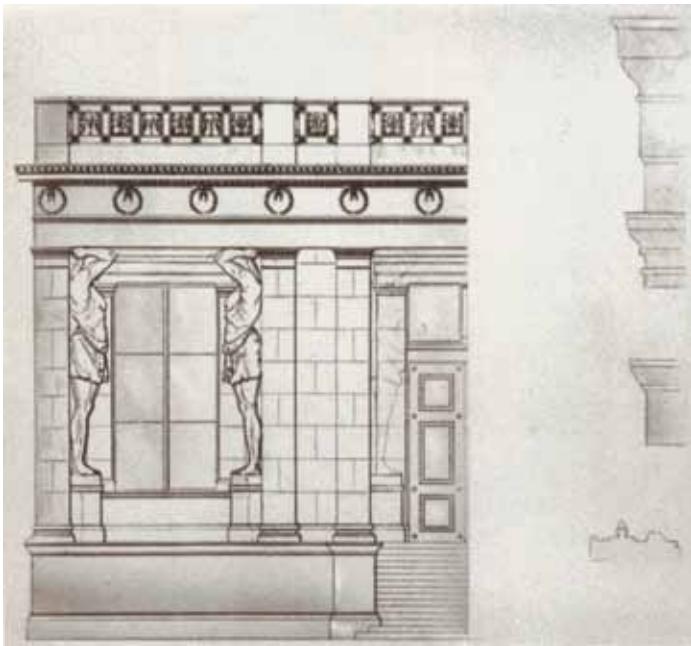
Эрмитаж сохранил структуру, характерную для музеев конца XVIII – начала XIX века, однако по принципам формообразования экспозиций уже значительно отличался от них и даже от предшествовавших творений Кленце, благодаря творческому развитию и использованию достижений прогрессивной музейной практики.

Целью архитектора было создать парадное здание для коллекций высокого искусства, осмыслив их в единстве с архитектурой. При этом он руководствовался правилом: «только архитектор один может постигнуть общий эффект им задуманного и прожектируемого здания»<sup>41</sup>. «Музеум», как тогда на-









Слева:  
Атланты. Фрагмент

Л. фон Кленце.  
Проект парадного подъезда.  
Атланты

#### Скульптурное убранство фасада

и двумя этажами, с более чем шестьюдесятью залами и кабинетами по-дворцовому роскошных, но уже специфически музейных интерьеров было новым словом в музейном деле России. Окончательная композиция плана музея выглядела следующим образом: три двухэтажных параллельных Неве корпуса были соединены двумя повышенными на этаж павильонами и флигелями. Планировка здания была похожа на план Мюнхенской пинакотeki, с такими же анфиладами больших залов, завершающихся малыми кабинетами с одной стороны и галереями с другой. Однако в связи со стесненной градостроительной ситуацией, в которой возводилось здание, Кленце придал ему менее торжественный об-



лик, чем своим музейным творениям в Мюнхене.

Архитектор Лео фон Кленце так понимал свою задачу: «Этот музей, образуя, так сказать, одно целое с императорской резиденцией, должен быть спроектирован и украшен таким образом, чтобы представлять собой ряд комнат, роскошно и изящно убранных, что позволяет и тре-

бует сущность предметов искусства, для помещения которых эти комнаты и должны служить»<sup>42</sup>.

Архитектурное убранство интерьеров музея выдержано в традициях позднего неоклассицизма и нарождавшейся эклектики. Залы первого этажа отличаются торжественностью и довольно строгой отделкой стен из полированных







Слева:

Л. фон Кленце.

Парадная лестница.

Акварель К.А. Ухтомского

Зал камей.

Акварель Э.П. Гау

Зал древнегреческой скульптуры.

Новый Эрмитаж

мраморных или каменных плит и предназначаются для экспонирования скульптуры. Их основным различием является цветовая палитра и декорирование плоскости стены, мраморные наборные полы, кессонированные потолки, порталы дверей, различные в каждом зале. Они создают впечатляющую панораму стилей, каждый раз точно соотносясь с коллекцией произведений, для которых предназначаются, варьируя тональность мраморов, общий колорит залов, орнаменты на потолках, стенах и мраморных полах, привнося мотивы и архитектурный декор Греции периода архаики и классики, эллинизма или Римской империи. Широкая трехмаршевая лестница как обязательный атрибут музейной архитектуры ведет из небольшого вестибюля в светлую галерею и далее – в богато декорированные залы второго этажа, предназначавшиеся для экспонирования коллекций живописи, размещение которой в галерее «отвечало исключительно декоративному вкусу»<sup>43</sup>. Эти залы перекрыты лепными с позолотой или красочно расписанными потолками, сложная орнаментика которых заимствована в искусстве античности и Возрождения. Декорацию залов дополняют сложные наборные паркетные полы, золоченая мебель, выполненная по эскизам Л. Кленце и других



архитекторов в едином ансамбле со всем архитектурно-декоративным убранством. Кленце высоко оценил работу русских мастеров-строителей, художников и архитекторов, он писал: «Исполнение работ было

произведено столь изящно и отчетливо, что ни одно здание в Европе доселе не было так выстроено»<sup>44</sup>.

Принималось во внимание все, вплоть до отделки деталей интерьера, музейной мебели и даже





экспозиции, которую Кленце стремился внести в ансамбль интерьера. Он вместе с помощниками выполнил более восьмисот чертежей и рисунков, отразивших каждую деталь

отделки помещений. Новое здание строилось уже с учетом специальных музейных требований. Размещение конкретных коллекций было предусмотрено в планировке залов

и галерей, в их **программном концептуальном декорировании**.

В основе своей экспозиция нового музея строилась на концепции соответствия декора и архитектуры





зала «теме» и предметам коллекции, на единстве предметов и художественного оформления.

Эта идея возникла в связи с развитием исторического сознания и



Зал монет. Новый Эрмитаж.  
Акварель К.А. Ухтомского

Зал монет и медалей.  
Акварель В.С. Садовникова

«специфической системой восприятия мира», важнейшей составной частью которого оказывается «линейность, векторность, необратимость времени» в едином процессе смены художественных стилей, связанном с эволюцией общества. Во второй половине XIX века она получит широкое распространение и плодотворно просуществует до начала XX века.

Концептуальность экспозиционного пространства, предметно-пространственной среды отдельного зала проявлялась в его декоре: тематических росписях с изображением сюжетов исторической или коллекционной «темы», портретов исторических деятелей, известных

мастеров искусств, выдающихся полководцев, героев, ученых и т.д. Особенно четко это проявилось в экспонировании коллекций классического искусства, где был создан ряд великолепных, разнообразных, ни в чем не похожих друг на друга экспозиционных залов. В музее были специальные галереи античной скульптуры, залы Тициана, Рембрандта, Ван Дейка. Один за другим следовали Зал рисунков, Зал медалей, галерея скульптуры в виде римских терм и т.д. Залы ассоциировались с эпохой экспонируемых произведений искусств: Древней Греции, Рима, Возрождения, Западной Европы, и как в калейдоскопе сменяли друг друга, создавая контрастные эффекты при переходе из одного помещения в другое.

В какой-то степени этому послужили изменения в подходах к экспонированию, наиболее ярко проявившиеся в 1835 г. на выставке





Античный дворик. Новый Эрмитаж.  
Акварель Л. Примацци

Зал новейшей скульптуры.  
Новый Эрмитаж.  
Акварель Л. Примацци

в Ватикане. Это была «одна из первых выставок, посвященных исключительно египетскому искусству, которая была устроена в залах, декорированных «египетскими мотивами» с пейзажами пустынь, оазисов, сфинксов и пирамид... Эта мода пришлась по вкусу публике», — пишет З. Жигульский<sup>45</sup>. Подобное экспонирование было организовано и в конце XIX столетия в египетских залах Венского музея истории искусств, там даже были запроектированы витрины с декором в «стиле фараонов».

Эта стилистика получит самое широкое распространение в музеях и на выставках XIX века и сохранит

свою актуальность и интерес значительно позднее. Стилизаторство, логично прибегавшее к средовому подходу для экспозиционного построения особой исторической среды, было порождено общим влиянием эклектики, и в частности «историзмом».

В основе подобной среды лежит синтетический образ, который по своей художественной и дидактической значимости в некоторой степени не уступает самой коллекции, для представления которой он создавался.

Помимо этого, новый экспозиционный принцип «повышает» статус и значение отдельных произведений. Он объединяет их в некие целостные, законченные контексты, создавая концептуально-образную среду экспонирования, концептуальное пространство. Пространство, которое не столько «отсы-



лает» к определенным аналогам и вызывает определенные ассоциации, сколько выстраивает конкретную «сценографию», «стилизацию» экспозиции-интерьера.

Эти «сценографические» декорационные программы оказались чрезвычайно близки принципам интерьерного декорирования, наиболее выразительно проявившимся в английской архитектуре конца XVIII века и положившим **начало разрыву между архитектурной оболочкой и интерьерным декором здания. Декор становился автономным и мог принимать заданные, программные, в том числе исторические, ассоциативные или же полностью фантазийные формы.** Важной чертой подобных интерьеров стала способность архитектурной декорации органично включать конкретные реплики с известных исторических аналогов и даже подлинные истори-





ческие фрагменты или детали значимых и ценных объектов, предметов коллекций. Разработки в достижении яркой и выразительной образности, ассоциативности и программности архитектурной среды оказались созвучными музейным целям и были восприняты музейной архитектурой, найдя воплощение в крупнейших сооружениях своего времени.

Концептуальная, программная среда, которая создавалась музеем, сложна и неоднозначна. Ей свойственна семантическая двойственность. Она апеллирует к различным методам, принципам и приемам в создании по сути совершенно «нового» синтетического аккумулированного архитектурно-декорационного пространства и образа. Образа – неоклассического по стилю, никогда ранее не существовавшего и не бытовавшего архитектурно-декорационного пространства. Эта

архитектурная система органично соотносится с принципом экспонирования в системе «архитектурно-декоративного комплекса», который главенствовал в музейно-экспозиционных системах того времени.

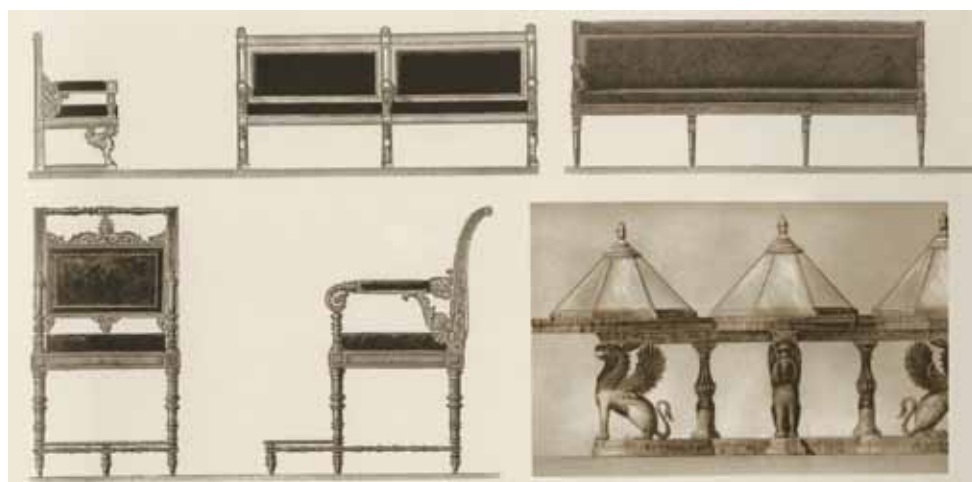
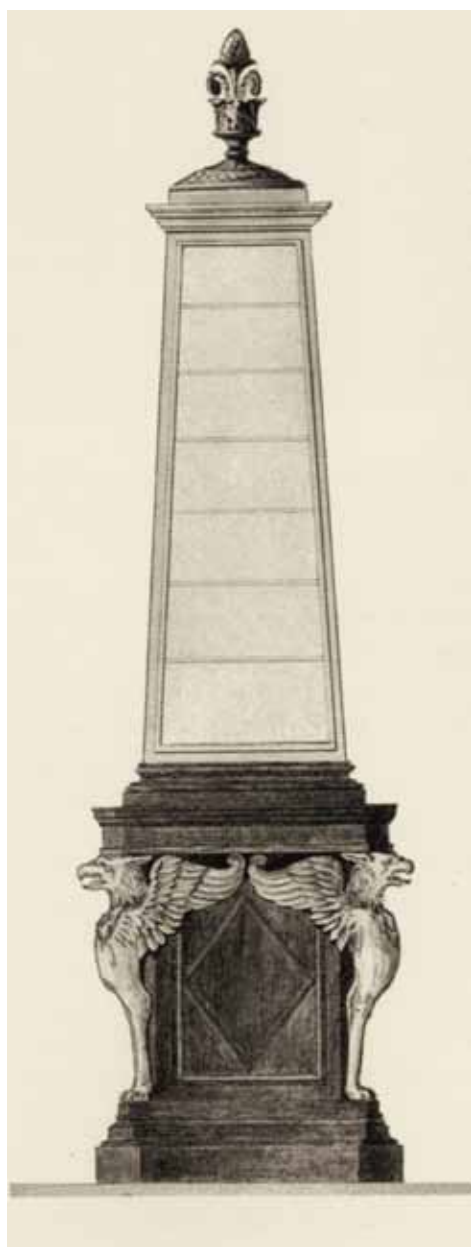
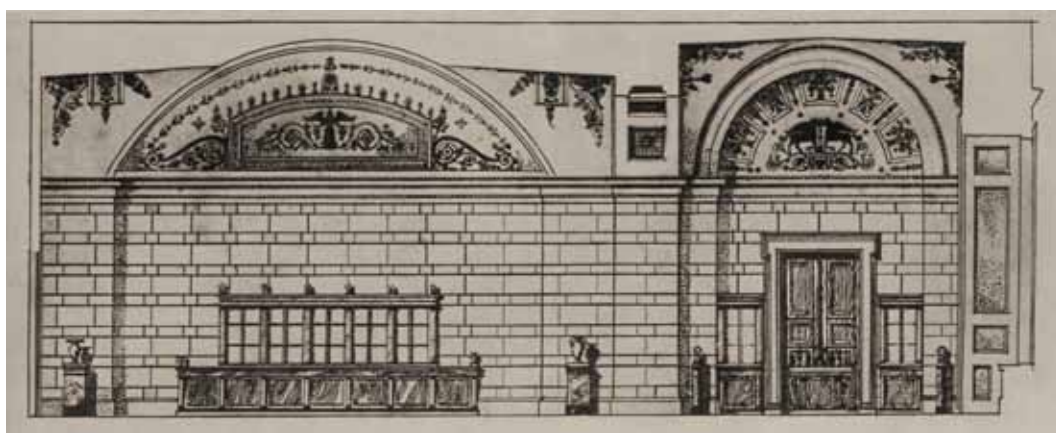
Неоклассическими чертами стиля было «влияние на архитектуру профессиональной литературы и книжности вообще. Возросла роль слова в формировании архитектурного образа. Его связь с историческими и литературными образами обеспечивала общее понимание для людей начитанных и просвещенных». Че-

рез формы античности ассоциативно стремились связать современность со «славой древних», что заставляло архитекторов порой наделять свои произведения литературными подтекстами, иногда перераставшими в сложные «сценарные образы». Такие сценарии известны по академическим программам и рукописям В.И. Баженова, Н.А. Львова и других архитекторов того времени<sup>46</sup>.

Античный дворик.  
Новый Эрмитаж







Л. фон Кленце.  
Проект музейной витрины

Л. фон Кленце.  
Проект отделки зала  
Херсонеса Таврического

Л. фон Кленце.  
Проект музейной витрины

Л. фон Кленце.  
Проекты мебели для залов  
Нового Эрмитажа

У неоклассицизма были зримые связи архитектурного образа со словом, которые стали еще шире во второй половине XIX века, когда этот стиль уступил место многотилью историзма, ретроспективизма и эклектики. В начале века с зарождением «двоемирия» романтизма

усиливается декоративное начало архитектуры, развивается ее пластическое богатство, что связывалось и с тяготением к театрализации, которая охватывает все стороны жизни.

Архитектура как бы суммирует «документальность», подлинность исторического факта, интерес к которому был разбужен бурно развивающимися археологическими исследованиями, и творческую интерпретацию. Основываясь на конкретных архитектурно-стилевых и исторических мотивах, она создает новые концептуальные пространства – некие «монументальные программные декорационные системы». В какой-то степени «монументальные инсталляции из предметов искусства, средствами





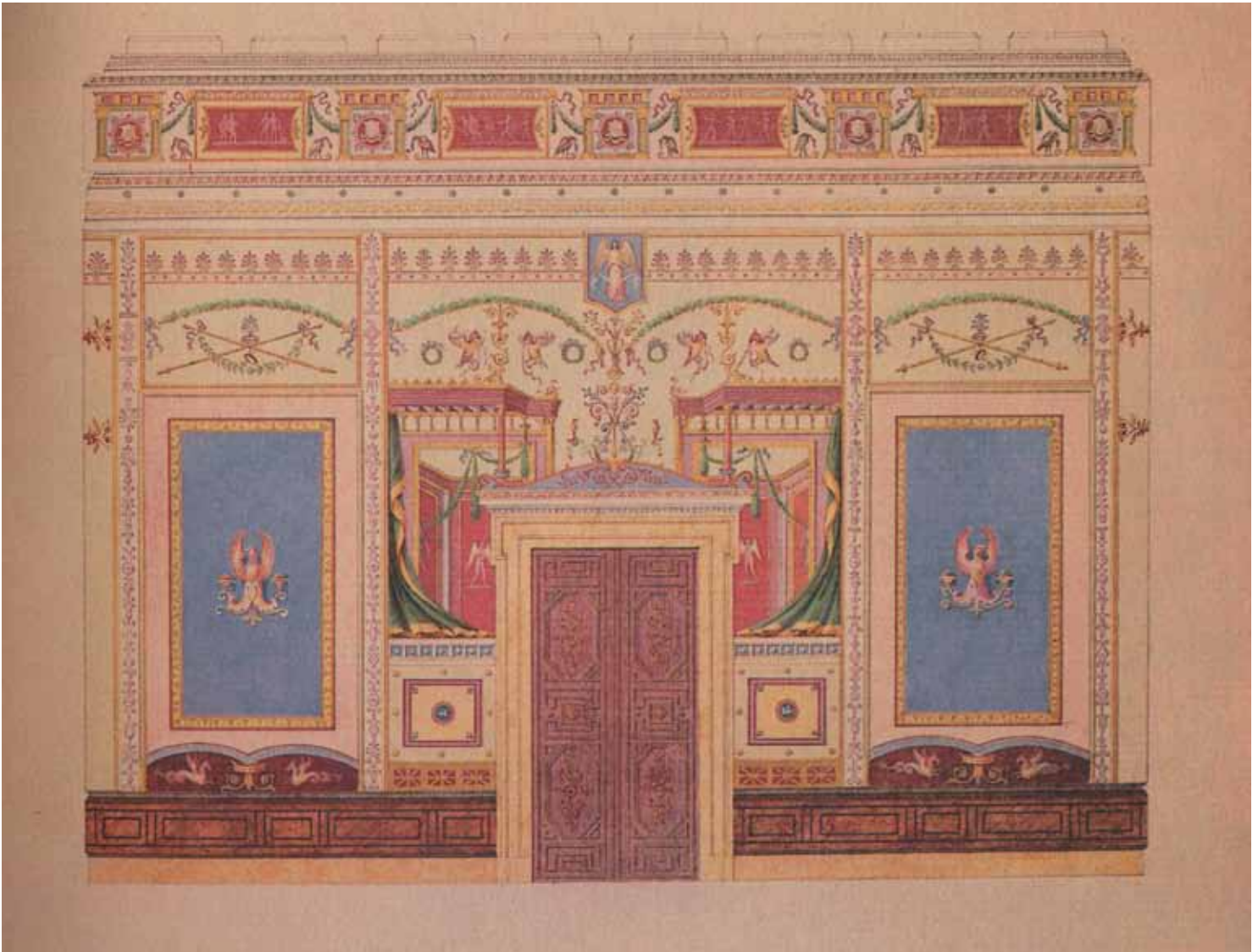
архитектуры и искусства для предметов искусства».

Основной концептуальной идеей этих интерьерных комплексов было создание среды – в адекватности декора и архитектуры зала «теме» и предметам коллекций. Особенно актуальным это было для предме-

Л. фон Кленце.  
Проект отделки зала  
фламандской живописи

Проект росписи зала  
монет и медалей

тов исторических собраний. Так как экспонат музея – это предмет, вырванный из среды бытования или исторического контекста, то идеей интерьерного музейного построения было – поместить его в специально созданный художественно-исторический контекст, в какой-то степени заменяющий или же, скорее, пытающийся дублировать или интерпретировать подлинный контекст. Но не напрямую, а косвенно, средствами художественного осмысления, скорее выражая в некоей программности и сценарности









Слева:

Зал римской скульптуры

Л. фон Кленце.

Зал копиистов.

Акварель Л. Примацци

#### Зал французской школы

образ той среды, из которой пришла вещь и произведение искусства, и создававшейся непосредственно самой уникальной средой музея.

Как и в аналоге с интерьерными декорационными программами, они порой не имели ничего общего с «подлинностью» той среды, на художественный образ которой претендовали (стиль шинуазри, китайские кабинеты, туркетри, неоготика и т.д.). Так и музейные архитектурные ансамбли выстраивали специфические пространства, построенные скорее на мотивах, ассоциациях, репликах и даже фрагментах, при этом оставаясь современными времени неоклассическими интерьерами и архитектурой. Они не могли, да и не стремились к подлинному документальному воссозданию конкретной исторической среды, а лишь выстраивали ассоциативные, дидактические композиции, в которых сами предметы коллекции, в основном антики, подлинные произведения искусства, занимали свое определенное место в законченном и монументальном ансамбле-экспозиции, изначально создававшемся раз и навсегда в неизменной форме.

В здании Эрмитажа были применены новейшие технологии и материалы. Стены парадной лестницы и залов первого этажа облицованы искусственным мрамором по новой технологии. Гранитные колонны; металлические потолки, выполненные



из высококачественных железных листов, украшенные рельефными и живописными орнаментами; карнизы с орнаментальными рельефами изготовленные новейшим гальванопластическим методом. Полы из итальянского наборного мрамора. Паркетные полы изготовлены на фабрике Е. Миллера в Петербурге. Двери из экзотических и дорогих

отечественных пород сделаны мастерами В. Бобковым, С. Тарасовым, А. Туром. Мебель для всех залов и кабинетов музея была выполнена Туром, Гамбсом и Миллером. Эскизы диванов, кресел, стульев, музейных витрин, книжных шкафов, рундуков для хранения рисунков, гравюр были выполнены Л. Кленце, с дальнейшей разработкой и коррек-









Слева:  
Галерея Древней живописи.  
Акварель

Проект рисунка паркетного пола  
галереи Древней живописи. 1840-е гг.

#### Большой Просвет

тировкой русскими архитекторами Н. Ефимовым, П. Очаковым, А. Ланге, многие дополнения внес хранитель медалей и монет Ф. Жиль<sup>47</sup>.

О том, как выглядели залы Нового Эрмитажа, можно судить по акварелям и рисункам Л.О. Примацци, Э. Гау и К.А. Ухтомского, запечатлевшими их сразу же после постройки<sup>48</sup>. Эти изображения интерьеров и фрагментов экспозиций дают нам представление об организации и технике экспонирования в середине прошлого века в Новом Эрмитаже.

«Строгая архитектура интерьера создает настроение торжественности. Глубокая перспектива парадной лестницы, замкнутой стенами желтого искусственного мрамора, завершается параллельными рядами серых колонн и широкой дверью в классическом портале»<sup>49</sup>. Залы первого этажа предназначаются для экспонирования древней и новейшей скульптуры (в настоящее время экспонируется лишь античная скульптура), облицованы искусственным мрамором темно-



красного, темно-зеленого и розового цвета. Композиция второго зала древней скульптуры воспроизводит античный перестиль, с белыми коринфскими колоннами в центре, с геометрическим мраморным орнаментом пола и темно-сиреневой облицовкой стен.

Приведем несколько наиболее характерных примеров. Галерея истории древней живописи (акварель Э. Гау, 1859)<sup>50</sup> представляет собой просторную и высокую галерею, покрытую куполами на парусах. Стены,

своды, паруса и арки интерьера покрывает изящная орнаментальная живопись с греко-римскими сюжетами. Главными экспонатами зала являются стационарно вмонтированные в стену «вставки» – композиции по истории древней живописи, написанные на медных досках в технике энкаустики мюнхенским

художником Г. Хильтеншпергером в соответствии с замыслом Кленце. практически имитируя древний прием демонстрации живописных произведений, распространенный в Древней Греции и Риме. Восемьдесят картин на тему происхождения и развития живописи дополняют шесть вставок в куполах галереи, в каждом парусе расположен барельеф кого-либо из выдающихся художников, что дало повод Кленце поместить в их числе и свой портрет. Незначительные для данного





архитектурного пространства по размеру живописные вставки, выполненные Дролингером и Иенсеном, располагаются в окружении изящного античного орнамента. Все декоративное убранство зала, посвященное данной теме, создает органичный и неразрывный ансамбль интерьера и экспозиции.

Интересен по своему архитектурному декору и «Большой Просвет» (акварель Э. Гау, 1853)<sup>51</sup>. Это крупный зал прямоугольной формы с массивным потолком, с верхним светом. Своды богато декорированы несколько измельченной белоголубой позолоченной лепниной, разработаны фризами и поясами. Стены зала без декора, окрашены в темно-красный, пурпурный цвет, на фоне которого в крупных золоченых рамах в ковровой развеске представлены картины итальянской школы. В композиции развески принцип симметрии, меньшие полотна ниже, крупные выше, картины расположены на незначительном расстоянии друг от друга. Зал дополняют гарнитуры кресел, диванов, столов – репрезентативной золоченой мебели, которая проектировалась вместе с залом в едином архитектурно-декоративном ансамбле. Вся композиция зала монументальна и торжественна, поражает воображение богатейшими коллекциями и пышным изяществом своих форм. Акцентируют роскошь и богатство декора зала монументаль-

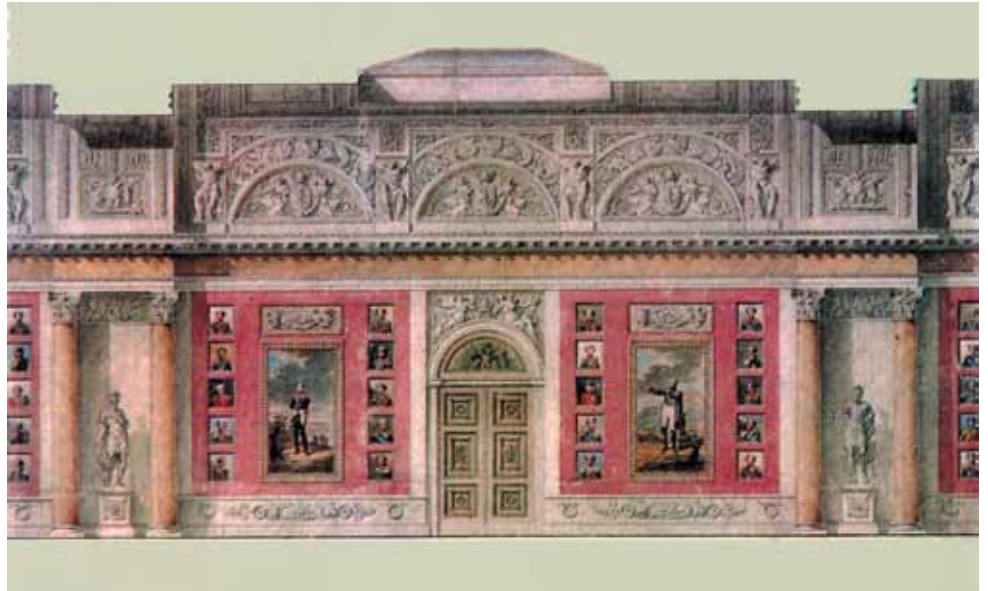
Проект Зала греко-этрusco-ских ваз.  
Двадцатиколонный зал.  
Новый Эрмитаж

Зал греко-этрusco-ских ваз.  
Двадцатиколонный зал.  
Новый Эрмитаж





К.И. Росси.  
Проект военной галереи 1812 г.  
Зимний дворец



К.И. Росси.  
Проект военной галереи 1812 г.

К.И. Росси.  
Проект военной галереи 1812 г.  
Поперечный разрез

ные торшеры и декоративные столы с крышками из уральского малахита, в соседних залах торшеры и столы из лазурита. В других залах живопись экспонировалась подобным образом, но более камерно.

Композиция «Зала Камей» (акварель Э. Гау, 1854)<sup>52</sup> с порталом, колоннами и кариатидами выстраивает светлое по колориту пространство с кессонированным потолком, с трехчастным архитектурным членением стен и изящными живописными филенками, обрамленными орнаментальным декором с изображением грифонов. Тема грифонов стала доминирующей и в рисунке оборудования зала, где подстоля витрин-пирамид были выполнены П. Гамбсом в 1850-х годах по эскизам Л. Кленце в виде золоченых грифонов в стилистике греко-римской мебели. Характерно в этом смысле и оформление «20 колонного зала» (акварель





К.А. Ухтомского)<sup>53</sup> для экспонирования античных ваз, в котором вся архитектура подчинена греческой теме: мозаика пола, орнамент на балках потолка и все соответствующее декоративное убранство. Роспись стен была рассчитана на размещение под нею специально спроектированных шкафов, которые точно вставляли в простенки зала и были соотнесены с его пространственными членениями. Незаметны в пространстве зала шкафы-витрины из карельской березы, декорированные элементами и орнаментом в характере греко-римской мебели.

Каждый зал музея и экспозиция представляют собой целостный экспозиционный ансамбль с заданной программной тематикой, формирующей художественный образ с помощью архитектуры, пространства, декора, оборудования и, главное, бесценных экспонатов коллекций.

Архитектурная декоративность построения экспозиций заключалась не только в определенной системе размещения коллекций, но в большей степени в программности интерьера – темы и коллекции, т.е. жесткой концептуализации интерьера (насколько это понималось раньше) экспозиции. «Тема» экспозиции понималась значительно шире, нежели отдельные предметы коллекции. Она становилась основным идейным стержнем в проектировании «образного» интерьера. В основе этого метода лежала концепция создания максимально выразительной и гармоничной среды, которая, усиливая, резонируя и выражая специфику коллекции в своей форме, осуществляла процесс презентации собрания в таком эффектном для ее восприятия виде. Помимо



этого, экспозиционное построение было чрезвычайно дидактическим, так как было связано с идеей просвещения, что самым прямым образом отражалось на хрестоматийности экспозиционных образов.

Выдающимся примером в плане построения архитектурно-художественного ансамбля – экспозиции можно с правом считать и «Военную, или Портретную, галерею 1812 года» в Зимнем дворце, где архитекторы К. Росси и В.П. Стасов создали

**Г. Чернецов.**  
**Военная галерея.**  
**Подготовительный рисунок**

**Г. Чернецов.**  
**Вариант оформления галереи**

удивительно целостный, гармоничный и репрезентативный зал портретов участников войны с Наполеоном. Первоначально замысел и декорирование галереи выполнено К. Росси, а после пожара дворца в 1837 г. галерею перестраивал







В. Стасов. «В галерее Росси внимание посетителей было сосредоточено на портретах. Стасов же основное место отвел оформлению самого помещения, декоративные особенности которого после восстановления стали ярче, заметнее, в особенности густая роспись свода, барельефы в отделке дверных проемов, фризové вставки над портретами фельдмаршалов, множество жирандолей, перекликавшихся с позолоченной решеткой хоров. Такие изменения соответствовали общей тенденции в переделке дворцовых интерьеров в сторону их большей торжественности»<sup>54</sup>. Это традиционное решение экспозиционного замысла в качестве архитектурного и художественного ансамбля, где архитектура задает ритм, масштаб, характер экспозиции, а живописные произведения, которые специально создаются для этого ансамбля, вписываются в заданные размеры, рамки и композицию, создавая единую картину торжественной и парадной галереи героев.

По своим функционально-технологическим качествам Новый Эр-

митаж отвечал самым передовым требованиям и нормам музейного строительства своего времени. Это сказалось в планировочной структуре, которая позволяла создавать удобные маршруты осмотра. Система освещения, одна из фундаментальных музейных проблем, решалась созданием уже специального верхнего света (системой фонарей) и давала наилучшие условия освещенности для живописных коллекций, расположенных на 2-м этаже. Скульптуры размещались на первом этаже и были максимально аранжированы к естественному свету из окон. Были соблюдены все меры охраны экспонатов коллекций, что отразилось в проектировании целого арсенала специального музейного оборудования. Многие типы этого оборудования не встречались раньше, а были спроектированы специально для музейных экспозиционных целей в неразрывном ансамбле с интерьером. Помимо многообразия различно стилизованных витрин и шкафов встречаются уже специальные стенды-перегородки. Например, в Шатровом зале, в

зале Рембрандта, голландской живописи – это монументальные филенчатые конструкции из красного дерева. Они делят интерьер зала на меньшие локальные пространства, с целью увеличения экспозиционной плоскости и создания лучших условий осмотра. Помимо них применялись переносные стенды для небольших и особо ценных произведений, позволявшие выделить их из общего экспозиционного ряда и акцентировать на них внимание зрителей.

Новый Эрмитаж был построен на основе прогрессивных тенденций музейной архитектуры и экспозиции, на основе новой «музейной технологии». Музей в общих чертах был не только аналогичен крупнейшим западноевропейским музеям того времени, но и стал для них в какой-то мере образцом для подражания. Изображения интерьеров Эрмитажа дают представление о художественной организации экспозиций первой половины XIX века, характеризуя плодотворный этап развития экспозиционного искусства.



# Оружейная палата Московского Кремля

Другим крупнейшим музеем по значимости и ценности коллекций, по выражению современных для той поры представлений и концепций экспонирования является Оружейная палата Московского Кремля. Начало XIX века стало временем организации государственного музея-сокровищницы из закрытых царских хранилищ и первым (относительно открытым) музеем в Москве. В создании музея наиболее четко проявились национальные концепции современной архитектуры и достижений музейного опыта своего времени.

Коллекции Оружейной палаты исторически сформировались на основе государевых казнохранилищ. Ядро собрания отражает их структуру и процесс накопления, связанный с Московским Кремлем, который на протяжении веков являлся центром российского государства, с историческими событиями, государственными и военными деятелями, с дипломатическими и культурными международными

связями. В состав коллекций входят бесценные национальные реликвии, уникальные высокохудожественные произведения русского, западноевропейского, восточного декоративно-прикладного искусства, многие из которых были выполнены для дворцового обихода, оформления различных приемов, шествий, выездов и других торжественных и официальных государственных и церковных церемоний. Многие предметы также являлись посольскими и дипломатическими дарами, репрезентативно демонстрировали связи и контакты российского государства на мировой арене<sup>55</sup>.

В собрании представлены предметы декоративно-прикладного искусства России, многие из которых были созданы непосредственно в самой Оружейной палате Кремля, а также в Византии, Западной Европе и Передней Азии начиная с V века н.э. Это оружие и оборонительные доспехи, золотая и серебряная посуда, различные изделия с гравировкой, чернением, филигранью, эмалью, драгоценными кам-

нями, шитье золотом и жемчугом, царские троны и регалии, парадная конская упряжь, кареты и мемориальные предметы исторических лиц. При этом, как отмечают историки, «в царской казне, мастерских и Оружейной палате еще с XVII века начало складываться устойчивое «музейное ядро», особое внимание стало уделяться сохранившимся предметам мемориального значения<sup>56</sup>.

С начала XVIII века (с 1726), когда «Оружейная и Мастерская палаты» утрачивают свое первоначальное производственное значение и становятся царским хранилищем, уделяется внимание не только первоочередным вопросам хранения, но и организации показа ценных предметов собрания. Еще в 1755 г. директор Московского университета А.М. Аргамаков, по поручению властей, составил проект устройства Оружейной палаты, в котором предусмотрел строительство нового специального здания для размещения коллекций, показ которых должен быть в «надлежащем порядке» с «объяснением значения каждой вещи»<sup>57</sup>. Проект





Старое здание Оружейной палаты.  
Арх И.В. Еготов

предусматривал выпуск каталога коллекции, а также посещение публики. Однако как всегда, реализация этого проекта затянулась на долгие полвека.

В 1806–1810 гг. архитектором И.В. Еготовым было построено специальное здание для размещения коллекций Оружейной палаты. Оно было парадно оформлено, украшено скульптурными изображениями по фасаду, имело портик и колонны, однако по функции своей и характеру организации архитектурного пространства было плохо приспособлено для музея. Современники отмечали, что, «несмотря на просторные помещения Оружейной Палаты, здание было построе-

но без каменных сводов, и потому без печей, из опасения пожара, не заключало удобств для хранения и осмотра вещей, особенно во время осени, зимы и весны. Постоянная сырость, стесненная внутри обитаемой и затворенной палаты, была губельна для самого здания, которое оказывало признаки разрушения, а главное, для вещей, подверженных тлению»<sup>58</sup>.

Со временем встала задача строительства более современной и рациональной организации экспозиции и музея в целом. В 1838 г. в своем донесении тогдашний директор О.П. Ушаков высказывал необходимость по-новому разместить предметы «в порядке по возможности систематическом и более соответственно самим залам, их вмещающим, **составляя для этого**

**примерные рисунки**»<sup>59</sup>. В середине XIX века для коллекций Палаты строится новое здание, отвечающее новациям века и новому типу организации экспонирования.

Характер музея – национальной сокровищницы предопределял принцип «размещения материала по исторически сложившимся коллекциям – разделам, соответствующим кремлевским древнехранилищам, в которых соблюдается хронологическая последовательность показа памятников»<sup>60</sup>.

В 1837 г. начинается проектирование единого комплекса кремлевских построек, состоящего из Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты. Однако впоследствии этот проект было решено разделить на два этапа, и строительство палаты было отложено на вторую очередь.



С 1838 г. строительство возглавил архитектор Константин Андреевич Тон. Непосредственно строительство Оружейной палаты тем самым было осуществлено с 1844 по 1850 г. К этому времени были закончены все основные строительные работы. Отделочными работами вплоть до размещения экспозиции в новых помещениях в 1851 г. руководил архитектор Ф. Рихтер. Здание было создано в характере официально признанного русского-византийского стиля и соединялось с комплексом построек Большого кремлевского дворца. «Замысел Оружейной палаты принадлежал лично Николаю I. Вещевой состав, а главное, кол-

лекция коронационных ценностей делали ее идеальным местом для проведения в жизнь идей официального правительственного курса: «православие, самодержавие, народность»<sup>61</sup>.

Архитектура здания явилась одним из первых проявлений национального направления в российской эклектике, истоки которой были подготовлены всем социальным, мировоззренческим, научным и эстетическим развитием общества, установками историзма. Разложение ордерной системы открыло доступ в архитектуру национальным древнерусским формам. Новое здание Оружейной палаты отразило не только

архитектурные концепции своего времени, но и идеальное представление современников о музее отечественного искусства.

Здание, построенное Тоном, представляет собой типичный образец ранней эклектики, вобравшей в себя и стилизовавшей ордерную систему с декоративными элементами древнерусской архитектуры. Над рустованным первым этажом фасада поднимается второй двусветный этаж, украшенный колоннами

---

Новый императорский дворец и Оружейная палата Московского Кремля. Гравюра







Оружейная палата  
Московского Кремля. Фасад

Оружейная палата.  
Фрагмент фасада



Оружейная палата.  
Лестница в залы

с резным растительным орнаментом и полукруглыми окнами с гирьками, резными деталями, характерными для древнерусского зодчества. В четкой и выразительной системе интерьеров, так же как и на фасаде, элементы классической архитектуры перекликались с русским стилем, создавая просторные, парадные, бо-

гато декорированные помещения. Экспозиция строилась на принципах парадного хранилища, и декоративное убранство залов в виде колонн, пиластр, скульптурных медальонов с изображением великих князей и монархов, вплоть до императрицы Елизаветы Петровны, работы Федора Шубина, – все вместе

выполняло социальный заказ, информируя избранного посетителя о могуществе, богатстве, талантливости русского государства и народа. Принципы, приемы и правила хранительской и экспозиционной деятельности, порядок осмотра музея посетителями определялись «Правилами для управления Московской Оружейной палатой» (1858)<sup>62</sup>.

Коллекции музея разместились в девяти экспозиционных залах, получивших свое название по составу экспонатов: Бронный, Оружейный, Трофейный, Коронный, Серебряный, Модельный, Портретный, Бытовой и Каретный. Часть предметов располагалась на парадной лестнице и в вестибюле. Наиболее



Н. Самокин.  
Императорские регалии.  
Акварель. 1899

Экспозиция бронного зала.  
Д. Струков

представительной получилась анфилада второго этажа, состоящая из пяти высоких двусветных залов, перекрытых крестовыми сводами. Особая торжественность интерьеров этих залов «подчеркивала своим великолепием» ценность представленных в них коллекций русского и западноевропейского оружия, изделий из драгоценных металлов. Специфика собрания предопределила систематизацию коллекций, которая организовывалась по хронологическому и предметному принципу. Более детально – по месту производства и материалу. Важной чертой музейной организации стал музееведческий подход, определявший мемориальную принадлежность и ценность вещи, а также выделение группы вещей, издавна хранящихся в сокровищнице и относящихся к ее наиболее древнему коллекционному ядру. Устроители музея пытались максимально полно представить коллекцию. В экспозиции выставлялись практически все предметы, имеющие «целостный внешний вид», с пояснительными этикетками, каталожными номерами и известными сведениями о предмете.

В Оружейной палате чрезвычайно пристально отнеслись к экспонированию коллекций, к разработке не только принципов показа, но и большого арсенала художественно-композиционных приемов, специального музейного оснащения







и оборудования, главным образом витрин и горок. **Основным принципом организации композиции предметов внутри витрин были симметрия, учет хорошей видимости и доступность обозрению.** Сведения о расположении и оформлении экспозиции дают письменные и изобразительные источники, в том числе акварели и карандашные зарисовки художника Д.М. Струкова,

фотографии из альбома Г.В. Трунова, позволяющие составить достоверное представление об экспозиционной организации музея в середине и конце XIX века.

Так, «для показа изделий из серебра использовались поставцы и горки; оружия и доспехов – тумбы, кронштейны, конусообразные, ступенчатые, пристенные и круглые подставки, так называемые



Зал рыцарей в царскосельском павильоне «Арсенал», 1852. А.П. Рокшпуль. Акварель

Лестничная площадка первого этажа царскосельского павильона «Арсенал». А.П. Рокшпуль. Акварель

пирамиды. Доспех располагали на специальных крестообразных “распалках”. Огнестрельное и холодное оружие устанавливали на “сетках” – щитах или туго натянутых в про-





Русские шлемы.

Рисунок Ф.Г. Солнцева



Арматуры.

Рисунок Ф.Г. Солнцева



стенках между окон кусках брезента. Большие деревянные щиты служили фоном для декораций из оружия и знамен. Последние крепились в резных декоративных “стоянах”<sup>63</sup>.

О важности экспозиционной организации музея, которую осознавали его устроители, говорит тот факт, что для изготовления специального оборудования музейных залов были подготовлены эскизы,





Шапка Мономаха. Рисунок Солнцева  
Митра. Рисунок Ф.Г. Солнцева



Регалии. Оружейная палата.  
Рисунок Ф.Г. Солнцева

помощников»<sup>64</sup>. Следует отметить, что оборудование экспозиции было выполнено у лучшего московского мебельного фабриканта Шмидта. Основной характер отделки оборудования – «бронзирование» с частичной позолотой деталей, и лишь



или «рисунки», как их называли в документах музея, утвержденные самим императором. Наблюдение «за точным исполнением по утвержденным рисункам и прочным устройством мебели было поручено архитекторскому помощнику Тухтарову, а заботы по ее расстановке ложились на директора музея и его





подвесные настенные поставцы для посуды в Серебряном зале были выкрашены в белый цвет.

Экспозиция музея начиналась с вестибюля и парадной лестницы, где было выставлено вооружение, варианты полного доспеха латников, холодное оружие, щиты и броня XVI–XVII веков, закрепленные в «арматурах» и на кронштейнах, знамена, пушки, мортиры и набатный колокол. Далее по лестнице выставлялось западноевропейское вооружение, традиционно одетое на манекены, установленные на отдельно стоящих тумбах. Стены лестницы украшали гобелены на мифологические и библейские сюжеты, выполненные на Петербургской шпалерной мануфактуре.

Экспозиции Бронного и Оружейного зала включали русский, западноевропейский и восточный доспех, вооружение, российские и иноземные знамена, мемориальные предметы, принадлежащие конкретным историческим личностям, дары и военные трофеи. В Бронном зале размещение экспозиции было подчинено строгому пространственному решению, четко аранжировано к свету из больших окон зала. Экспонаты помещались на тумбах прямоугольной и граненой формы, с филенками и декоративными резными элементами, по одному на постаменте или же в сложных декоративных многоярусных композициях из кольчуг и лат, шлемов и копий, секир и разнообразного оружия, которые назывались «пирамидами». Эти замысловатые декоративные композиции были, как правило, симметричными, четко ориентированными на зрителя, на фронтальную точку восприятия и соотносились с общим планиро-



вочным решением зала. Композиционно они устанавливались в пространстве помещения в простенках между окнами и представляли собой, несмотря на систематизацию предметов коллекции, ярко выраженное декоративное построение. Помимо этого, размещение экспонатов шло в «арматурах» и особых, исторически сложившихся композициях, характерных для экспонирования военного снаряжения – «трофеях», которые устанавливались и крепились к стене зала. Композиции

Экспозиция Коронационного зала.  
Д. Струков

«трофеев», как правило, были четко симметричны и порой расположены на красном фоне-заднике из ткани. Напротив окон размещались манекены в полном боевом снаряжении. В числе уникальных экспонатов зала был представлен полный комплект доспехов западноевропейской работы для всадника и коня, присланный Стефаном Баторием в дар царю



Федору Иоанновичу. В Оружейном зале экспонаты также располагались на тумбах, по стенам на полках и горках, многие в застекленных витринах. Предпочтительным приемом было выстраивать помпезные декоративные постановки из военных трофеев, создавать декорации из подлинных знамен XVII–XVIII веков, эффектно размещать оружие вокруг поясных портретов российских монархов. Хотя отдавалось должное уникальным экспонатам музея, их экспони-

рование мыслилось лишь в составе декоративного комплекса. Комплекса, в котором из отдельных экспонатов высочайшей художественной и исторической ценности составлялись предметно-пространственные композиции-коллажи, приобретающие новое звучание своей значимости и при этом служившее впечатляющим и запоминающимся украшением музейных залов. Комплексы, в которых архитектурно-художественная и пластическая композиция превали-

ровала над смысловыми и историческими связями и значением экспонатов, хотя, безусловно, соотносилась с ними и пыталась максимально их выявить.

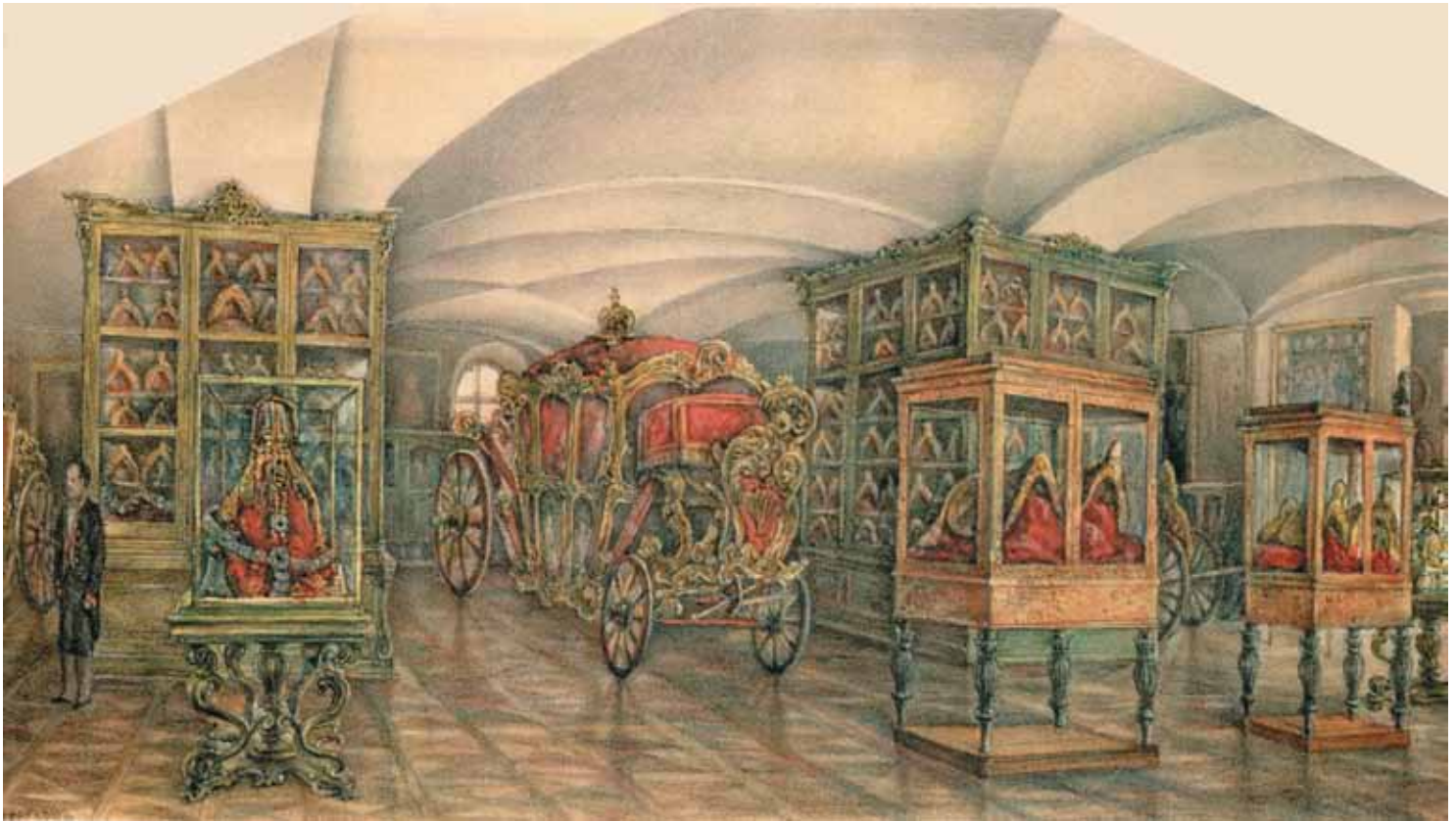
Тем самым, в целом, развитие экспозиционного построения шло, как и прежде, в направлении создания целостного экспозиционного ансамбля. Однако если в Новом Эрмитаже это был неоклассический ансамбль с элементами стилового интерьерного построения, то в Оружейной палате это уже чисто декоративный и эклектичный принцип композиции. В сравнении с эрмитажными залами, стилистика которых была ориентирована на хронологические, временные и стиливые параметры, в Оружейной палате принцип построения экспозиционной композиции

Двойной трон Ивана V и Петра I.  
Рисунок Ф.Г. Солнцева

Трон Ивана Грозного. XVI в. Италия







был предметным – ориентированным на характер самой коллекции, в зависимости от которого и выстраивалась пространственная композиция и художественный образ. Подобным характером отличалось и представление ценной коллекции вооружения и доспехов в царском павильоне «Арсенал».

Особо была выделена ротонда второго этажа для показа коронационных ценностей. От общей анфилады залов она отделялась литой ажурной решеткой с изображениями гербов русских городов и крупным российским двуглавым орлом с гербом Москвы в центре, выполненной (к сожалению, не в полном соответствии с проектом, а более лаконично) по эскизу архитекторов Ф.Ф. Рихтера и Н.И. Чичагова. Интерьер ротонды представлял собой прообраз тронного зала, «что под-

черкивалось и расположенными по карнизу в подкупольном пространстве портретами представителей династий Рюриковичей и Романовых (до Петра I включительно), поступившими из Петербургской шпалерной мануфактуры 1840 г.»<sup>65</sup>.

Экспозиционный ансамбль коронационного зала поражал своей пышностью, богатством убранства, а главное, четкой архитектурной и пространственной организацией ценнейших для государства церемониальных предметов, весьма различных по своему значению, виду и функции, тем более что эти предметы продолжали участвовать в коронационных ритуалах российских монархов. В таких случаях их с большой торжественностью, по разработанному регламенту, в сопровождении двух взводов дворцовых гренадеров выносили из сокровищ-

**Каретный зал Оружейной палаты.  
Д. Струков. Вторая пол. XIX в.**

ницы, а затем возвращали на место. Это делало экспозицию подвижной и в какой-то степени представляло собой, по современным понятиям, открытое хранение.

Общая композиция зала была четко регламентирована и архитектурно организована. В центре помещения была установлена крупная шестигранная витрина с наклонными плоскостями. В ней экспонировались уникальные ювелирные украшения из золота и серебра X–XVIII веков. Вокруг центральной витрины располагались изящные витрины-подставки с высокими стеклянными колпаками, под которыми экспонировались и хранились короны российских императоров.



По периметру круглого помещения ротонды в пристенных витринах разместились коллекция придворного костюма XVII–XIX веков, государственные регалии: княжеские бармы из рязанскогоклада, скипетры, державы, наперстные кресты и цепи больших нарядов, а в небольшой витрине у входа в зал находились торжественные коронационные жезлы.

Под пышно украшенными плюмажами, золоченой резьбой и драпировками коронационными балдахинами у стен были расставлены царские троны (двойной серебряный трон царевичей Петра I и Ивана V, «костяной» Ивана IV, «алмазный» Алексея Михайловича, «золотой» Михаила Федоровича и другие исторические троны русских монархов).

Интерьер Коронационного зала представлял собой законченный в своей художественной аранжировке и выверенный экспозиционный ансамбль. Небольшой по площади Коронационный зал был насыщенным декорационным пространством с преобладанием красного цвета в бархатных тканях балдахинов, обивке ступенчатых подиумов под троны, внутреннем фоне витрин. Золотые кисти, шнуры, бахрома, плюмажи, да и сами предметы царских регалий, выставленные в зале, – все создавало в высшей степени праздничный и торжественный ансамбль. Оборудование зала (по акварели Д.М. Струкова) было выполнено в модном в то время эклектичном стиле «второго рококо», с пластичными и витиеватыми ножками-кабриолями витрин-подставок и резным декором.

В Трофейном зале особое звучание и принципиально новую музейную интерпретацию получила идея прославления побед русского оружия и царской власти. Экспозиция строилась по комплексно-тематическому и декоративному принципу, где историческое и научное соотношение экспонатов было ведущим принципом в построении композиционных групп. Стены помещения были украшены портретами рос-

сийских государей, под которыми соответственно стояли тронные кресла того или иного императора и исторические предметы, отражающие непосредственно его заслуги и военные доблести. Так, под портретом Петра I располагались трофеи Полтавской битвы, включавшие среди прочих предметов личные вещи Карла XII. Рядом с портретом Екатерины II помещались польские, французские знамена, свидетельства



Поставец в Грановитой палате



побед в турецких войнах. Портрет Александра II сопровождали реликвии польского восстания 1831 г., ключи от крепостей, а также текст польской конституции 1815 г., который хранился в специальном ларце. Под портретом Николая I были представлены знамена венгерского восстания 1849 г.

Экспозиция второго этажа завершилась Серебряным залом, в котором были выставлены произведения декоративно-прикладного искусства Западной Европы, России, Востока. Бесчисленное количество предметов из серебра, экзотических изделий из кости, скорлупы кокосовых орехов, перламутра, янтаря, хрусталя и стекла было выставлено в крупных горках, которые располагались в пространстве и по стенам залов вместе с гобеленами французской работы и шпалерами Петербургской мануфактуры. Серебряную посуду также брали из экспозиции во время особо торжественных приемов для традиционного украшения поставца, окружавшего центральный столб Грановитой палаты.

Четыре зала анфилады нижнего этажа уступали по высоте, простору и величавости верхним помещениям. Модельный зал получил свое название из-за двух грандиозных архитектурных моделей, представленных в нем: Коломенского дворца работы Покровского и Большого Кремлевского дворца архитектора В.И. Баженова. Помимо этого, в залах были выставлены чрезвычайно разнообразные экспонаты, большей частью сложившиеся из «случайных поступлений», в том числе и два комплекса мемориальных предметов принадлежавших Петру I и Николаю I<sup>66</sup>.



Все залы первого этажа объединялись экспонированием конского убранства, которое получило свое завершение в Каретном зале. Там была представлена коллекция уникальных по своей исторической и художественной ценности экипажей XVII–XVIII веков и огромное количество предметов конского убранства, выставленных в стеклянных витринах, расположенных по периметру стен и вокруг центральных опорных столбов. Наиболее значимые предметы коллекции выставлялись в отдельно стоящих витринах в пространстве зала.

О колористическом решении интерьеров Оружейной палаты можно судить по изобразительным материалам, которые представляют его первоначальное состояние. Стены залов были «нейтрального, желтого цвета (желтая охра), пилястры и колонки выбелены», несмотря на то что такая окраска не соответ-

**Бытовой зал Оружейной палаты.  
1890**

ствовала принятым стереотипам мировой музейной практики. Это несколько отличает Оружейную палату от современной ей колористической концепции европейских музеев. Исследования, проведенные сотрудниками музея, выявили интересные факты, объясняющие подобное цветовое решение, которое было вызвано не художественными представлениями современников и их принципиальной позицией в этом вопросе, а практическими недоразумениями. Прежде всего они были связаны с личным вкусом императора Николая I: ему не понравился «малиновый колер», которым выкрасили часть стены, чтобы продемонстрировать монарху общий вид Серебряного зала; а также сложность и большая





Картинная галерея в Апартаментах.  
1851

стоимость отделочных работ, на которые просто не хватило средств, ввиду того, что музей был построен во вторую очередь большого дворцового комплекса. Это повлияло на все внутренние отделочные работы и обусловило более скромное, чем

предполагалось, интерьерное декорирование и покраску. Несмотря на это, проекты покраски залов в различные насыщенные цвета возникли в первое десятилетие после открытия музея.

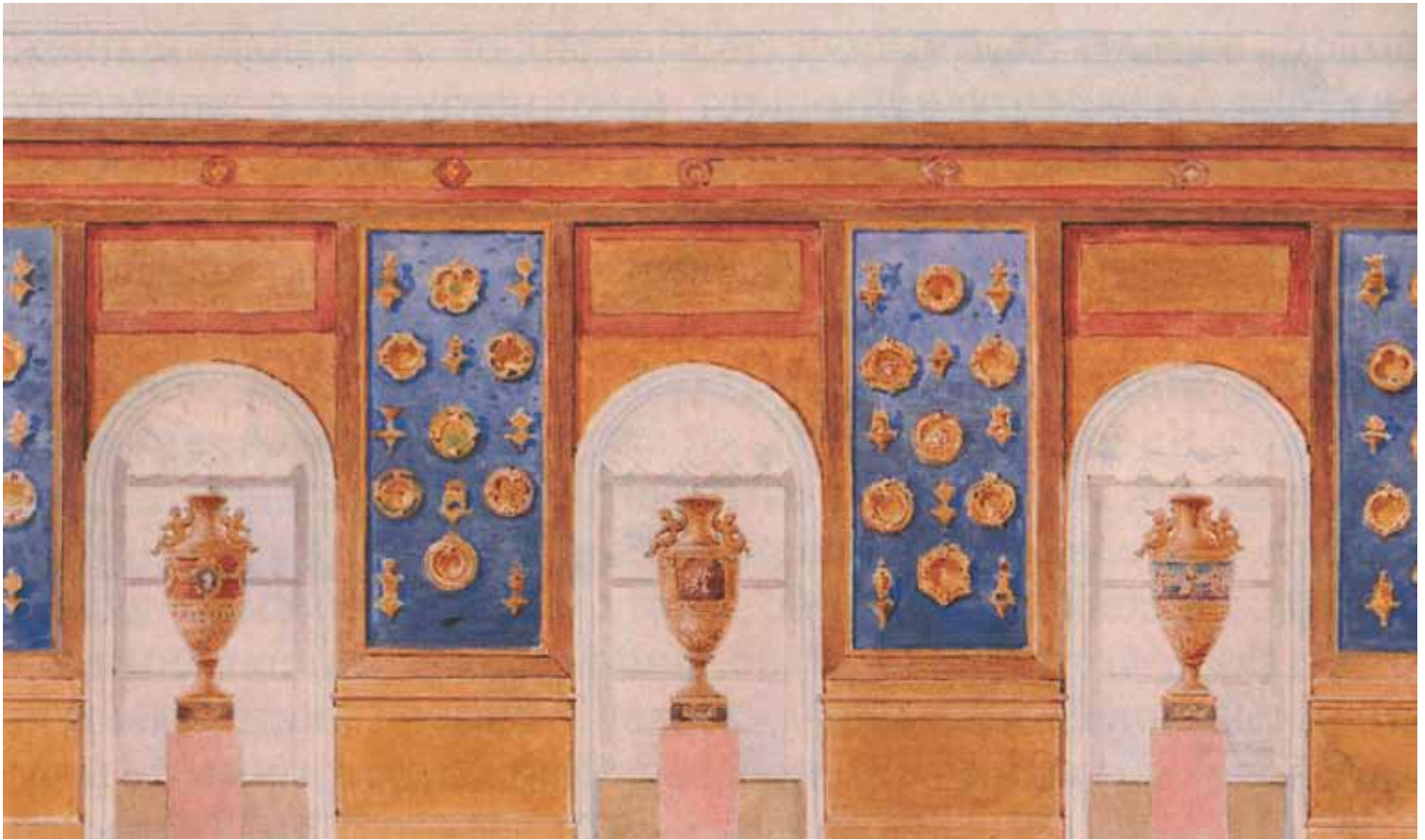
Так, директор Оружейной палаты А. Вельтман неоднократно обращался в высшие инстанции с предложениями по-новому окрасить интерьеры музея (в красный,

зеленый, синий). Он подчеркивал, что окраска в разные колера усиливает восприятие экспозиции. Это было подсказано и международной «музейной практикой и спецификой музея, репрезентативностью и значительностью хранящихся в нем сокровищ, парадным характером архитектуры интерьеров»<sup>67</sup>.

В качестве совершенствования цветового решения палаты в 1861 г., Вельтман формулирует конкретные предложения: «... в зале серебряных золоченых утварей окрасить пунцовым баканом, своды и колонны – темно-желтоватым, в зале трофеев – ультрамарином, а свод – белый, в зале оружия – таким же колером, как в серебряном ... в залах нижнего этажа – стены зеленым кроном, а своды белые, в сенях и над лестницей – серовато-голубоватым цветом»<sup>68</sup>. Однако Московская дворцовая контора, отметив, «что как общая мысль весьма основательная и справедливейшая», не дала разрешения на новую окраску<sup>69</sup>. Подобное цветовое решение удалось осуществить лишь в начале XX века под руководством архитектора Д.П. Сухова. Интерьеры музея были окрашены в различные цвета достаточно интенсивных тонов: фиолетовый, зеленый, синий, желтый и красный.

В процессе долгих попыток реализовать замыслы нового колористического решения музея архитектором Ф. Рихтером было предложено оформление интерьеров палаты живописью в модном тогда «помпейском вкусе», что было отвергнуто дирекцией музея как «не основательное», так как «для такого музея как Оружейная палата, где главная цель – не красота живописных стен, а удобная и эффектная вы-





ставка вещей, для чего нужны только соответственные размещению их фоны, эта роскошь совершенно излишняя»<sup>70</sup>.

Однако эта идея найдет свое воплощение несколько позже в конце века. Интерьеры репрезентативных экспозиционных залов Исторического музея получат богатый полихромный живописный декор в фантазийной эклектичной стилистике на основе древнерусского орнамента.

Ценнейшие национальные регалии, подлинные исторические реликвии и высочайшего художественного уровня произведения декоративно-прикладного искусства делали и делают музей притягательным для посещения. В 1851 г. он был официально открыт для широкого круга посетителей, ученых, художников, зарубежных гостей.

Подводя итоги краткого рассмотрения архитектурной и экспозиционной организации Оружейной палаты в середине XIX столетия, хотелось бы отметить, что, несмотря на все издержки строительства музея, консерватизм дворцовой администрации, недостаток финансирования строительства и т.п., архитектура и экспозиции музея были образцом выдающегося музейного явления, в котором проявились ведущие тенденции экспозиционного искусства своего времени. Экспозиция музея была организована на основе традиционно сложившейся системы коллекций сокровищницы, которую устроители музея пытались сохранить и предъявить в новых содержательных и архитектурных формах. В них явственно прозвучали актуальные для того времени

**Проект-развертка экспозиции  
картинной галереи.**

**Гр. А. Комаровский, 1890**

мотивы национального самосознания, архитектурные и строительные тенденции, художественно-композиционные принципы. Научный уровень систематизации музейного собрания удивительно органично, с позиций эклектичной стилистики соединялся в единый комплекс с самой острой театрализованной декорацией, в которой выставлялись экспонаты музея. Большое значение имело создание первых мемориальных комплексов, включавших личные вещи российских монархов и представителей царствующей семьи. Важное значение приобрели **смысловые тематические комплексы**,



**составленные из предметов, исторически связанных с конкретными событиями и лицами.** Кроме того, в Оружейной палате – в этом дворцовом по своему статусу и функции музее, впервые в России удалось создать целостный экспозиционный ансамбль, призванный прославлять могущество, богатство и одаренность российской нации. В создании Оружейной палаты участвовали крупнейшие российские архитекторы своего времени – К. Тон, Ф. Рихтер, Н. Чичагов, художники, мастера и ученые, сотрудники и хранители коллекций музея, чьими знаниями, стараниями и талантом был реализован этот грандиозный государственный музейный проект.

Интерес представляет и Картинная галерея Апартаментов их Высочества в Большом Кремлевском дворце, запечатленная на фромолитографии Ф. Дрегера по рисунку Н. Черкасова к «Описанию нового императорского дворца», 1851 г. Галерея создана в системе шпалерной развески, закрывая всю стену в жесткой геометрической системе членений до нижнего уровня панелей. У противоположной стены в простенках между окнами также встроены витрины с ценными предметами декоративно-прикладного искусства. На фоне окон в четком и строгом ряду представлены крупные фарфоровые вазы на постаментах.

Создание Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Оружейной палаты в Москве в середине XIX века было выражением новых идей не только в музейном строительстве России, но и культуре в целом. Эти музеи открывают собой два плодотворных направления в организации музеев – «классицистическое» и

«национальное», которые будут существовать параллельно и в русле которых будут созданы наиболее интересные и яркие музеи второй половины XIX века.

В строительстве этих двух гигантских государственных и фактически еще сугубо дворцовых музеев проявились самые современные архитектурные концепции, подходы научной и художественной организации, принципы и приемы экспозиционного мастерства, которые как бы реализовали долгий этап зарождения и становления русского музея в его содержательной и художественной форме.

\* \* \*

Идея музея в России к началу XIX века становится все более актуальной. Общество, основанное на мировоззрении Просвещения, видело в нем аккумулятора духовного и материального опыта, хранителя и трансформатора социальной памяти, которые осмысляются в качестве составляющих элементов общего культурного процесса.

О первой половине XIX века в России можно говорить как о времени, когда музейная практика ознаменовалась многими важными явлениями, на фоне которых строительство Нового Эрмитажа и Оружейной палаты стали подлинно выдающимся событием. В строительстве этих двух гигантских государственных и фактически еще сугубо дворцовых музеев проявились все господствующие тенденции времени. Они продемонстрировали самые современные архитектурные концепции, различные подходы научной и художественной организации, принципы и приемы экспозицион-

ного мастерства, которые как бы реализовали долгий этап зарождения и становления русского музея в его содержательной и художественной форме.

Наряду с «неспешным» развитием старых музеев, как, например, Кунсткамеры, которая к этому времени значительно расширила свои коллекции и разделилась согласно принятой классификации на ряд специализированных собраний, активизируется создание новых музеев. Расширяется круг коллекционеров и меценатов, ревностными усилиями которых собираются богатейшие коллекции, впоследствии ставшие «ядром» крупнейших отечественных музеев и галерей. И если первоначально коллекции носят универсальный «комплексный» характер, включая «все на свете, без разбора или научной системной «линии»<sup>71</sup>, то впоследствии многие из них систематизируются и превращаются в полноценные научные или художественные собрания.

Одним из выдающихся музеев этого времени, безусловно, был старейший российский музей Академии художеств в Санкт-Петербурге, основанный в 1758 г. Он был центром по изучению и популяризации отечественной художественной школы и представлял коллекции учебных слепков с выдающихся памятников мировой культуры и постепенно накапливал коллекцию лучших работ воспитанников Императорской Академии художеств. Располагаясь в здании Академии –

---

Справа:  
Академия художеств.  
Парадная лестница









Галерея  
Павловского дворца

памятнике раннего классицизма (1765–1789 Ж.Б. Валлен-Деламот и А.Ф. Кокоринов), он представлял свои собрания в современных и характерных времени формах, опираясь на общеевропейские тенденции и принципы показа, создавая органичный и репрезентативный ансамбль с архитектурой здания. Академия художеств начинает проводить ежегодные выставки, а музей при академии становится доступным для посещения. Создаются первые экспозиции, и накапливается опыт демонстрации коллекций публике. Художественные выставки организуются аналогично европейским образцам, с разделением произведений искус-

ства на виды и жанры. Так, выставка Петербургской Академии Художеств 1820 г. была устроена наподобие выставки Британской академии. В обзоре этой выставки П.Свиньин едва ли не впервые употребляет термин «экспозиция»<sup>72</sup>.

На основе выдающейся по своему научному уровню коллекции высокообразованного ученого и дипломата графа Н.П. Румянцева основывается Румянцевский музей в Санкт-Петербурге, включавший богатейшую библиотеку, собрание рукописей и старопечатных книг, уникальные коллекции по этнографии народов Сибири и Дальнего Востока, собрание минералов и искусств<sup>73</sup>. Переданный в последствии Москве, Румянцевский музей лег в основание Музея изобразительных искусств.

Частные коллекции произведений искусств, как и раньше, располагались в жилых апартаментах и помещениях дворцов или особняков, и, как правило, их организация зависела от уровня культуры и личного вкуса владельца. Однако в этом случае они рассматривались не как декоративное украшение жилых или репрезентативных интерьеров, а создавались владельцами специально для размещения своих коллекций в пространстве парадных помещений, с задачами и учетом специальных музейных экспозиционных требований. В числе которых были организация пространства галереи или зала, его освещение, колорит и, главное, общее впечатление от экспозиционного ансамбля – торжественности и репрезентативности представления зрителям своей коллекции.



Характерными по своему устройству и убранству были Картинная галерея Останкинского дворца в Москве и Картинная галерея в Павловском дворце в Санкт-Петербурге, где были представлены наиболее ценные предметы коллекций картины, антики, скульптура и рельефы, декоративные предметы и вазы. При всей, казалось бы, традиционности размещения этих вещей в интерьере, прослеживается уже более строгое систематическое построение и учет особенностей освещения и осмотра.

ставляет Музей античной классики в особняке А.Г. Лаваль. Коллекция, включавшая произведения Древнего Египта, Греции и Рима, свободно размещалась в небольшом репрезентативном зале с традиционным декорированием интерьера, в виде изящной лепнины и росписи, с куполом в центре. Стены помещения были окрашены в очень популярный в начале XIX века темно-синий цвет. Скульптурные произведения, в основном бюсты, располагались на полочках-консолях по стене, в нишах

рельефный саркофаг, приобретенный некогда из Римского палаццо, который занимал центральное место этого большого для усадебного дома зала и который ныне входит как ценнейший экспонат в собрание Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Статуи и бюсты, в числе которых несколько произведений Кановы, были симметрично расставлены по периметру помещения. Изящно декорированный зал с нишами для скульптуры и колоннами, украшенным гризайлью потолком



Павловск. Галерея Гонзаги.  
Эскиз росписи

и даже центральным отверстием в куполе, для верхнего освещения коллекции. «Размещение статуй, красный цвет стен, перепадающий в малиновый, и освещение сверху делают эту залу самым выгодным помещением для произведений изваяния», — писал Н.А. Ромазанов в Московских ведомостях от 1855 г. Большое впечатление создавал красный цвет стен, на котором статуи особенно эффектно выделялись.

Коллекционирование распространяется и на провинцию, где один за другим силами передовой общественности открываются публичные музеи. Так, интерес к археологическим раскопкам на Юге России, связанный с развитием и увлечением археологией, с признанием исторического и культурного значения памятников, найденных при раскопках курганов и античных городов Причерноморья, ознаменовался открытием историко-археологических музеев в Феодосии, Керчи, Одессе. В свою очередь это была

Особенно важно это было для галерей скульптур, где свет играет принципиальное значение. Он выявляет или же нивелирует особенности и выразительные качества пластики, создавая тонкости эффектов восприятия. Все построение этих галерей, наиболее выразительных для своего времени и статуса, показывает изменение в подходе к экспонированию коллекций, учету их особенностей и различие с декоративным украшением залов.

Интерес представляют и два частных музея, об экспозиционном виде которых можно судить по дошедшим до нас акварелям. Изображение Максима Воробьева (1819), пред-

и в центре зала. Оба частных музея представляют собой изысканные репрезентативные интерьеры, с одной стороны, созданные для размещения скульптурных коллекций, с другой — эти коллекции являются ценным убранством этих музеев.

Другая работа художника Л. Пича, запечатлевшая Музеум в усадьбе графов Уваровых Поречье Можайского уезда Московской области (1855). На ней представлен изысканный интерьер музея с коллекцией античной и итальянской скульптуры, напоминавший, по мнению современников, интерьер итальянской виллы. Бесспорно, первым номером коллекции был древний мраморный





Зал музея Классических древностей в особняке А.Г. Лаваль.  
Рисунок М.Н. Воробьева. 1819

Музей древностей графа Уварова  
в Поречье. Д. Пич. 1855

дань уважения археологической науке, после сенсационных раскопок в Помпеях и Геркулануме, которые оказали столь сильное влияние на всю художественную культуру Европы того времени.

В качестве «образовательных центров» учреждаются «кабинеты» и новые университетские музеи, в основе которых лежали наглядный предметный метод и предъявление коллекции для научных исследований. Такие музеи и «кабинеты» были основаны при Московском университете, Казанском университете. В 1811 г. учреждается первый мануфактурный музей, начинается устройство регулярных мануфактурных выставок сначала в Санкт-Петербурге, затем в Москве. Опыт и наработки чисто экспозиционных принципов и приемов выставок окажут значительное влияние на музейное экспонирование, привнес в него острые черты современности.

Однако все эти прогрессивные явления для Российской культуры и музейного дела не оказали должного влияния на художественную экспозиционную практику. Моло-

дые, только что созданные музеи не могли еще ставить задач создания полноценной научной и художественной экспозиции. Они не предполагали никакой особой регламентации и художественной системы, а были подчинены лишь проблемам максимально полного размещения в локальном и часто приспособленном пространстве.

Наиболее интересным и важным явлением первой половины XIX века представляется активная деятельность по формулированию и выработке идей создания многих российских музеев. Прежде всего идея создания национального публичного музея, которая на протяжении всего столетия будет неоднократно высказываться и разрабатываться инициативными деятелями образованных кругов российского общества. Это проект Ф.П. Аделунга и В.Г. Вихмана, членов Румянцевского кружка, выступивших с идеей национального музея, «со всевозможной полнотой раскрывающего богатство истории России, ее прошлого и настоящего»<sup>74</sup>. Это проект Отечественного музея, подготовленный известным

коллекционером П.П. Свиньиним. Затем проект Эстетического музея, разработанный профессорами Московского университета С.Т. Шевыревым и Н.П. Погодиным и опубликованный за подписью княгини З.А. Волконской, хозяйки известного литературного салона в Москве. В числе них проект национального промышленного музея, предложенный академиком И.Х. Гамелем. Созданию художественных музеев были посвящены проекты художника А.С. Добровольского и архитектора Е.Д. Тюриня<sup>75</sup>. Несмотря на безуспешные попытки создания подобного музея на протяжении практически 40 лет, эти проекты подготовили основные подходы, принципы и характерные черты отечественных музеев, многим из которых суждено будет осуществиться уже во второй половине и особенно в конце XIX столетия. Известные современные музеологи назовут этот период «музейным Ренессансом». В связи с бурным музейным строительством, организацией и созданием новых многочисленных музеев, расширением коллекционирования и открытием музеев для широкой публики именно во второй половине XIX века произойдет дальнейшая активизация архитектурной и экспозиционной практики. Ее плодотворные разработки сформулируют новые принципы и приемы в художественной организации европейского и российского музея.



## Примечания

- 1 Национальный музей. 1818–1968. – Прага, 1967. С. 7.
- 2 Там же. С. 7.
- 3 Эфрос. Экспозиция // Музей. Художественные собрания СССР. 1987. № 7. С. 241.
- 4 Там же. С. 241.
- 5 Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотекa. 2001. № 12. С. 53.
- 6 Евсина Н. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века. – М., 1985. С. 117 / Цит. по: Осминской Н. Указ. соч. С. 53.
- 7 Там же. С. 54.
- 8 Там же.
- 9 Там же.
- 10 Perouse de Montclos J. M. Etienne-Luis Boullée... P. 163–165. Madec Ph. Etienne-Luis Boullée. Basel-Boston-Berlin/1989. P. 69 / Цит. по: Осминской Н. Указ. соч.
- 11 Дидро. Философские исследования о происхождении и природе прекрасного в: Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. – М., 1980. С. 134 / Цит. по: Осминской Н. Указ. соч. С. 56.
- 12 Мак Коркадейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 173.
- 13 Там же. С. 174.
- 14 Там же. С. 175.
- 15 Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990. С. 267.
- 16 Кириченко Е.И. Москва. Памятники архитектуры 1830–1910-х годов. – М., 1977.
- 17 Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990. С. 270.
- 18 Мак Коркадейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 174.
- 19 Там же. С. 175.
- 20 Там же.
- 21 Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990.
- 22 Baker M., Richardson B. Grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum. – London, 1997.
- 23 Zygulski Z. Yun Muzeanacwiece. – Warsava, 1982.
- 24 Там же.
- 25 Музеи мира (введение в музееведение) / З. Зыгульский. – М., 1989: НИИК. С. 27.
- 26 Каплун А.И. Стил и архитектура. – М., 1985. С. 71.
- 27 Музеи мира (введение в музееведение) / З. Жигульский. – М., 1989: НИИК. С. 25.  
В числе которых Сентиментальный парк Аркадия (Хелены Радзивил), заполненный павильонами в античном и неоготическом стиле с большим количеством произведений искусства и историческими памятниками; Гробница грёз (проектировал Генрик Иттар); музей И.Любомирской в замке Ланьцут с произведениями Буше, Ватто, Фрагонара, Лебрена, ценными коллекциями гравюр, керамики и часов и др.
- 28 Симона Уг, Беатрис Соль, Версаль, «ArtLus», Версаль, 2000. С. 22.
- 29 Там же. С. 24.
- 30 Там же. С. 74.
- 31 Там же. С. 108.
- 32 Zygulski Z. Yun Muzeanacwiece. – Warsava, 1982.
- 33 Rave P.O. K.F. Schinkel. 2. Aufl. Munch. 1981.
- 34 Goethe I.V. Dictung und Wahrhet (1811–1814).
- 35 Декретом 1841 г. Фридрих Вильгельм IV провозгласил Остров музеев «свободной зоной, заповедником искусств и науки». Старый музей – арх. Карл Фридрих Шинкель, 1823–1829 гг., Новый музей – арх. Фридрих Август Штюллер, 1850 г., Национальная галерея – арх. Ф.А.Штюллер, 1876 г., Музей Кайзера Фридриха (Боден-музей) – арх. Эрнст фон Ине, 1904 г., Пергамский музей, здание было возведено специально для размещения «Пергамского алтаря», вывезенного из Пергама в 1870 г. – арх. Альфред Мессель и Людвиг Хофман, 1930 г. Сердцевину отдела искусства Передней Азии образует улица процессов и знаменитые ворота Иштар из Вавилона.
- 36 Weber I.S. Die Anfange unserer Museen – zu einer Tagung in Oxford // Museumskunde, 1986. № 51. P. 7.
- 37 Седова Т.А. Старая Пинакотекa в Мюнхене. Серия: Города и музеи мира. М.: Искусство, 1990.
- 38 Там же.
- 39 Пилявский В.И. Левинсон-Лессинг В.Ф. Эрмитажистори и архитектура зданий. – Л., 1974.
- 40 Там же. С. 231.
- 41 Там же. С. 237.
- 42 Суслов А.В. Комнатное убранство. Эрмитажа. – Л., 1929. С. 43.
- 43 Там же. С. 2.



- 44 Соколова Т.М. Здания и залы Эрмитажа. – Л.: Аврора, 1973.
- 45 Zygmunt Z. Yun. Muzeanacwicie. – Warsaw, 1982.
- 46 Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990. С. 267.
- 47 Сулов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929.
- 48 Воронихина А.Н. Люлина Р.Д. Эрмитаж в акварелях, рисунках, чертежах кон. XVIII – сер. XIX в. Каталог. – Л., 1964; Воронихина А.Н., Соколова Т.М. Эрмитаж. Здания и залы музея. – Л.: Советский художник, 1968; Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего Дворца в акварелях и рисунках художников сер. XIX века. – М., 1983.
- 49 Пилявский В.И., Левинсон-Лессинг В.Ф. Эрмитаж. История и архитектура зданий. – Л., 1974. С. 240.
- 50 Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников сер. XIX века. – М.: Искусство, 1983.
- 51 Там же.
- 52 Там же.
- 53 Там же.
- 54 Пилявский В.И., Левинсон-Лессинг В.Ф. Эрмитаж. История и архитектура зданий. – Л., 1974, Аврора. С. 227.
- 55 Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX века) // Музей и власть / НИИкультуры. – М., 1991.
- 56 Там же.
- 57 Там же.
- 58 Московская Оружейная палата. Древние утвари царского сана и императорские короновальные одежды. – М., 1860. С. 12.
- 59 Там же. С. 24
- 60 Белавская К.П. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – пер. пол. XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. – М., 1961. С. 361.
- 61 Ларченко М.Н. Концепция тематико-экспозиционного плана и его художественное воплощение в новой экспозиции Оружейной палаты / Музей Художественные собрания СССР. 1988. № 9.
- 62 Николаева А. Оружейная палата – дворцовый музей середины XIX века // Царские и императорские дворцы. – М., 1997. С. 62.
- 63 Там же.
- 64 Там же.
- 65 Там же. С. 63.
- 66 Там же. С. 65 Помимо этого, в залах первого этажа были: предметы из фарфора французской и российской работы, знаменитый египетский сервиз, хивинский и грузинский троны, фрагменты полного парадного конского убранства, портреты представителей царской династии. Дополняли все это многообразие выставленные по всему залу в специальных рамочных подставках акварельные иллюстрации академика Ф.Г. Солнцева к изданию «Древности Российского государства». В этом же зале были выставлены два очень «пестрые по составу, и сложившиеся, вероятно, из случайных поступлений» комплекса мемориальных вещей, принадлежащих Петру I и Александру I. В Портретном зале была представлена коллекция бронзовых бюстов и портретов польских королей, написанных на меди художником Баччиарели. Бытовой зал представлял атрибуты, связанные с жизнью и церемониалом придворного двора.
- 67 Кириллова Л.П., Ларченко М.Н. К истории колористического решения и оформления интерьеров Оружейной палаты // Музей. Художественные собрания СССР, 1988. № 9. С. 34.
- 68 ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 9, д. 45 // Цит. по: Кириллова Л.П., Ларченко М.Н. Указ. соч.
- 69 ОРГП музеев Кремля, ф. 1, д. 95, л. 133, 143 // Цит. по: Указ. соч.
- 70 ОРГП музеев Кремля, ф. 20, д. 122, л. 2, 3 // Цит. по: Указ. соч.
- 71 Чувилова И.В. Формирование художественных коллекций в провинции в первой половине XIX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. РИК, 1999.
- 72 Свиньин П. Отечественные записки. 1820. Ч. 3–4 № 6. С. 272 // Цит по: Чувилова И.В. Указ. соч.
- 73 Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX в.) // Музей и власть / НИИИ. – М., 1991.
- 74 Там же. С. 8–94.
- 75 Там же.



ГЛАВА 4.

# Национальные музейные проекты

*(вторая половина XIX – начало XX века)*







**В**торая половина XIX века отмечена небывалым до той поры развитием естественных наук, философии, литературы, музыки, живописи и в целом взлетом общественной мысли. Грандиозные преобразования произошли в развитии промышленного производства. Новые научно-технические достижения изменили мир и представления о расстоянии и времени. Интенсивно развивались социальные и культурные связи. В середине века произошла актуализация музея в качестве официального института просвещения, хранилища научных и художественных богатств нации. Он рассматривался современниками как «высший тип образовательного института демократического характера». Повсеместно по частной или общественной инициативе основывалось огромное количество различных научных и художественных обществ, комиссий, статистиче-

ских комитетов, городских советов, которые сформулировали представление о музейном деле и приняли самое непосредственное участие в организации и учреждении музеев разных стран. К концу века произошло окончательное распределение выдающихся художественных и научных коллекций, сформировались крупнейшие музейные фонды мира. Этот период как бы завершает сложение музееведения как специальной научной дисциплины, разрабатывая основные положения общеевропейского музея во всех его аспектах. Музейная архитектура и искусство экспонирования находятся в ряду главнейших музейных проблем этого времени.

Возникновение музеев XIX века практически во всех случаях было связано с осмыслением непреходящей ценности национальной культуры, ее сохранения, изучения и трансляции. Историческое значение музея обеспечило ему привилегированное и исключительное положение в культурной жизни европейских государств. Часто именно музей,

хранитель истории, документов и реликвий, становился местом и учреждением, в задачи которого входила консолидация национально-освободительных сил в борьбе за независимость, за спасение духовных и материальных памятников отечества.

В круг функций музеев включаются программные задачи: просвещение публики, ознакомление ее с национальной историей и культурой, наукой, искусством и через них – развитие национального самосознания. А также знакомство с культурой и искусством других стран, интерес к которым в это время все возрастает в связи с изменениями в передаче информации, распространением образования, небывалым развитием общественно-культурного обмена европейских стран и народов. Музей, в отличие от других просветительских учреждений, обладал уникальным качеством – *наглядности*, что считалось действенным средством развития личности, творческой деятельности и, главное, эффективной формой передачи научной и культурной информации

---

Слева:  
Лондонская национальная галерея.  
Интерьер



широкому кругу общественности. Характерным для своего времени можно считать высказывание немецкого профессора Лихтварка: «К университетам, появление которых относится к средним векам, и к академиям, появившимся в эпоху абсолютизма, XIX век присоединил новое высшее воспитательно-образовательное учреждение – музей. Все эти три рода учреждений носят каждый отпечаток той эпохи, которая их создала... Музеи, открытые для всех, задающиеся целью служить всем и не признающие никаких различий и разделений, являются выражением демократического разума» эпохи<sup>1</sup>. Это сказалось на всех сферах деятельности музея, на бурном росте коллекционирования, передаче частных и монархических собраний государству, городу, на их активной демократизации, повсеместной доступности и даже привлекательности для широкой аудитории и простого народа. Во главу угла ставится глобальная дидактическая задача, раскрытию которой подчиняется вся стратегия музейной деятельности. В связи с этим именно во II половине столетия особенно быстро выросла сеть публичных музеев при научных обществах, университетах, ученых статистических комитетах, архивных комиссиях и т.д. Музейное строительство распространяется вширь, музеи создаются не только в крупных столичных городах, но и в провинции, внося свою лепту в культурное развитие нации и государства. Конец XIX века ознаменовался подъемом

промышленности, научно-техническими открытиями, высокими достижениями во всех областях науки и искусства.

В большой степени эти качественные преобразования времени в музейной сфере, в особенности в архитектурно-художественной и экспозиционной организации были подготовлены и обусловлены, мировоззренческими установками, ведущим из которых, безусловно, был «историзм». Историческое мировосприятие в контексте непрерывного и поступательного процесса развития с его осмыслением каждого периода как неповторимого и уникального в ходе социальной, политической и культурной истории общества оказало самое весомое влияние на развитие и становление фундаментальных, базовых понятий, критериев и форм европейского музея XIX века. Идеология исторической науки стала ведущей в рассмотрении всех явлений жизни, искусства и всех научных дисциплин, включая естественные науки и технику, которые с этого времени рассматривались лишь в последовательности своей эволюции, документирование которой связывалось с теорией четких систематизаций и систем упорядочения знания. Огромное влияние на становление музея оказали ведущие архитектурные концепции времени, позволившие музеям вместе с идеологическими и научными установками выработать выразительные и уникальные формы крупнейших национальных музеев мира и России. В экспозиционных

системах сказались захлестнувшие Европу стилистические тенденции эклектики с интерпретациями исторических стилей, концептуальными программами, с развитием специфической интерьерной аранжировки пространства и образа. Огромной популярностью и высоким социальным статусом пользуются промышленные выставки всех масштабов, повсеместное устройство которых начинается именно в этот период. Практика Всемирных и национальных выставок активно разрабатывала прогрессивные принципы и формы экспозиционной стратегии, вносила новации в архитектуру, экспозицию, устройство и функционирование выставок. На их опыте были сформулированы современные принципы и приемы экспонирования разнообразных предметов, многие из которых затем восприняли музеи.

Наконец, важнейшей была непосредственно сама музейная практика, формировавшаяся под воздействием факторов социально-экономического и культурного развития. Именно она сформулировала и разработала новый систематический тип экспонирования, отвечающий идеологическим, научным и художественным тенденциям времени. Они были выражены в контексте культурно-эстетических и просветительских идей в новой архитектуре музейных зданий, в новых принципах экспонирования коллекций, развивая и подготавливая основы уже современного музея грядущего XX века.



# Архитектурно-художественные концепции национальных музеев

**В**ремя середины и второй половины XIX века ознаменовалось активным формированием и строительством крупнейших национальных музеев мира. Многие из них были основаны в начале века и лишь во второй половине или же к его концу смогли реализовать проекты музейных комплексов и осуществить строительство специальных зданий для уже существующих собраний. В проектах учитывали своеобразие национальной специфики, выражали пафос и концепции времени. «Всюду теперь строили, создавали музеи и новые галереи, заполняя их приобретениями и дарами от частных лиц»<sup>2</sup>. Это было время небывало бурной и инициативной проектной деятельности, которая затрагивала не только архитектурно-строительные задачи, но и решала концептуальные проблемы, разрабатывала программы музея, формулировала огромное число установок и критериев. Именно в это время происходит теоретическое осмысление музея в качестве одного из ведущих культурных институтов общества. Быстро развивается му-

зейная практика, происходит передача опыта, ознакомление с программами и идеями, разработанными в различных музеях. Отрабатывается практически единая методология в организации и создании европейских и уже американских музеев, в основе которых лежали схожие программы и концепции. Оформляется в специальную научную дисциплину в рамках истории непосредственно сама музеология как теоретическая наука о музеях. Все это сказалось и в вопросах архитектуры и экспозиции, строительстве и устройстве музеев, выработке общей типологии архитектуры музейных зданий, единых принципов экспонирования многочисленных научных и художественных коллекций.

Весьма важной и животрепещущей проблемой было осмысление музея не в качестве локального пространства для хранения и экспонирования коллекций, а в качестве грандиозного музейного центра – «очага культуры». Целью музейной деятельности было не столько энергично коллекционировать

(к этому времени были составлены значительные коллекции по всем областям науки и искусства и уже произошло окончательное распределение ценностей между конкретными странами и музеями), сколько деятельно предъявлять и активизировать музеи во всем грандиозном значении их культурной миссии.

Вторая половина XIX века была временем строительства крупнейших музеев мира. Они имели статус национальных собраний и создавались как масштабные национальные проекты, как правило под эгидой монарха, государства и правительства. Значение музеев было чрезвычайно высоко. Их здания занимали центральное положение в градостроительной системе города, располагались на главных площадях и магистралях столиц.

В это время создаются такие музеи, как Новый музей в Берлине (1843–1855 гг. арх. Штюлер); Дрезденская картинная галерея (1847–1855 гг. арх. Г. Земпер); Национальная галерея в Берлине (1836–1876 гг. арх. Штюлер, Штрак); Националь-





ная галерея в Лондоне (1878–1887 гг. арх В. Байри и Дж. Тейлор); Метрополитен-музей в Нью-Йорке (1870–1872 гг., арх. Р.М. Хант (*Нунт*)); Австралийский музей в Сиднее, основанный в 1828 г., строит свое первое специальное здание в 1861–1866 гг. по проекту арх. Е. Фармера; Музей Аттениум в Финляндии (1887 г. арх. К.Т. Хейер); Рейксмузеум в Амстердаме (здание построено в 1885 г.); Музей кайзера Фридриха в Берлине (Боде-музей) (1858 г., арх. Эрнст фон

Ине, открыт в 1904 г.); Новое здание Тейт Галереи в Лондоне (1897); выдающийся музейный комплекс Естественно-научного музея и Музея истории искусств в Вене (1872–1892 гг., арх. Г. Земпер и К. Хазенауэр); Музей Виктории и Альберта в Лондоне (арх. А. Вебб) и многие, и многие другие европейские музеи, в том числе и в России.

Музейные здания представляли собой огромные сооружения, являющиеся самыми высшими точками

**Национальная галерея. Берлин**

**Национальная галерея. Берлин.  
Фрагмент интерьера**

в достижении монументальности, значимости и фундаментальности, которые были доступны архитектуре того времени. По своей типологии они включали обширные пространства парадных вестибюлей, лестниц, салонов с обилием росписей, картин, статуй. Центральные залы были





Парадная лестница.  
Художественный музей Бостона

Парадная лестница Пенсильванской  
Академии искусств

Парадная лестница  
Национального музея Праги

окрыжены 2–3 этажными обходными галереями, по периметру которых располагались экспозиционные помещения. Парадные и центральная части с лестницами и залами несли самую большую монументально-декорационную программу музея, декларировали его поистине «грандиозное» значение – Музея-Форума.

Репрезентативная часть музея включала комплекс произведений,



Музей Прадо.  
Центральный вход

Музей Прадо.  
Главный фасад

которые, помимо украшения интерьеров, осуществляли четкие, тщательно продуманные и концептуальные иконографические и дидактические программы. Как правило, эти произведения были посвящены аллегориям, изображали выдающихся деятелей страны, города и даже непосредственно данного музея. Одним из любимых архитектурных мотивов 70-х г. XIX века становится купол над акцентированной и выделенной центральной частью здания. Как правило, он завершается аллегорической фигурой «Науки», «Искусства» или, в целом, «Знания».

Стилистика этих сооружений в течение времени менялась. В **середине века преобладала ориентация на классические** и большей частью **римские аналоги**, т.е. главными чертами музейных зданий были портики, колоннады, фронтоны (например, в Музее Прадо в Мадриде, арх. Виллануэва, 1819 г.; в Национальной галерее Лондона, арх. Уильям Уилкинс, 1833 г.).

Позже к 70–80-м г. XIX века ведущим направлением становится интерпретация **ренессансных форм**. А **конец века ознаменовался эклектизмом**, который «прекрасно» **совместил и античные, и ренессансные**, и готические, и весьма **актуальные национальные темы, и фантазийные мотивы в едином здании**. При этом нельзя забывать о влиянии суперсовременной архитектуры мировых промышленных выставок, которые тоже «одарили»



своими чертами музейные здания конца века и были образцами для подражания и вдохновения многих музейных архитекторов, не говоря уже о том, что многие из них строили выставочные павильоны на всемирных и национальных выставках.

Музейные здания, выстроенные специально для экспонирования

определенных собраний, представляли собой монументальные экспозиционные объекты, где предельно концептуальная и выразительная архитектура сама становится «предметом» музея и музейной презентации. Вся декорационная программа, особенно парадной центральной части здания, была сугубо иконографической и дидактической. В боль-





Музей Прадо. Исторический вид.  
Гравюра

шей степени она может быть рассмотрена как «экспозиция», специально выполненная для конкретного музея, являющаяся его неотъемлемой частью и «лицом» музея. Создавалась она выдающимися профессионалами своего времени – архитекторами, художниками, скульпторами, декораторами, строителями, на основе концепций, разработанных совместно с музеологами, деятелями науки и культуры, а порой и учредителями музеев, которые выступали в роли инициаторов и вдохновителей процесса их создания.

Идея, что музей «сам должен быть достойным произведением искусства», была реализована и в высшей степени плодотворна для европейской музейной архитектуры XIX века. Эту архитектуру и декор невозможно отделить от самого музея и его экспозиции, от конкретных коллекций, для которых они создавались. Во многих случаях, несмотря на все противоречия эклектики, архитектурная и декорационная программы были чрезвычайно концептуальны, аттрактивны и впечатляющи.

«Эклектизм в архитектуре XIX века был порожден распадом классицизма как стиля и как метода архитектурного творчества. Классицизм с определенного момента перестал

удовлетворять жизненным, идеологическим, социальным и функционально-технологическим требованиям времени. Планировочные решения, предлагаемые классицизмом, не могли вместить нового общественного содержания, новых функций»<sup>3</sup>. Ограничивали они во многом и использование новых конструкций и современных архитектурно-строительных технологий. Вместе с тем классицизм не давал возможности выявиться в полной мере своеобразию национальных культур и самобытному творчеству отдельных архитекторов, так как был в основе своей интернациональным и универсальным стилем для Европы, в то время как подъем национального движения





становился важным фактором социально-политической и идеологической жизни европейских государств этого периода.

Пожалуй, одной из самых характерных черт архитектуры второй половины XIX века была ее двойственность. Так, если в стилистическом и образном характере она представляла собой калейдоскоп ассоциаций и реплик на подлинные исторические стили, включая национальные интерпретации и фантазийные мотивы, то в конструктивном, планировочном и функциональном плане это были уже совершенно современные здания, отвечающие требованиям бурно прогрессирующей строительной техники и не имеющие ничего общего с теми историческими и художественными образами, в формах которых они выступали. Так, если внешне здание могло нести любые формы и стили, то, как правило, их конструктивной основой становились популярные в конце века чугунные литые конструкции, которые были не только несущим

каркасом, но и осмыслились в своей особенной эстетике. Из них делали колонны, кронштейны, перекрытия потолков, даже парадные лестницы и перила, привнося в архитектурные формы и интерьеры замысловатые орнаменты чугунных кружев. Внедрение этих конструкций и материалов получило начало в середине века и впервые было столь грандиозно заявлено на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне, в знаменитом Хрустальном дворце Дж. Пакстона. Примером могут служить многочисленные музеи, одним из которых является Океанографический музей в Монако, поражающий своим грандиозным и стилизованным фасадом и совершенно другим характером центрального зала, в котором применены металлические конструкции. К подобным музеям относится Исторический музей в Москве, Саратовский художественный музей.

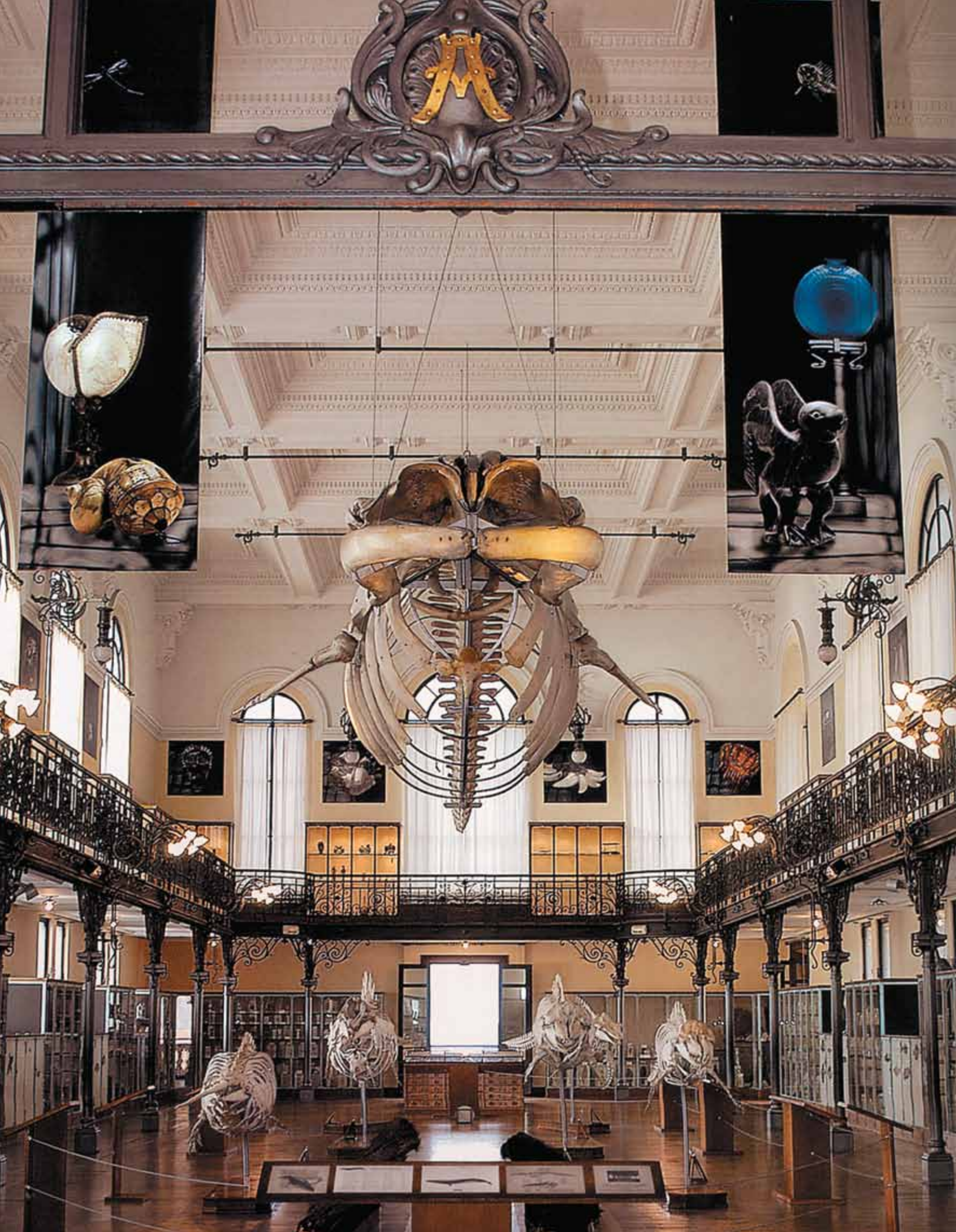
Другим ведущим стилистическим направлением конца XIX века, в рамках которого шел поиск индивидуальности музейной архитек-

**Океанографический музей в Монако.  
Фасад и главный вход**

**Океанографический музей в Монако.  
Интерьер зала**

туры, был своеобразный и неповторимый характер национальных культур. Однако эти два стилистических направления архитектуры эклектики – классицистическое и национальное – существовали одновременно и параллельно. В большей части выбор стиля музейного здания был обусловлен его коллекциями (классическими или национальными). Однако не надо забывать, что в стройные архитектурные тенденции могли вмешаться индивидуальные представления и вкусы устроителей музея, его меценатов или монарха, которые, как правило, принимали самое заинтересованное участие в разработке программ и в проектировании и бдительно и заинтересованно следили за реализацией крупнейших, в особенности национальных, музейных проектов.







# Конкурсные проекты

Музеи середины и второй половины XIX века становятся одним из ведущих типов общественных зданий, создание которых оказывается в ряду важных градостроительных задач. Они получают высокий социальный статус, превращаются в значимый и привлекательный объект для проектирования. Ввиду центрального градостроительного положения, широкой общественной поддержки, крупных государственных и частных субсидий, как правило, проектирование музеев осуществлялось на конкурсной основе. Объявлялся открытый конкурс, к которому привлекали самых видных и талантливых архитекторов, устраивали широкое общественное и профессиональное обсуждение, учреждали награды и дипломы, выбирали лучший проект, отвечающий замыслу строителей музея. Как пример подобного подхода хотелось бы рассмотреть конкурсные проекты на здание Провинциального музея в Ганновере, которые характеризуют архитектуру и стилистику

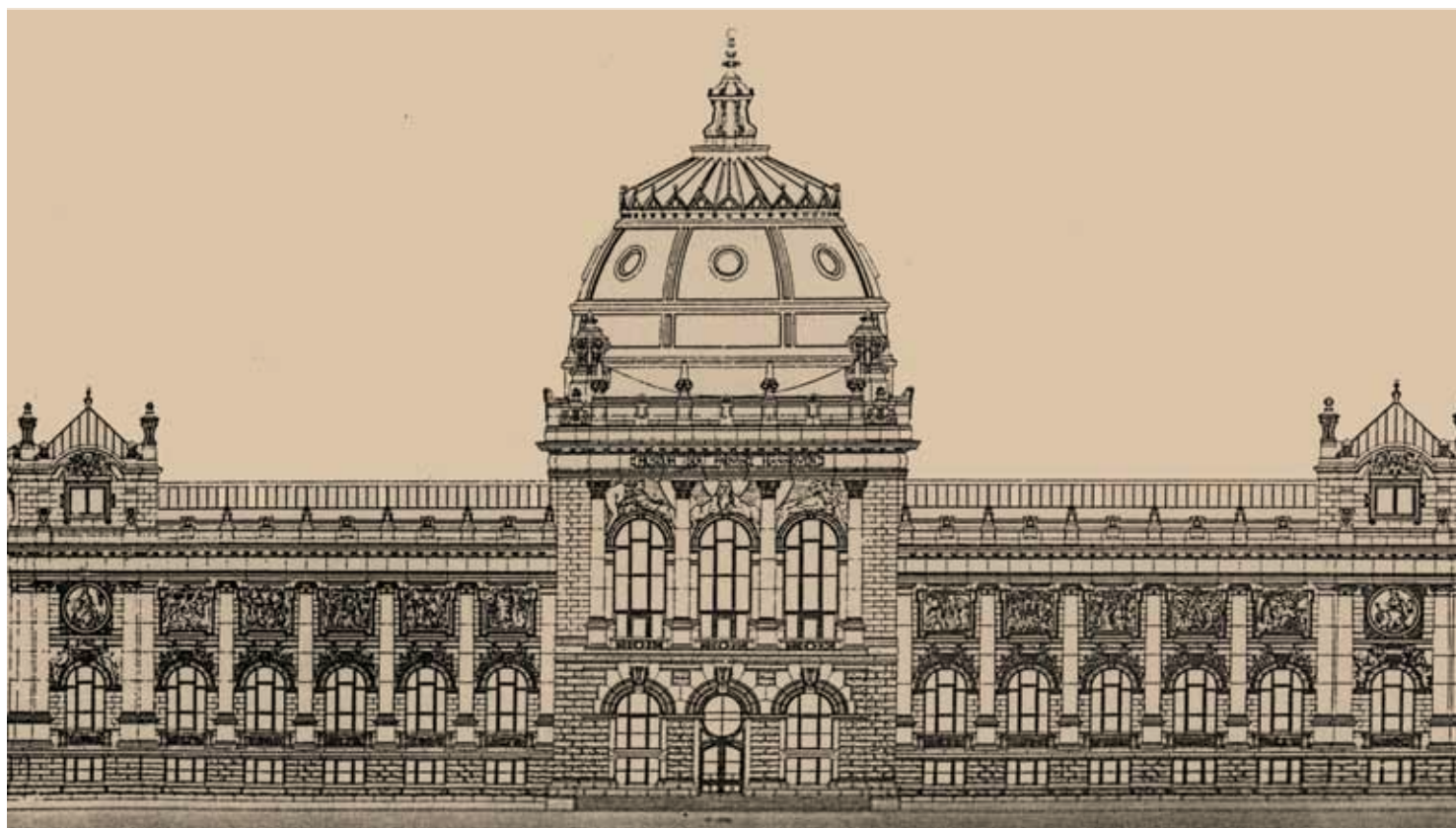
музеев этого периода и убедительно просматриваются в вариантах конкурсных проектов<sup>4</sup>.

Все проекты конкурса предполагали размещение здания музея в центре города, на центральных улицах и участках. Планы зданий имели традиционные формы: а) замкнутого каре, созданного корпусами галерей с внутренними дворами или одним большим двором, или же б) систему галерей с выделенным центром и отходящими от него галерейными корпусами и флигелями.

В большинстве проектов здания двух- или трехэтажные: с рустованным цокольным этажом, балюстрадами, колоннами, пилястрами, арками, пышным обрамлением окон, портиками, фронтонами, пандусами, с плоской или скатной крышей, украшенной скульптурами. Практически во всех проектах присутствуют стеклянные крыши-фонари. Порой в проектах возникают образы, ассоциирующиеся с постройками средневекового романтического города, с разнообразными по конфигурации высокими крышами со

шпилями, сложными композициями объемов и пространств, украшенных в характере исторической стилизации. Проект под девизом «*Entwail von Ander u Rust*»<sup>5</sup>, демонстрировал это направление. Всё здание воспринималось перегруженным архитектурными формами и декором, в его объеме доминировали крупные башни, многоэтажные корпуса, акцентированный центр здания был пышным украшением фасада. В какой-то степени здание, изображенное на проекте, созвучно древнерусской архитектуре и, возможно, послужило прообразом Исторического музея в Москве, так как структура крупных многоэтажных объемов и башен весьма напоминает ГИМ. Не исключено, что В.О. Шервуд был знаком с этим проектом и был вдохновлен его формами. Планировочная система при этой яркой образной структуре остается традиционной и весьма рациональной. Прежде всего это галереи – большая и малая, идущие анфиладой по периметру здания и сообщающиеся между собой.





Проект Провинциального музея  
в Ганновере. Главный фасад

Проект Провинциального музея  
в Ганновере. Боковой фасад

Проект Провинциального музея  
в Ганновере. Фрагмент фасада



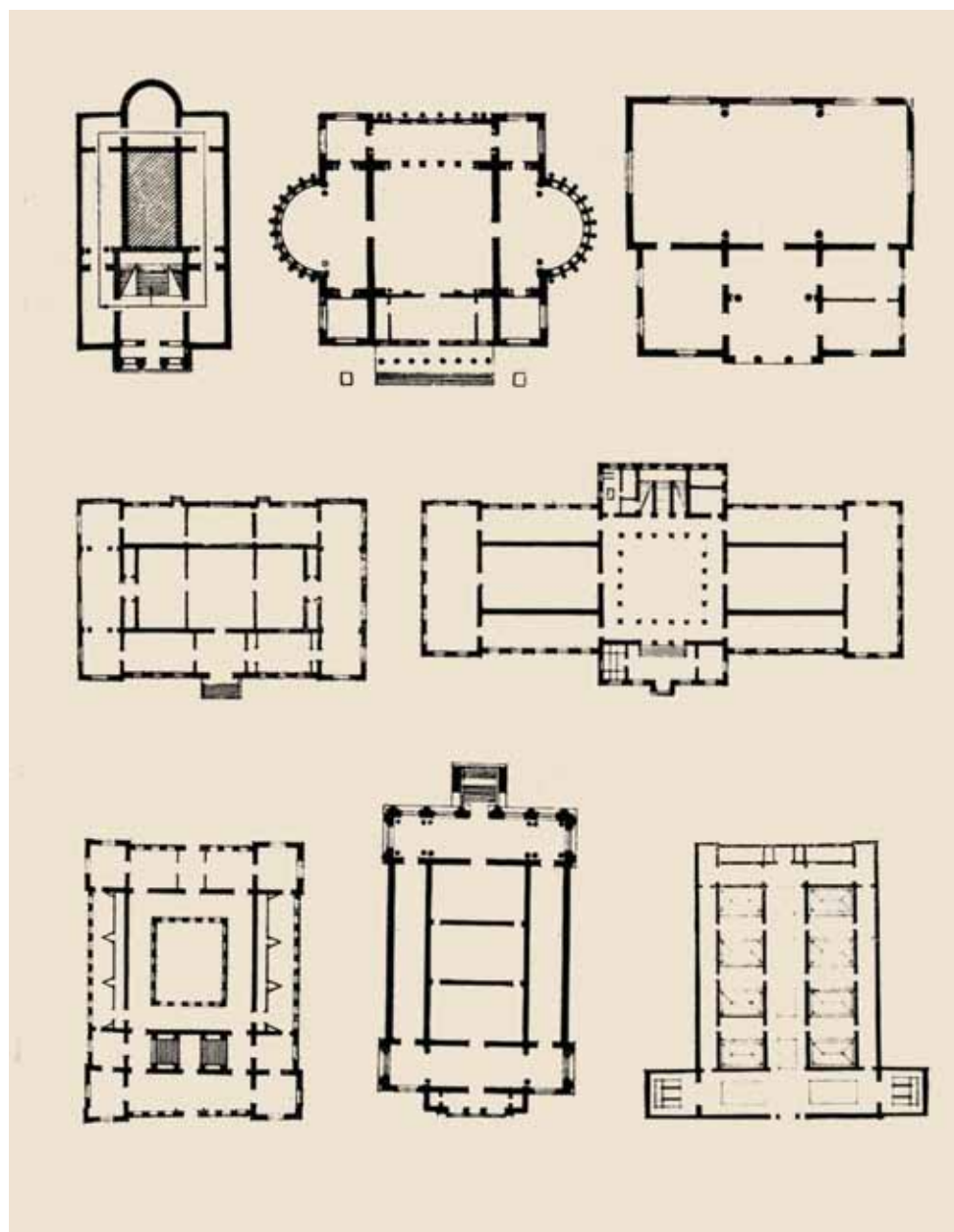
На первом этаже крупные залы обращены к внешней стороне здания, а маленькие кабинеты к центру – к внутреннему двору. Планировка второго этажа строится наоборот.

Конкурсные проекты характеризуют фундаментальность и крупномасштабность форм, изощренность и многообразие архитектурных приемов и декора. Главное качество

проектов – эклектичность музейной архитектуры – демонстрирует самые разнообразные тенденции и образы от классицистических до романтических и национальных, которые развиваются и становятся ведущими к концу века.

По итогам конкурса здание музея было построено по проекту архитектора Хуберта Стира (*Hybert Stier*) в 1898–1899 гг. в академическом стиле. Оно представляло собой строение с низким цокольным и двумя высокими экспозиционными этажами.





#### Планировки музеев

и праздничность монументального завершения<sup>6</sup>.

Непосредственное размещение и пространственная организация самих коллекций показаны уже на стадии архитектурных чертежей в разрезах и развертках здания. **Экспозиция** в них заложена как **стационарная неизменяемая архитектурно-художественная структура, с ориентацией на архитектуру, пространство, освещение и визуальную симметрию, которая рассматривалась как ведущий принцип ее организации.**

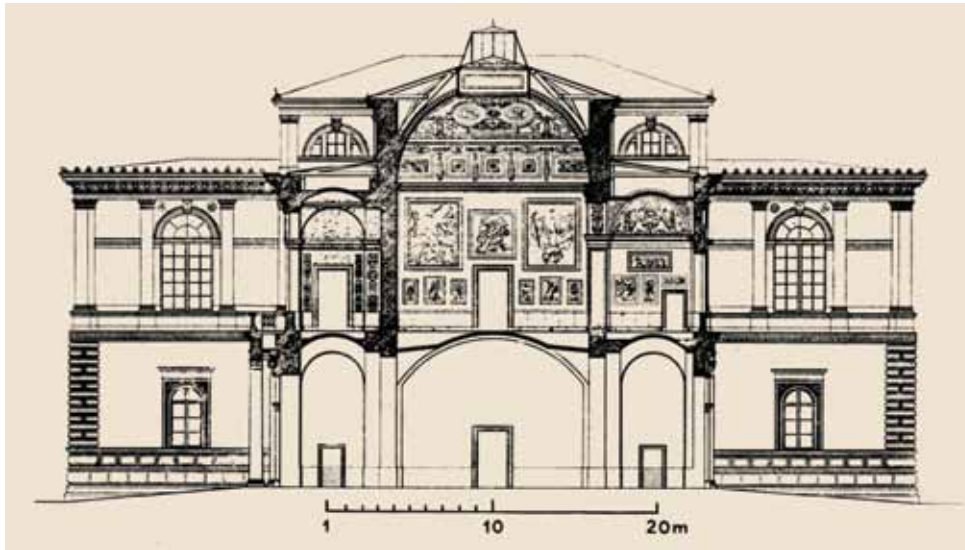
Примеры ганноверского конкурса достаточно широко освещают принципы и стилистику музейной архитектуры, которые в самых разнообразных вариациях возникают в строительстве европейских и уже американских музеев того времени. Прежде всего их отличают черты целостного монументального ансамбля, несущего грандиозные и блистательно выполненные декоративные иконографические программы, выражающие содержательную, историческую, художественную и научную значимость хранящихся в музее собраний, осмысленных и широко представленных в виде национальных и международных достижений мировой культуры.

Говоря о характере архитектуры музейных зданий и экспозиционных принципах, осуществлявших коммуникационные процессы между «экспонатом и зрителем», нельзя забывать, что создание и строительство европейских музеев было, как правило, длительным процессом. Для него были характерны много-

В центре – музейная капелла – зал для торжественных встреч и собраний, купол которой венчает все здание. Центральный и боковые ризалиты украшены колоннами, высокими полукруглыми окнами. По периметру здания между колоннами располагались рельефы на темы немецкой истории, такие как варварство, средневековое государство, Ренессанс, открытие Колумба, промышленность XIX века и т.п.

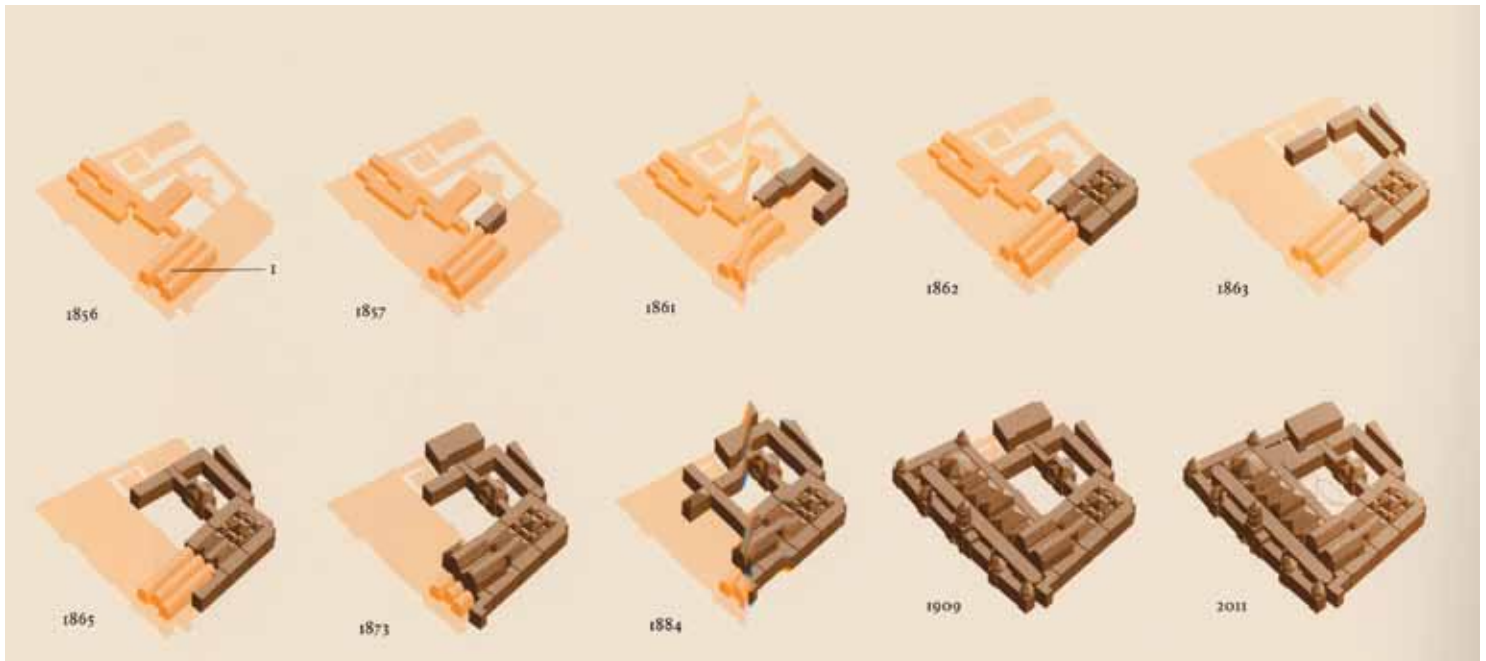
Помимо этого, в круглых рондо находились аллегии Искусства и Науки. В обрамление пышного растительного декора полукруглых окон деликатно вписаны натюрморты из разнообразных атрибутов музейных коллекций. Это рыбы и крабы, обезьяна и птицы, военные доспехи и орудия труда, художественные принадлежности и научные инструменты. Балюстрада с вазонами на крыше придает всему зданию пышность





участие большое число авторов. Здания музеев строились на крупные государственные субсидии. Декорационные программы музеев также создавались на основе конкурсов, отмеченных медалями и дипломами проектов, привлекая к своему исполнению выдающихся художников, скульпторов, мастеров прикладного искусства, виртуозных строителей.

Для более детального представления тенденций в архитектурной музейной практике и, в частности, художественной организации экс-



численные этапы строительства, перманентные «достраивания», введение новых корпусов в связи с ростом коллекций и постоянной недостаточностью площадей. Изменения, как правило, касались стилистики, ориентации на ведущие аналоги и всегда определялись социальными, научными и художественными концепциями времени. Огромное значение имела и неповторимая история создания каждого из музеев.

Следует особо отметить, что создание практически всех европейских музеев (имеются в виду большие национальные музеи, в том числе и в России) представляло собой государственные задачи, решавшиеся на уровне монархов и парламентов. Все здания подобных музеев в XIX веке построены наиболее известными архитекторами своего времени по открытым конкурсам, в которых принимало

**Разрез музейного здания с куполом**

**Эволюция достройки Музея Виктории и Альберта**

понимания в контексте их научных и музеологических принципов в музеях второй половины XIX века попытаемся подробнее рассмотреть ряд конкретных музеев, представляющих наиболее выразительные



примеры в бурном и обширном музейном строительстве тех лет.

Наиболее характерными чертами музеев этого времени, на мой взгляд, обладают Дрезденская картинная галерея и Чешский национальный музей в Праге.

\* \* \*

В европейском музейном строительстве в эти годы создаются один за другим многочисленные музейные здания и экспозиции, на некоторых из них хотелось бы остановить внимание и рассмотреть их архитектурно-художественную организацию более подробно. Типичными примерами музеев второй половины XIX столетия по их архитектурной и экспозиционной организации могут служить: Дрезденская картинная галерея, Боде-музей в Берлине, Национальная галерея в Лондоне, Прикладные музеи Вены и Праги, Национальный музей и Музей изящных искусств Венгрии в Будапеште, Музей прикладного искусства Венгрии, Рейксмузеум в Амстердаме, Естественно-исторический музей Лондона, Метрополитен-музей в Нью-Йорке и др. Несколько отдельно от европейской практики шло развитие музеев Нового Света, которые внесли своеобразные нововведения в общее развитие экспонирования, заслуживающие нашего внимания. Представляет интерес более подробное рассмотрение создания и архитектурно-художественной организации крупнейших музейных проектов, которые с полной уверенностью можно назвать национальными проектами. Это Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Национальный музей Чехии в Праге и Музейный комплекс Вены, которые

наиболее ярко характеризуют собой своеобразие типологии архитектурных концепций и форм, методик и подходов в построении грандиозных экспозиционных ансамблей, ознаменовавших собой достижения XIX века в музейном строительстве, выражая характерные черты и особенности времени.

### *Дрезденская картинная галерея*

Новое здание Дрезденской картинной галереи, осуществленное в 1855 г. по проекту Готфрида Земпера, в какой-то мере было пограничным строением. Здание, построенное для собрания картин старых мастеров саксонских курфюрстов, входит в архитектурный комплекс дворца-резиденции Цвингер и другим фасадом обращено на Театральную площадь Дрездена, «одну из самых красивых в Европе», по мнению современников. Тем самым этот музейный проект, по сути еще дворцового музея, оказывается одним из первых, которые можно отнести к значимым городским проектам Дрездена.

Собрание музея складывалось начиная с XVI века, когда саксонские курфюрсты по обычаю времени стали устраивать в своем дрезденском дворце кунсткамеру со всякого рода естественно-историческими и этнографическими редкостями, хитроумными инструментами, драгоценностями и диковинками, среди которых скромное место занимали монеты, гравюры и произведения живописи. Уже в то время в состав собрания входили выдающиеся произведения немецких мастеров эпохи

Возрождения Альбрехта Дюрера и Лукаса Кранаха Старшего, кому монархи оказывали свое покровительство. Благодаря активной собирательской деятельности немецких правителей к середине XIX века собрание включало ценнейшие памятники мирового искусства, включая выдающиеся произведения итальянской (венецианской) живописи XVI века и голландской живописи ее расцвета, а также мировой шедевр Рафаэля Сикстинскую Мадонну, работы Веронезе, Корреджио и др.

Основание галереи принято относить к 1722 г., когда уже оформившаяся коллекция размещалась в специально приспособленном для нее здании конюшен, затем после радикальной перестройки она размещалась в постоянном музее, называемом «Иоганнумом». Уже в середине XVIII века была устроена новая экспозиция, которую старались организовать преимущественно по школам. Картины получили новые единообразные рамы в стиле рококо, созданные скульпторами галереи. Картины были развешены без всяких подписей, в порядке поступления и по размерам, вплотную друг к другу и одна над другой до самого потолка, позже появились этикетки. Необходимость строительства нового помещения для разрастающейся коллекции уже в начале XIX века была весьма актуальной.

Новое здание галереи было поручено архитектору Готфриду Земперу, который в 1834 г. по рекомендации Гау и Шинкеля был назначен директором Строительной школы при Королевской академии. В течение ряда лет он оказывал большое влияние на архитектуру Дрездена, создавая наряду с другими значительными





Комплекс дворца-резиденции Цвингер



Дрезденская галерея.  
Общий вид

ном и богатом стиле пышного немецкого рококо, а также соответствовать своим внешним видом хранящимся в нем произведениям искусства. Это трехэтажное здание с главными экспозиционными залами на втором этаже в плане является традиционной галерей с двумя сообщающимися анфиладами (большой и малой), с крыльями по торцовым сторонам и центральным залом под куполом в середине музея. Пространства галереи представляют большую анфиладу с верхним светом, параллельно с которой располагаются ряды боковых кабинетов с окнами, что представляло собой оптимальную схему для картинной галереи той поры. Восьмигранный зал, находящийся в центре галереи, – ротонда, превращенная в проходное помещение, не прерывает анфиладу главных залов, а скорее способствует более четкому размещению собрания, в основу группировки которого впоследствии был положен принцип подбора по странам, школам и художникам, учитывая отдельные исторические периоды и тематику произведений. В центре, под куполом, здание «открывается трехарочным проходом подражающим антично-римским триумфальным аркам»<sup>7</sup>.

сооружениями Дрезденскую оперу. Построенный в стиле итальянского Ренессанса новый корпус галереи замыкал каре дворцового ансамбля Цвингера, построенного по проекту выдающегося немецкого архитектора Пепельмана, и был обращен с

одной стороны в парадный двор, а с другой – выходил на театральную площадь города. Он блестяще, по мнению современников, отвечал на ряд поставленных задач – гармонично контрастировать с архитектурой дворцового комплекса в высокопар-

Готфрид Земпер превратил здесь «античную идею триумфа в триумф искусств. Полный силы архитектурный стиль использует и перерабатывает прежде всего формы Ренессанса. Так, рустик нижнего этажа ассоциируется с палаццо и дворцами





Дрезденская картинная галерея.  
Интерьер

Флоренции, а в ионических колоннах верхнего этажа, обрамляющих заканчивающиеся полукруглыми дугами окна, проскальзывают мотивы декора библиотеки Сан-Марко Якопо Сансовино в Венеции»<sup>8</sup>.

Здание украшают скульптуры, задуманные и выполненные по концептуальной программе скульпторами Е. Ричелом и Е. Хенелем. Здесь реализуется одна из популярных и в высшей степени плодотворных тенденций музейного строительства, когда на фасадах строения начинается экспозиционное представление музея. Эти дидактические внешние экспозиции как бы открывали музей улице, городу, делали его притягательным и познавательным, увековечивая в камне образы выдающихся деятелей искусства. В нишах второго этажа мы встречаем статуи Рафаэля, Микеланджело, фигуры Данте, Джотто, Ханса Гольбейна, Альбрехта Дюрера, Гёте и других гениаль-

ных художников, мыслителей и поэтов. На аттике южного фасада позолоченными буквами выполнена латинская надпись, сообщающая о назначении здания, и рельефы на библейские темы. Фасад, обращенный к театральной площади, посвящен античному искусству, где боги, поэты и герои Греции и Рима прославляются в статуях и медальонах. Внутри галереи – большой вестибюль, главная парадная лестница на второй этаж с системой «больших просветов» и «боковых кабинетов». В музее предусмотрена система верхнего света. Архитектура внутренних помещений (частично реконструированная после разрушений во время Второй мировой войны, сохраняет пространственный строй, но к сожалению, значительно утрачены декоративные элементы интерьерного убранства) – мощные декорированные карнизы, нижние панели облицовки стен, декоративное убранство репрезентативной

части музея – парадной лестницы и центральных пространств.

Экспозиционные принципы и приемы новой галереи первоначально мало чем отличались от представления коллекции в здании «Конюшен», они были повешены вплотную друг к другу до самого потолка. Однако впоследствии деятели галереи стремились разместить произведения «в соответствии с красотой и ценностью». Стены галереи первоначально украшали красные «помпейские» бумажные обои, которые вскоре заменили обивкой материей разных цветов, в том числе и серым бархатом, а затем перешли к интенсивной покраске. Интерьеры музея традиционно имели насыщенные цветные стены для живописных произведений. В залах пурпурно-красные, коричневые, темно-зеленые, табачные, интенсивно розовые фоны, хорошо гармонирующие с выставленными на них конкретными произведениями. Например, красные и пурпурные фоны наиболее органичны для итальянской ренессансной живописи и произведений старых мастеров, коричневые и зелено-табачные – для художников Северной Европы, а розовые созвучны живописным портретам рококо.

### Бобе-музей

Здание Музея Кайзера Фридриха в Берлине (Бобе-музей), замкнувшее музейный остров, было построено в характере необарокко в период с



План музейного острова в Берлине

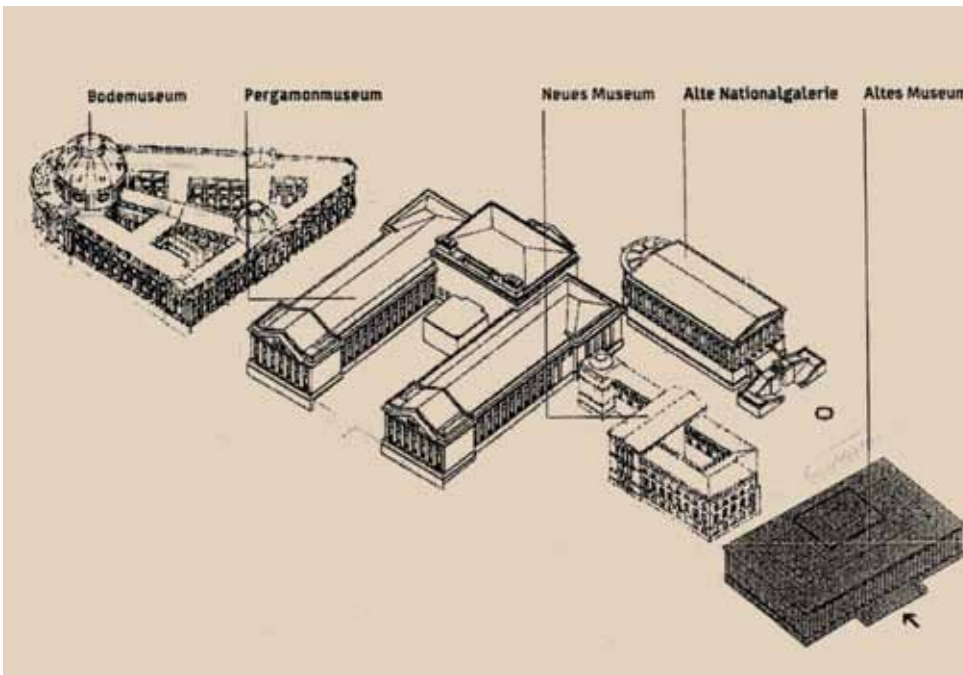
Бодэ-музей.  
Общий вид

вырастает прямо из воды Шпрее, фасад украшают окна, коринфские полуколонны, ризалиты с фронтонами. Традиционно оно несет аллегорические изображения видов искусств и знаменитых центров искусств на аттиках, выполненных скульпторами А. Фогелем и В. Видеманом.

Сложная планировка здания организует несколько корпусов с пятью внутренними дворами на одной центральной оси. За большим фойе следует несколько значимых и разнообразных помещений: Большой купольный зал с раскинувшимися пролетами лестниц и галванопластической копией конной скульптуры Великого курфюрста в центре, работы А.Шлютера; зал Камеке со статуями, далее базилика в стиле итальянского Ренессанса с религиозными скульптурами в боковых капеллах и Малый купольный зал с пластичными лестницами с мраморными статуями Фридриха Великого и его генералов.

Пышно оформленный вход музея ведет в высокий, просторный двухсветный зал в стиле итальянской ренессансной архитектуры, представляющей собой базилику. По обеим сторонам зала глубокие ниши для экспонирования наиболее выдающихся произведений из состава коллекции. Изящные колонны, пилястры, карнизы, многоцветная мраморная облицовка.

На обороте:  
Бодэ-музей. Фрагмент интерьера  
парадной лестницы

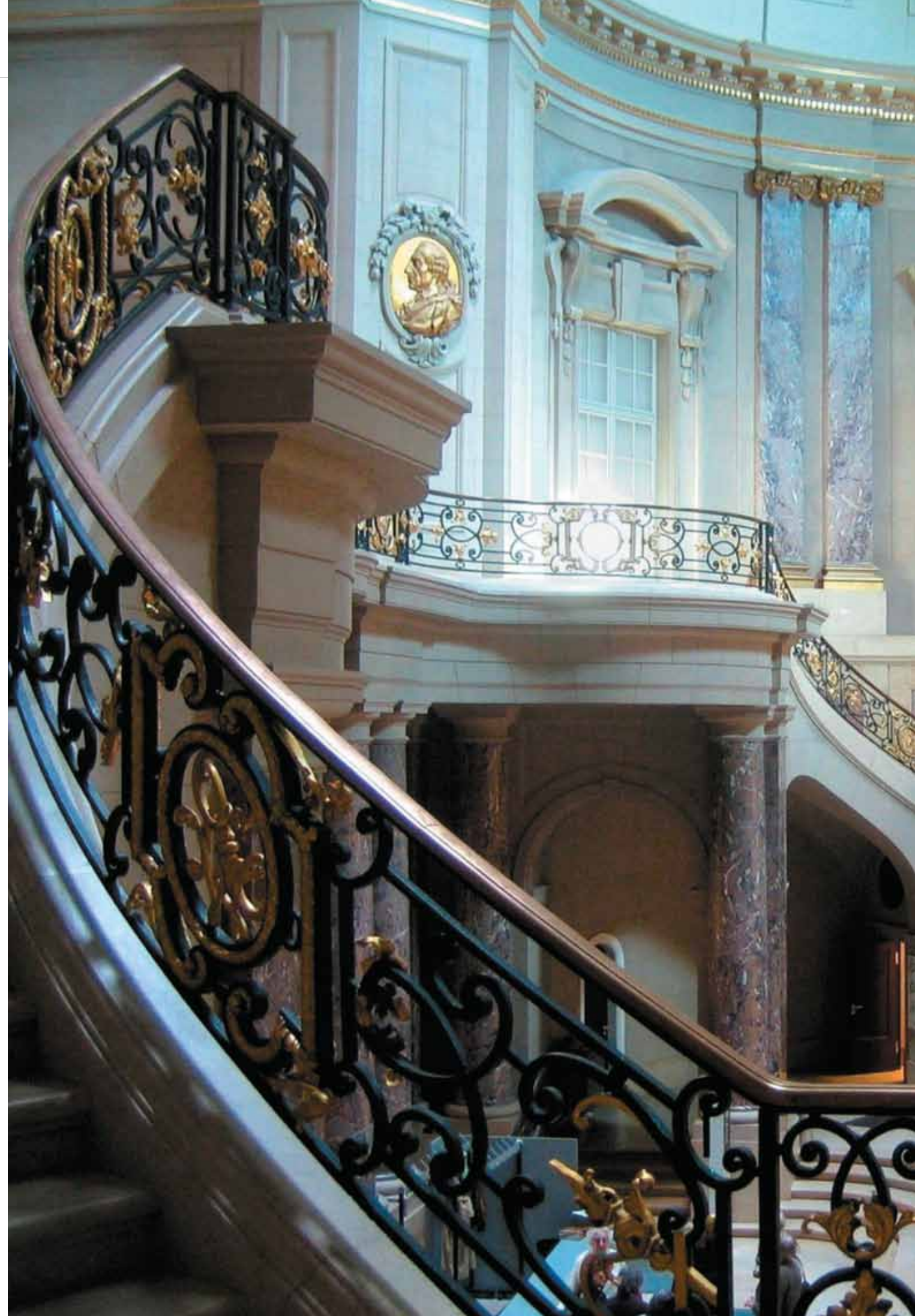


1897 по 1904 г. по проекту архитектора Эрнста фон Ине.

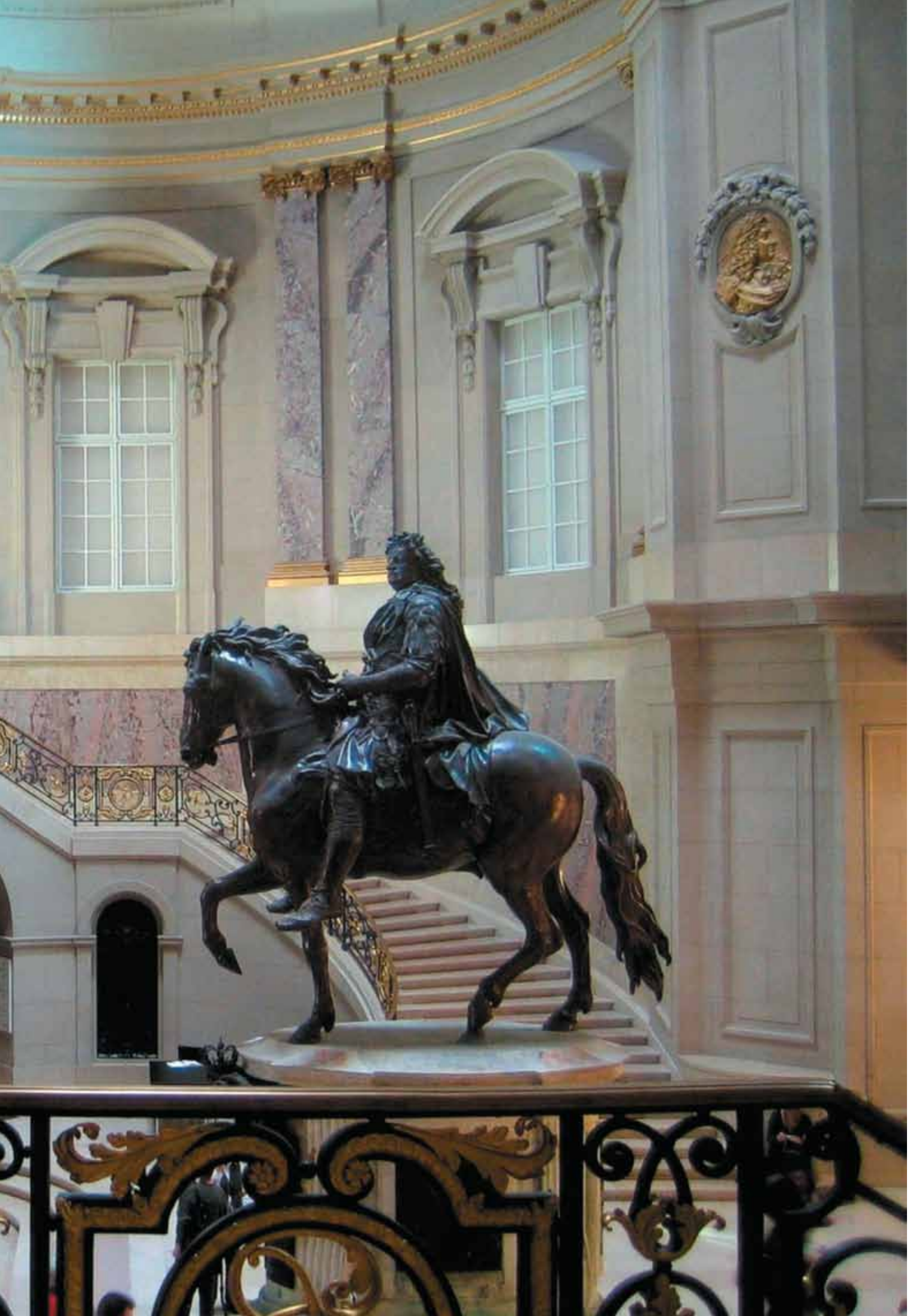
Идея создания музея возникает в 1871 г. при кайзеровском дворе для размещения коллекции скульптуры и живописи, начало которой положили кунсткамеры бранденбургских курфюрстов. Здание необычной треугольной формы, из-за

конфигурации земельного участка, с внушительной колоннадой по периметру, полукруглым фасадом и куполом над центральной частью, представляет собой один из ярких примеров организации музейного пространства, типичного для своего времени. Оно отделано песчаником, мощный квадратный цоколь как бы

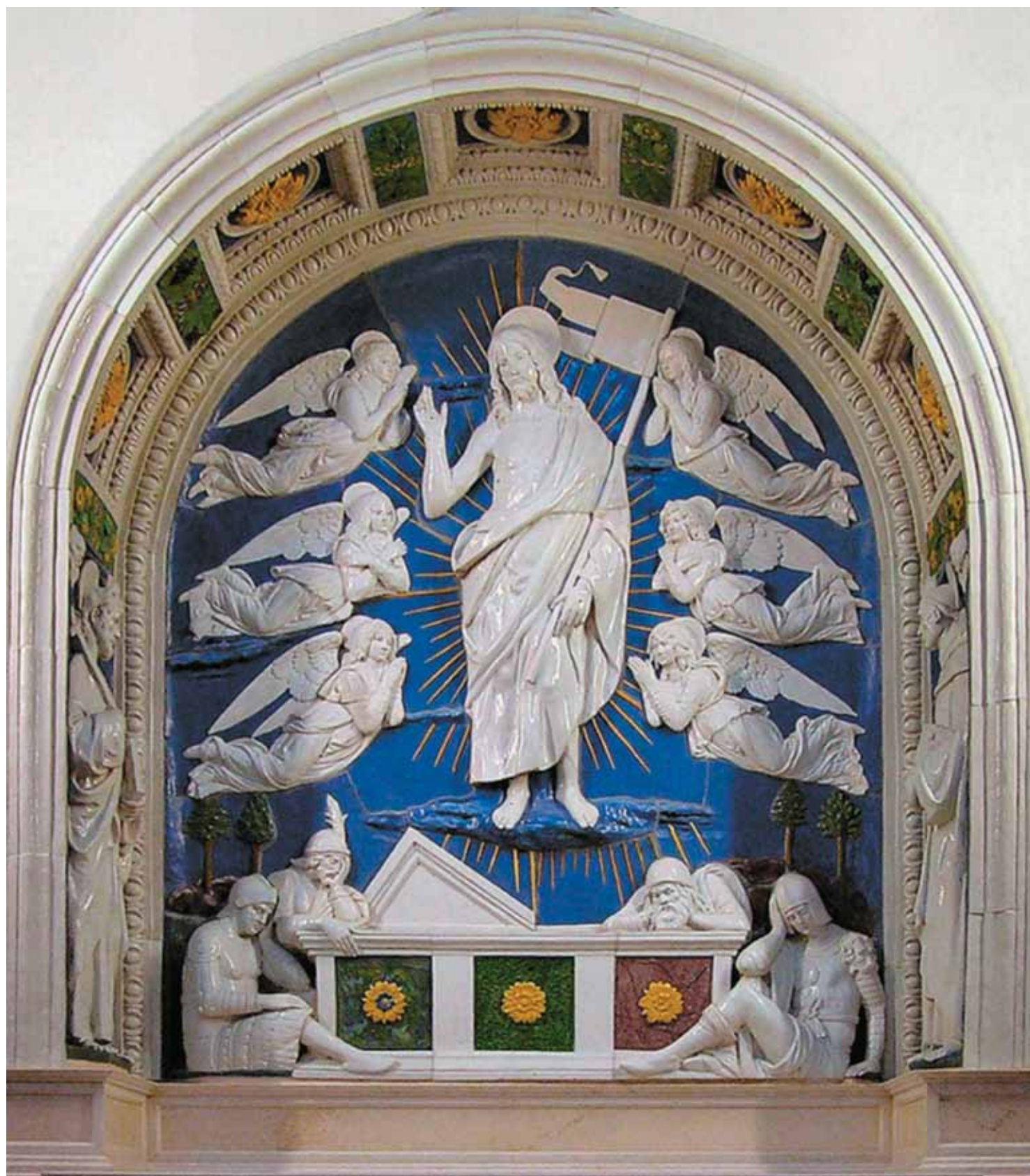
















Слева:  
Терракоты. Лука дела Роббиа.  
Боде-музей  
Кабинет «Тьеполо». Боде-музей  
Интерьер. Боде-музей



морная отделка служат достойным украшением интерьера и обрамлением бесценных работ – полихромных, глазурованных терракот Луки дела Роббиа и алтаря из Флоренции. Светлое и гармоничное пространство зала напоминает ренессансный дворик, чудом оказавшийся под крышей в суровом климате северного европейского города. В зале представлены шедевры собрания, как бы анонсирующие основные коллекции музея. Программно зал является не-



Купол. Боде-музей





Зал. Боде-музей

тенках пыльной розы и белого, украшают стукковые позднебарочные ленточные орнаменты и 22 фрески в технике гризайли, выполненные Дж.Б. Тьеполо для палаццо *Volpato Panigai* в Нервесе на севере Италии. Они были выкуплены Боде в 1899 г. и размещены в музее, полностью воссоздавая художественное убранство этой комнаты.

В пространстве вестибюля крупная и очень нарядная парадная лестница, с ажурными золочеными решетками перил и скульптурой. Представительские помещения роскошно и торжественно украшены, в то время как основные экспозиционные залы музея, располагающиеся анфиладами вокруг внутренних дворов, имеют уже более скромный декор и предназначены для конкретных коллекций. Здесь располагались Египетский музей и собрание папирусов, Музей первобытной и ранней истории, Музей Византийского искусства, картинная галерея, Скульптурное собрание и монетный кабинет. Музей очень пострадал в период войны и был восстановлен во второй половине XX века. Реставрационные работы шли до 2005 г. и представили музей и экспозицию в современном прочтении, при этом пытаясь сохранить изначальную концепцию комплексных «стилевых залов», заложенную Вильгельмом фон Боде, с дополнениями исторической обстановки – потолков, полов, отдельных предметов художественной мебели и стилистически отобранных из собрания произведений живописи и скульптуры.

ким «святилищем», в функции которого входит создание неизгладимого впечатления у зрителя, приобщение его к восприятию сокровищ музея.

В собственно выставочных залах разместились коллекции, составленные из предметов мебели, картин, скульптур и предметов декоративно-прикладного искусства, образующих целостные комплексы, соотношенные с их расположением в реальных домах буржуазии. Дополнением к ним служат все архитектурные детали интерьера: мраморные арки, порталы дверей, кессонированные потолки, карнизы, амины и алтари, приобре-

тенные в Италии. Целью создания таких «стилевых залов», по замыслу инициатора и его первого директора Вильгельма фон Боде, крупного музеолога и искусствоведа, чье имя музей получил в середине XX века, было желание приблизить посетителей музея к атмосфере прошлого. Экспонаты в этих залах подбирались по историческим периодам, составляя законченные экспозиционные комплексы.

Интерес представляет так называемый Кабинет «Тьеполо», открытый в 1904. Этот небольшой зал, выдержанный в тонких и нежных от-



## Национальная галерея Лондон

В отличие от большей части наиболее крупных европейских музеев Лондонская национальная галерея возникла не в результате многолетнего коллекционирования царствующих особ, а с момента своего зарождения формировалась благодаря частным дарам, завещаниям и государственным приобретениям. Ее основанием принято считать 1824 г. Но импульсом ее создания стал 1823 г., когда правительству было предложено приобрести коллекцию банкира Дж.Дж. Ангерстейна, состоявшую из 38 полотен итальянских, голландских, фламандских и английских мастеров, среди которых имелись пейзажи Клода Лоррена, алтарный образ Себастьяно дель Пьомбо, полотна Рафаэля, Тициана, Рубенса, Ван Дейка, Рембрандта, Веласкеса, а также знаменитая серия Хогарта «Модный брак». Последовали и другие предложения, которые повлияли на создание государственной галереи, которую видели не только как хранилище произведений высокого искусства, но и как социально-культурную акцию, предполагавшую «уменьшить пропасть между богатыми и бедными, сделав собрание общедоступным», что повлияло в конечном счете на выбор места расположения будущего музея.

Строительство здания для коллекции окончилось лишь в 1838 г., и до его появления с 1824 г. собрание

выставлялось в бывшем доме Ангерстейна, на улице Пэлл-Мэлл, вызвав поразительный интерес у общественности. Однако дом на Пэлл-Мэлл был все же непригоден для воплощения идеи Национальной галереи. Картины висели до самого потолка, в залах было душно

и грязно от большого количества посетителей.

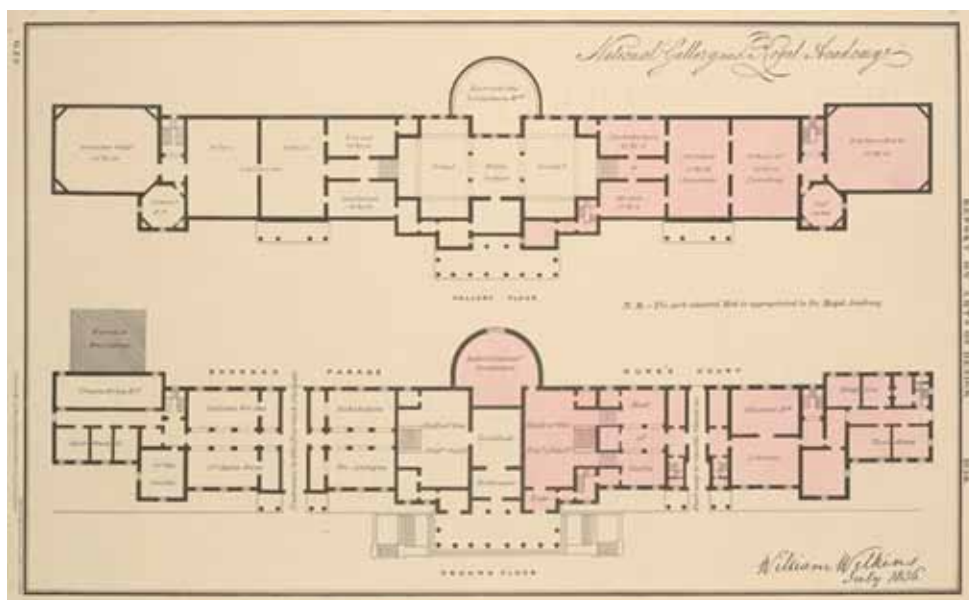
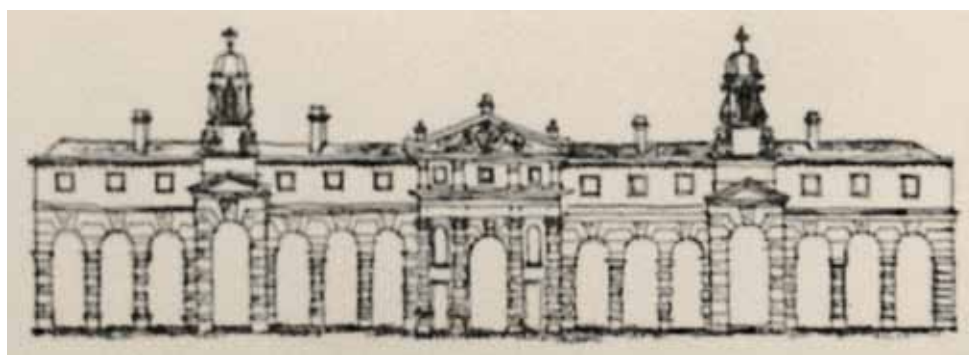
Здание, в котором сегодня находится собрание галереи, было построено под руководством Уильяма Уилкинса в 1832–1838 г. После длительных дискуссий о месте строительства, в итоге была выбрана Тра-



Лондонская национальная галерея.  
Общий вид

Скульптуры на фасаде  
Национальной галереи





фальгарская площадь, поскольку она находилась между богатым районом Вест-Энда и бедным Ист-Эндом. Этим было показано, что галерея будет доступна все слоям общества, а не только привилегированному классу. К тому же вход в галерею был бесплатным (как и по сей день). Социальный аспект в данном случае был очень силен, соответствуя английскому мировоззрению. С самого начала Национальная галерея была направлена на образование, и студенты всегда допускались в нее, для того чтобы изучать коллекцию и делать копии картин.

Уильям Уилкинс стремился построить задние, которое стало бы «храмом искусства». Однако его

#### Проект фасада Лондонской национальной галереи

#### Национальная галерея. План

#### Национальная галерея.

#### Общий вид

первоначальный план не был принят по финансовым причинам и был во многом изменен, что привело в некоторому диссонансу в архитектурном облике здания. Два крыла, идущие вдоль площади, соединялись в центре парадным холлом с куполом, вход в который был оформлен классическим восьмиколонным портиком на высоком цоколе и обладал определенной представительностью, при этом барабан



и купол смотрелись несколько несоизмеренно. Это усиливалось еще отсутствием скульптур, которые по замыслу архитектора должны были их декорировать, но так и не были поставлены.

Однако рост коллекций периодически ставил задачу расширения здания и увеличения экспозицион-





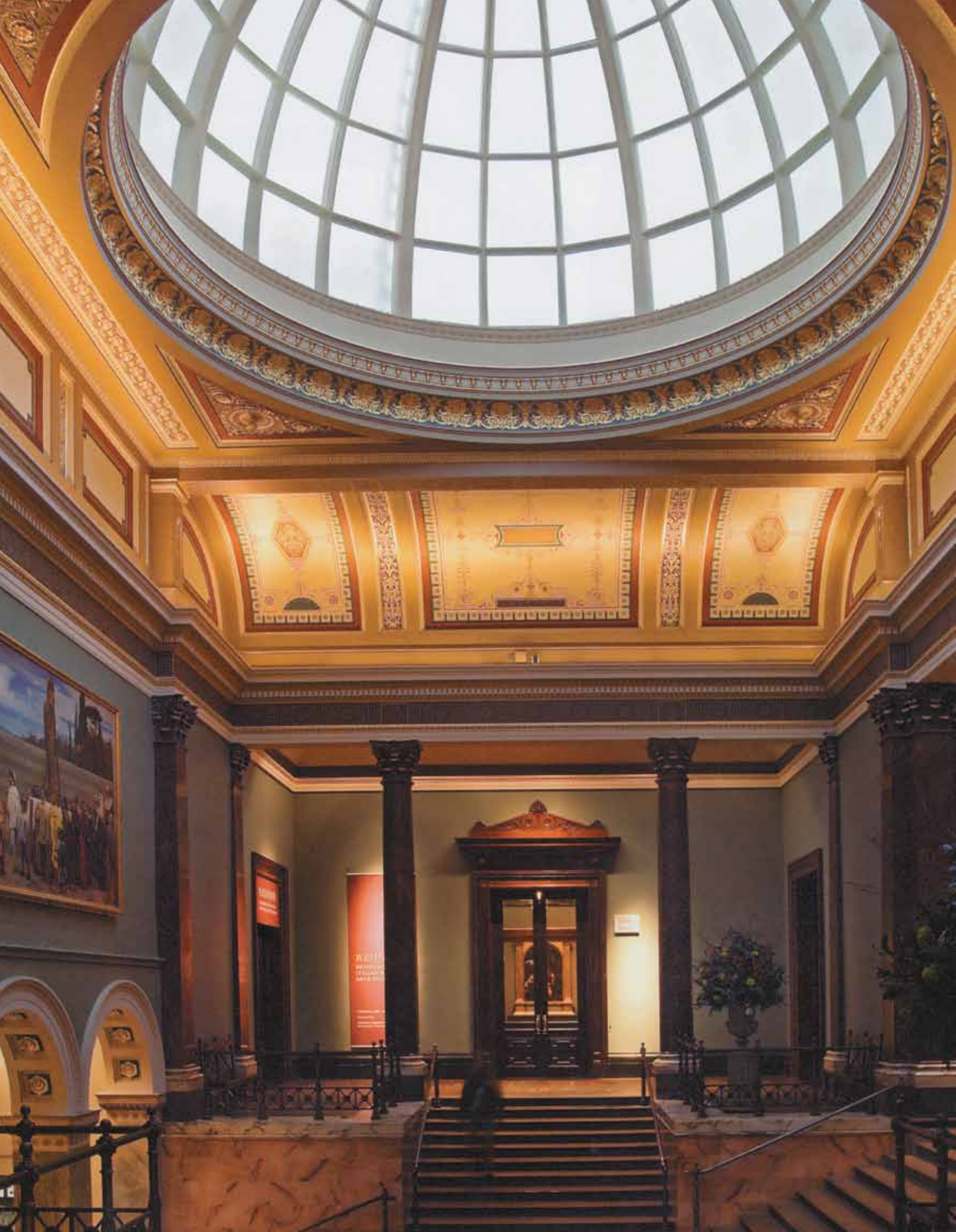
ных площадей. Первое изменение в здание внес сэр Джеймс Петтерсон в 1861 г., создав галерейное помещение над главным входом, выходившим на Трафальгарскую площадь. Оно было более пышно украшено, чем залы Уилкинса, однако не имело вида в тесных условиях музея. Более радикальные нововведения

были сделаны по проекту архитектора Эдварда Миддлтона Бэрри в 1876 г. Была возведена пристройка, расширявшая галерею вглубь относительно фасада. Интерьеры залов Бэрри (*The Barry Rooms*), выполненные в стиле неоренессанса, поражали пышностью и полифонией своего убранства.

Национальная галерея. Гравюра  
Экспозиция Национальной галереи  
в доме Ангерстейна

Центральный зал Бэрри можно считать выдающимся музейным пространством. Он отличается сдержанной утонченностью георги-







Слева:  
Национальная галерея.  
Парадная лестница

Парадная лестница.  
Рисунок

анского стиля, как в декоре, так и в архитектуре весьма рационального проекта. Из него открывается выход в четыре анфилады залов, и он является центральным пересечением галерейных маршрутов, формируя осевую композицию в общем плане здания. Четыре огромные ниши, с красными стенами, полихромно и скульптурно декорированные, акцентируют по одному выдающемуся произведению. Сдвоенные мраморные колонны, пышные капители, медальоны с изображением знаменитых художников, великолепный купол со световым окном в центре – все вместе представляет собой монументальный ансамбль, призванный не только быть обрамлением для бесценных произведений коллекций, но и сам представляет уни-



кальное пространство, эффективно воздействующее на зрителей. Бэрри стремился к соответствию декоративной программы и предназначения залов, однако здесь были отступления. Так, в оформлении потолка, характерное для итальянской галереи XV–XVI веков, были включены

имена британских художников XIX столетия, что первоначально вызвало неудовольствие сотрудников музея, однако было данью времени. Здесь ярко продемонстрирована идеология создателей музея, которые видели его как храм искусства, во всем великолепии архитектурного убранства.

Бурный и продуктивный процесс пополнения собрания галереи быстро привел к тому, что помещений для размещения коллекций все время не хватало, что повлекло за собой перманентное расширение здания, первое из которых было в 1868 г., затем в 1876, 1885 в 1907–1911 гг. и др. а также в 1961 и 1975 гг., когда Роберт Вентури и Дэнис Скотт Браун построили северное крыло –

Национальная галерея.  
Парадная лестница.  
Мозаика «Пробуждение муз»

Национальная галерея.  
Мозаика «Пробуждение муз».  
Фрагмент







Национальная галерея.  
Интерьер зала Бэрри. Рисунок

Национальная галерея.  
Интерьер зала Бэрри

Купол зала Бэрри

Справа:  
Национальная галерея.  
Интерьер зала Бэрри

Сейнсбери, на сегодня завершившее здание. Таким образом, только фасад, выходящий на Трафальгарскую площадь, остается практически неизменным со времени его постройки, в то время как здание постепенно расширялось на протяжении всей своей истории.

Центральные и экспозиционные интерьеры Национальной галереи отличаются своим декоративным великолепием, обилием прекрасных











Интерьер крыла Сейнсбери.  
Современный вид

---

**Национальная галерея.  
Экспозиционный зал**

разноцветных мраморов и поделочных камней, дорогими тканями, с пышными жаккардовыми орнаментами, покрывающими стены некоторых залов, обилием лепнины, скульптурных рельефов, колонн, золоченых деталей и капителей, роскошных карнизов, мраморных полов и изобразительных мозаик, украшающих площадки центральной лестницы.

Галереи свойственны периодические перестройки и наполнение пространства декоративными произведениями, украшающими его. Как, например, мозаика на площадке центральной лестницы, выполненная значительно позже, уже в XX веке и представляющая собой композицию «Пробуждение муз». И если в большинстве европейских



музеев была строгая дифференциация на представительскую часть здания с обилием декоративных деталей и техник и непосредственно экспозиционные залы, которые были минимально нагружены декором и отличались некоей контрастной лапидарностью, то в Лондонском музее экспозиционные залы также

несут большую декорационную нагрузку. Большое значение для Национальной галереи имело открытие в 1897 г. галереи Тейт, построенной на частные средства и названной именем своего основателя. Она стала музеем национального английского искусства, что дало возможность логично распределить коллекции





Интерьер Национальной галереи  
(современный вид)

Цвет залов, как правило, соотносится с представленными в нем работами, создавая гармоничную атмосферу осмотра. Так, например, уже в наши дни крыло Сейнсбери своими сводчатыми арками и холодными бледно-серыми стенами напоминает интерьеры флорентийских церквей и тем самым также созвучно живописи раннего Возрождения, экспонирующейся в этих пространствах.

### *Музеи Нового Света*

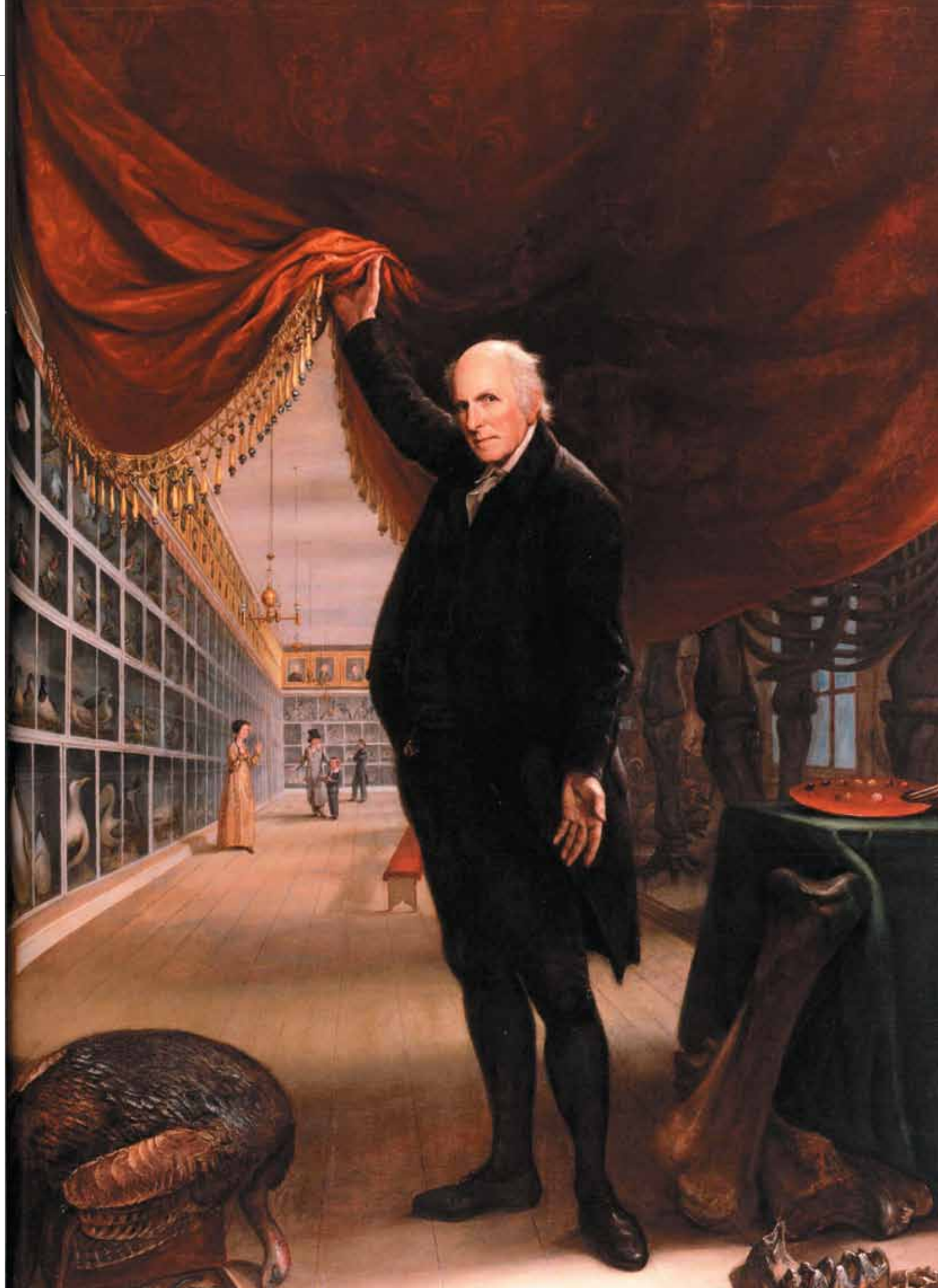
Коллекционирование и организация музеев начинают все более интересовать молодую Америку. Первый музей в Соединенных Штатах был открыт в 1773 г. в городе Чарльстоне (Штат Каролина), а первый историко-художественный музей – в 1786 г. в Филадельфии. Однако только во второй половине XIX века американцы серьезно заявили о себе, сначала в коллекционировании, а затем и в организации музеев, начав ни с чем до того не сравнимый вывоз произведений европейского искусства за океан. В отличие от Европы, накапливающей свои коллекции веками, в Соединенных Штатах Америки быстро складываются наиболее крупные коллекции – Джона Рускина, Томаса Джефферсона Брайяна, Чарльза Нортон, Чарльза Лессера, Эндрю У. Меллона, Изабеллы Стюарт Гарднер, Марии Эванс и др. Один за другим, учреждаются и открываются американские музеи: в 1859 г. – «Музей истории, искусства и

между двумя музеями. Туда были переведены произведения Хогарта, Гейнсборо, Констебля, Тернера и других английских художников с XVI века и до современности.

Внутреннее пространство всегда тяготеет быть созвучным выставленным коллекциям. Экспозиционные залы галереи имеют яркие красные,

синие, зеленые, охристые цвета стен, декорированные карнизы и фундаментальные порталы дверей, с надписями и номерами залов. Все оформление интерьеров и в целом музея выполнено в традициях английской архитектурной ментальности, максимально добротно, из дорогих, натуральных материалов.







Слева:

Портрет коллекционера в своей галерее.  
Музей Чарлза Вилсона. США, 1822

Музей в Бостоне. Фасад

Музей в Бостоне.  
Старое здание

науки» (проект Фредерика Питерсона), который со временем становится частью Смитсоновского института, а затем основой Национального института Дизайна США, под юрисдикцию института попал и основанный несколько ранее в 1840 г. вашингтонский музей, в 1876 г. основывается Музей искусств в Филадельфии; в 1877 – Музей декоративных искусств в Чикаго; в 1879 г. открывается Музей в Сент-Луисе. Известные Галерея Коркоран и Галерея Фрира открываются соответственно в 1897 и 1923 гг. и др.

Однако одним из самых значимых и популярных музеев Нового Света, оказавших влияние и на европейские образцы, был Музей изящных искусств в Бостоне. Его основу заложили четыре крупные коллекции. Прежде всего это: муниципальное собрание портретов, коллекция копий знаменитых скульптур Академии наук, собрания гравюр Гарвардского университета и коллекция архитектурных макетов Массачусетского технологического института. Гарантировали осуществление проекта частные инициативы, наиболее эффективные в музейном строительстве США, наравне с общественными подписками, благотворительными акциями и щедрыми дарами коллекционеров. На конкурс, объявленный бостонской общиной, было представлено множество архитектурных предложений, однако право строить музей получил



проект студии Стерджиса и Бригема из Бостона.

После своего основания музей неоднократно расширялся. Первое здание музея строилось частями (1876, 1879 и 1888 гг.) и внешне представляло собой крупное строение в неоготическом стиле, с высокими

крышами, башнями и фронтонами, удлиненными сдвоенными окнами, системами галерей и внутренними дворами. Его возвели из красного кирпича, а профили дверей, окон и арок декорировали светлой терракотой, закупленной в Англии. Фасадная часть третьего этажа включала







Слева:

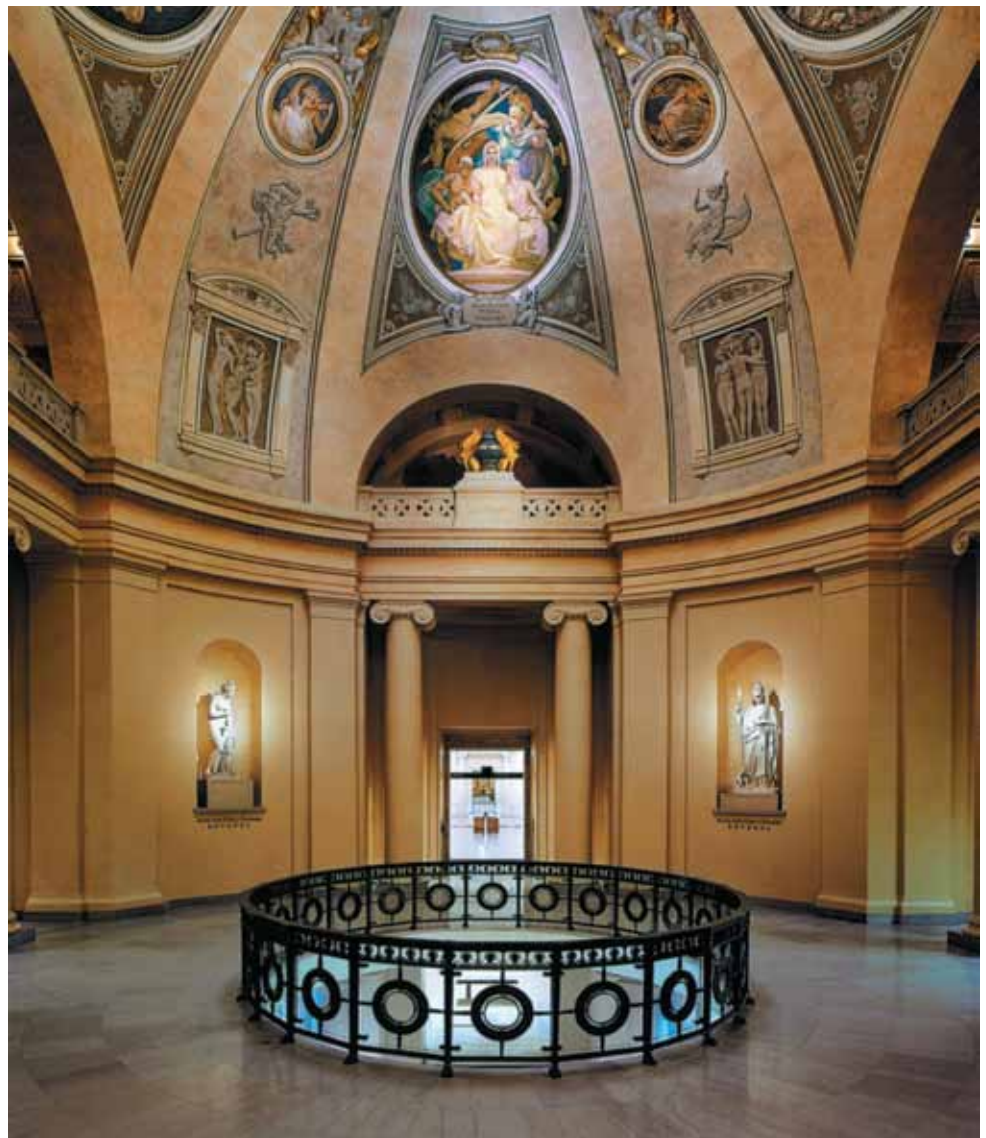
Музей в Бостоне.

Центральный холл

Интерьер музея в Бостоне

живописные композиции на темы искусства в пышном монументальном обрамлении. Несмотря на интерпретацию фасада в духе европейского Средневековья, парадный вход и холл музея откровенно демонстрировали архитектурные и строительные приемы конца XIX века. Так, двухмаршевая музейная лестница была выполнена из литого ажурного чугуна, столь популярного в архитектурной практике того времени. Уже во втором корпусе музея были предусмотрены специальные помещения для временных выставок, которые музеем устраивал регулярно и с большим успехом. В эти годы музейная экспозиция включала египетские и греческие древности, а также скульптурные копии, расположенные на первом этаже; коллекции живописи, декоративно-прикладного искусства и восточного искусства – на втором. Соединение в одном музее столь различных коллекций было, как правило, свойственно американским музеям, с их стремлением максимально полно показать многообразие европейской культуры. Экспозиции музея, судя по изображениям, дошедшим до нас, представляли собой крупные залы с множеством экспонатов, размещенных в плотной и насыщенной «декоративной» системе.

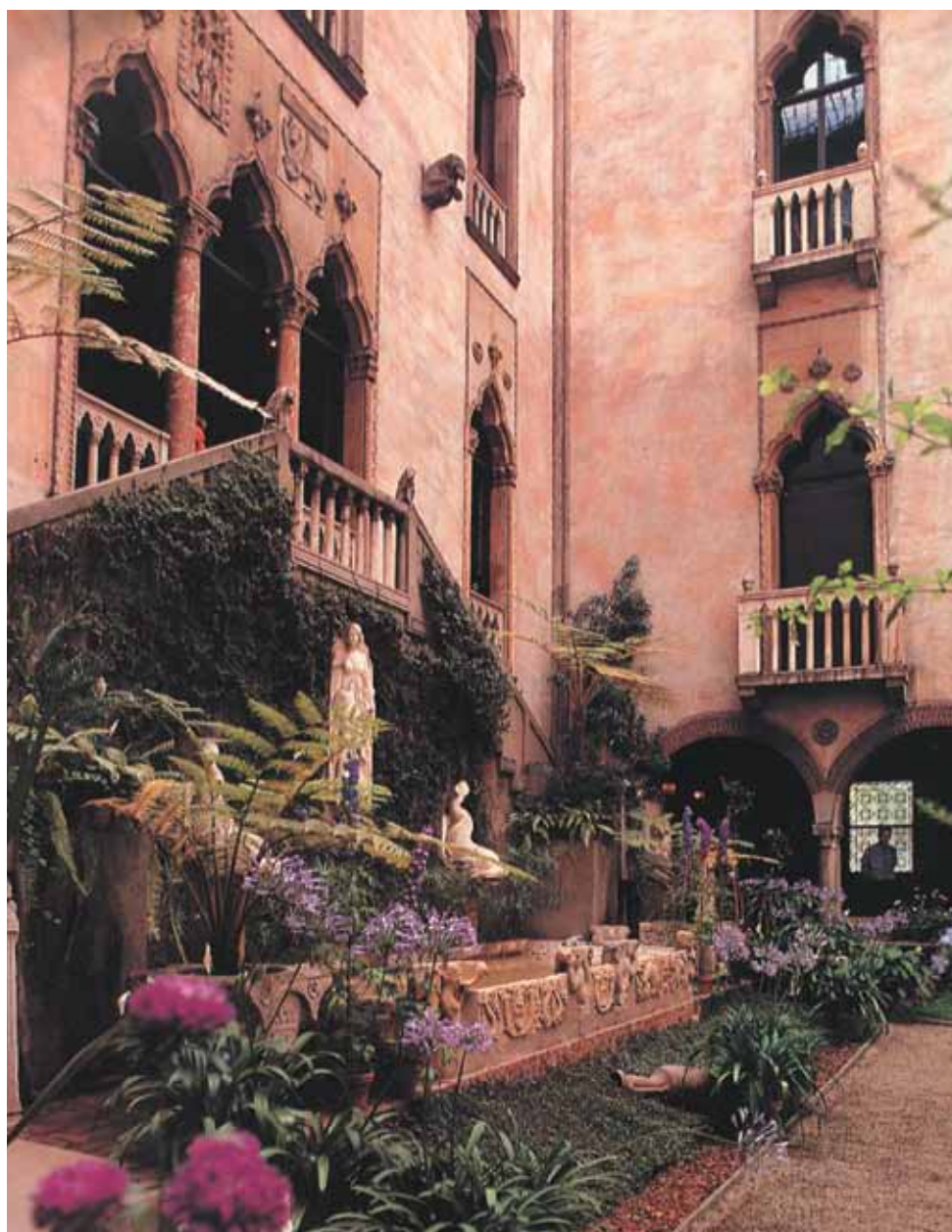
В связи с нехваткой помещений для разраставшихся коллекций новое здание Бостонского музея строилось в 1909 г. Причиной постройки



было и соседство со старым музейным зданием нового отеля, который «погружал во мрак» большую часть экспозиционных залов, делая их функционально непригодными для осмотра коллекций. До начала реализации проекта группа американских экспертов ознакомилась с европейскими достижениями в области музейной архитектуры и оформления музейных экспозиций. Здание возвел, в модном тогда в Соединенных Штатах колониально-неоклассическом стиле, архитектор Гай Лауелл.

Музей представлял собой двухэтажное строение с крупными объемами крыльев и галерей, выделенной центральной частью с портиком и колоннами, высокими окнами второго этажа и производил впечатление сдержанной и строгой монументальности, в характерном неоклассическом стиле. В восточном крыле разместились коллекции Древнего мира, в западном – Дальнего Востока. Пространственным центром музея стало грандиозное помещение ротонды, от которой расходились экспозиционные гале-





Музей Изабеллы Гарднер.  
Фрагмент фасада

Справа:  
Музей Изабеллы Гарднер.  
Интерьер

реи. Зал был выдержан в классическом стиле с огромным куполом, по форме напоминавшим купол Римского Пантеона. Интерьер ротонды, отличавшейся утонченным декором, был украшен живописью на мифологические сюжеты, выполненной художником Джоном Сарджентом, который декорировал главные залы музея в 1916–1925 г. В одном из медальонов монументальной парадной лестницы, ведущей к ротонде, было

живописное изображение Афины, защищающей Архитектуру, Живопись и Скульптуру.

В 1911 г. расширение музея было продолжено строительством новых павильонов, также спроектированных Гаем Лауеллом. Своим убранством и организацией экспозиции выявляли художественную ценность представленных произведений, создавая контекст современной культуры, и были рассчитаны на широкого

посетителя. Впоследствии отдельные залы специально отводились для более подготовленной публики, состоящей из коллекционеров и ученых. В дальнейшем такой тип организации музея был принят рядом музеев США и других стран.

Время бурного музейного строительства на американском континенте породило много интересных и оригинальных идей. Одной из них является инициатива богатого торговца скобяными изделиями Франклина Вебстера Смита. Его идеей было создать Центр памятников культуры и искусства, все постройки которого должны были воспроизводить самые известные памятники архитектуры всего мира. Интерьеры же этих строений должны были украшать копии шедевров европейского искусства. Несмотря на «экстравагантность» этого плана, он был принят к рассмотрению Конгрессом, однако, как и надлежало быть подобным начинаниям, – проект вскоре просто забыли. Несмотря на это, в современной практике нашего времени мы находим много реализованных идей, подобных замыслу Смита<sup>9</sup>.

Другим начинанием, нашедшим свое воплощение в американских музеях, был вывоз подлинных памятников мирового искусства из Европы. В этой связи «был найден совершенно новый подход, доступный только богатым американцам: они покупали подлинные старинные





интерьеры целиком и перемещали их в свои дома, что подготовило почву для современной музейной практики. Целые залы демонтировались и собирались заново в ином окружении, иногда на весьма значительном расстоянии от места их возникновения»<sup>10</sup>. Именно американские коллекционеры и музеи наиболее часто применяли этот прием, так как остро ощущали нехватку культурного наследия и могли позволить себе в связи со своим финансовым положением импортировать его из Европы. Они вывозили не только отдельные произведения изобразительных и декоративных искусств, но и целые интерьеры с полным убранством и атрибутами,

деталью архитектуры и фрагментами зданий. В обосновании беспрецедентных масштабов вывоза объектов культуры получила распространение идея, что «культурную пустыню» Нового Света можно заполнить памятниками архитектуры из старой Европы. Они успешно реализовали ряд подобных проектов, переправляя через Атлантику старинные замки, дворцы, храмы и монастыри. Например, в 1914 г. из Франции был вывезен известный романский монастырь, который в 1938 г. установили в окрестностях Нью-Йорка на берегу реки Гудзон, в Форт-Тройон парке. В настоящее время этот архитектурный ансамбль существует как филиал Метрополи-

тен-музея. Таких примеров было не мало. Однако огромная трудоемкость и фантастическая стоимость таких замыслов, даже для очень богатых американцев, сохранили памятники европейской архитектуры в Европе. С другой стороны, этой практике помешала и Первая мировая война, когда транспортировка бесценных грузов через океан стала не только чрезвычайно дорогой, но и опасной.

Интересно, что резиденция Изабеллы Гарднер, где теперь располагается музей ее имени, «была построена из камня одного из старинных зданий Венеции, которое было разобрано и перевезено в Бостон»<sup>11</sup>. Для этого даже потребовалось соз-





Здание Метрополитен-музея.  
Фасад

Здание Метрополитен-музея.  
Вид сверху

Справа:  
Метрополитен-музей. План

Старое здание Метрополитен-музея.  
1880

Проект фасада  
Метрополитен-музея

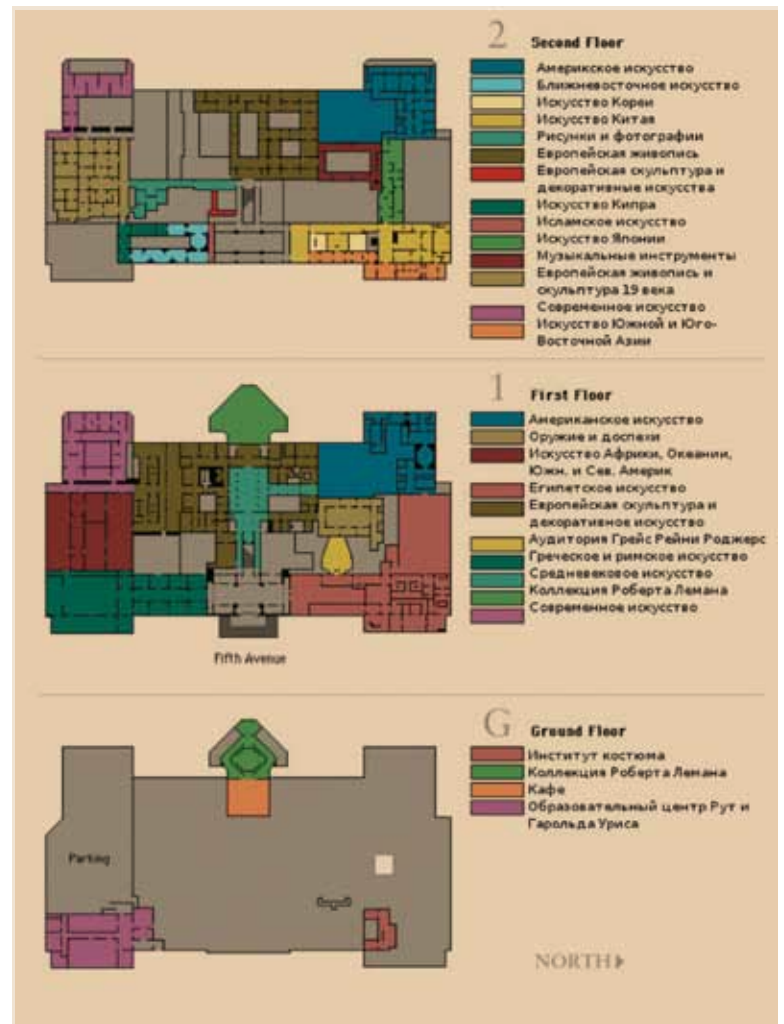
дать группу рабочих из Италии, так как, по мнению заказчицы, только они могли справиться с этой задачей. Подобные приемы коллекционирования нашли свое выражение в специфических приемах экспозиции,

которые наиболее зримо были продемонстрированы в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.

Метрополитен-музей, который и сегодня является крупнейшим художественным музеем Западного полу-

шария, поража́л своих современников музейным собранием мирового уровня, грандиозностью и пышностью форм и экспозиционных пространств. Вопрос о создании в Нью-





Йорке художественного музея встал в 1864 г. по инициативе членов клуба «Юнион Лиг», а официальной датой его создания считается 1870 г., когда был избран совет попечителей и власти штата издали хартию-акт о создании музея, названного Метрополитен, так как он находился в крупнейшем городе страны и должен был по возможности полно представить развитие искусства. Музей формировался за счет даров и пожертвований богатых промышленников и банкиров. Замысел его создателей предполагал сделать музей «полной коллекцией объектов, иллюстрирующих историю искусств с древнейших времен до наших дней», что практически удалось

осуществить за достаточно короткие сроки. Первоначально, ввиду незначительного финансирования для музея стали заказывать копии прославленных произведений искусства. Но ситуация изменяется с крупными пожертвованиями финансовых средств и непосредственно частных коллекций Дж.С. Роджерса, К. Вульф, Э. Дэвиса, Б. Алтмана, Дж.П. Моргана, А.Д. Флетчера, Г.П. Бингема и др.

Академическая система музея, созданная специалистами-учеными, была нацелена на распространение среди широкой публики систематических знаний по истории искусств. Музей изначально был задуман по образцу европейских музеев-гиган-

тов, что лежало в основе его формирования, как альтернативный вызов старой и культурно несопоставимо более богатой Европе.

В настоящее время музей хранит около трех миллионов памятников, в состав которых входят весьма полные коллекции древнеегипетского, древнегреческого и римского искусства, коллекции по искусству и культуре Ближнего и Дальнего Востока, представлены древние цивилизации Америки и художественные культуры Африки. Принадлежащие музею коллекции западноевропейского искусства – самые значительные вне Европы. Великолепная картинная галерея соседствует с собраниями







Слева:  
Метрополитен-музей.  
Холл

Открытие музея Метрополитен.  
Гравюра. 1872

Метрополитен-музей.  
Холл. Фрагмент

средневековой скульптуры и архитектуры, гравюр, рисунков, костюма, музыкальных инструментов и прикладного искусства от Возрождения до настоящего времени. Однако самой исчерпывающей и полной является коллекция искусства Соединенных Штатов.

В отличие от многовекового европейского собирательства, придворных собраний, ставших затем национальными и государственными хранилищами, американские коллекции возникли активно и быстро, а музеи имели свою специфику, являясь частными институтами, принадлежащими отдельным лицам или корпорациям, как, например, Метрополитен-музей. При знакомстве с историей Метрополитен-музея становится очевидным, во-первых, очень быстрый рост его коллекций, а во-вторых, связанный с этим нескончаемый ряд имен вкладчиков и меценатов. Это в свою очередь делает возможным отступление от научных и логических схем построения музейных экспозиций, как это принято в европейских музеях. Включение в экспозицию вне всякой хронологической и выставочной логики залов и коллекций, принадлежащих отдельным лицам, завещанных музею или одолженных временно на условиях самостоятельного показа, что становится своеобразной практикой американских







музеев. Так, например, уже в 1976 г. в Метрополитен-музее был показан целый самостоятельный павильон, посвященный выдающейся по количеству и качественному уровню работ западноевропейской живописи и рисунка коллекции банкира Лемана, переданной в дар музею на особых условиях. Часть этой коллекции показывалась в интерьерах, воссоздающих обстановку банкир-

Метрополитен-музей.  
Галерея античной скульптуры

Метрополитен-музей.  
Галерея римской скульптуры





Метрополитен-музей.  
Экспозиция Двора Кэррол  
и Милтон Питри

Метрополитен-музей.  
Экспозиция Зала палаццо

ского дома, где они находились до передачи в музей.

Первые коллекции и выставки музея располагались в приспособленных домах и помещениях, по преимуществу экспонируя предметы прикладного искусства и американской художественной промышленности, активно пополняя и расширяя коллекции западноевропейской живописи и американского искусства.

Своеобразие формирования экспозиционных пространств музея обязано истории строительства музейных помещений. Первое здание, которое было специально построено для Метрополитен-музея по проекту архитекторов Колверта Вокса и Джакомо Рея Маулда на восточной стороне Центрального парка, между 79-й и 84-й улицами, было открыто в марте 1880 г. Оно было построено в эклектическом стиле из красного кирпича, с крупными полукруглыми окнами, обрамленными мощным рустованным белым камнем, с круглыми слуховыми окнами и крышей, покрытой кровельным железом.

Однако здание неоднократно достраивалось и реконструировалось, и его внушительный монументальный фасад, протянувшийся вдоль Пятой авеню, скрывает за собой фактически несколько разновременных построек, соединенных переходами и лестницами, внутренними рекреационными дворами и просторными галереями, соединя-



ющими разновременные постройки под одной крышей. Новые корпуса и павильоны создавались соответственно в 1910, 1938, 1950–60, 1980 г. В 1913 г. архитекторы Мак Ким, Мид и Уайт пристроили к музею южный и северный флигели. Пирамидальная форма флигеля Лемана создана в 1975 г. студией «Рош, Динкелу и К°».

К 2006 году площадь музея составила 200 тысяч квадратных метров, а протяженность фасадов – более 400 метров. По отношению к первоначальной постройке архитектурные пространства музея увеличились в 19 раз.

В 1902 г. с восточной стороны музея сооружается здание, про-





Метрополитен-музей.  
Китайский дворик



Метрополитен-музей.  
Исламский интерьер

Метрополитен-музей.  
Экспозиция Египта (современная)

тянувшееся по Пятой авеню и закрывающее старое здание музея. Этот известный всем фасад Метрополитен-музея спроектировал архитектор Ричард Моррис Хант, во время расширения здания в начале XX века. Его *фасад* представляет собой огромное сооружение с торжественной лестницей перед центральным входом, который украшают сдвоенные колонны, арки, многоярусные карнизы, монументальные статуи. Его внутреннее пространство организует грандиозный холл, из которого можно пройти непосредственно в огромные экспозиционные залы и галереи, просторные рекреации с экспозициями скульптур, различные галереи и стиливые



интерьеры. Многие экспозиционные помещения образованы за счет перекрытий между различными строениями, что отражается на их сложной пространственной структуре. Музей поражает своими масштабами и пышностью декоративного

эклектичного убранства, в котором нашли применение многочисленные художественные приемы. Несмотря на декоративную перегруженность, чрезмерное укрупнение масштабов и ярко выраженную эклектичность, которая включала неоклассицисти-





Метрополитен-музей.  
Нубийский храм



Метрополитен-музей.  
Фасад Государственного банка

ческие черты и формы так называемого колониального стиля, что было свойственно зодчеству Америки, здание музея является выдающимся примером американской архитектуры той поры.

Приверженность американцев к зрелищности, поучительности, наглядности и здравому рационализму накладывает заметный отпечаток на облик их музейных экспозиций. Весьма распространенными являются реконструкции на основе подлинных произведений декоративно-прикладного искусства, жилых и общественных интерьеров, характеризующих различные эпохи, стили и национальные обычаи. Принципы и формы этих реконструкций были различными, начиная от стилизации до подлинных деталей интерьеров или целых архитектурных ансамблей. При этом стремились к соответствию коллекции и ее средовому окружению. Так, коллекция античной греческой скульптуры расположена в обширном экспозиционном пространстве, стилистически повторяющем традиционные перистильные дворы Древней Греции, при этом намного увеличенные в масштабе. Этот огромный светлый зал, со стеклянной крышей потолка, канелированными дорическими колоннами по периметру и мраморными наборными полами, как нельзя лучше создает атмосферу для восприятия этих памятников.

Для коллекции древнеримской скульптуры оказалось созвучным



**Метрополитен-музей.  
Стилевой интерьер**

пространство высокой галереи с кессонированным потолком и световым фонарем в центре, с мраморными карнизами и порталами дверей, стилистически относящихся к римской архитектурной традиции. В отделе Античного искусства представлены подлинные образцы помпейских росписей из вилл Боскореале и Боскотреказ и мозаика пола (I век н.э.). А более поздняя европейская скульптура поставлена в другом проходном дворе Кэррол и Милтон Питри, образованном фасадами двух отдельных музейных строений, которые оказались объединенными под стеклянной крышей светового фонаря. Она выставлена в характере французского регулярного парка, так как эти произведения предназначались для демонстрации на открытом воздухе.

Подлинные архитектурные фрагменты в виде колонн, балконов, пилястр, фризос воссоздают внутренний двор итальянского ренессансного палаццо и предназначены для искусства этого времени и региона, так же как и экспозиция традиционного китайского дворика с характерными фрагментами строений, в контексте которого выставлен ряд ценных произведений изобразительного искусства Китая. Стилевые залы включают все большие западноевропейские стили, а также полные и подлинные объекты ближневосточных и дальневосточных культур.

При всем конгломерате построек здания внутренняя структура музея весьма логична и удобна. Перед зри-



телями предстает целый комплекс различных коллекций, расположенных на двух уровнях – первом и втором этажах, примыкающих друг к другу и вместе с тем изолированных залов. Центральное место среди отделов музея занимает галерея западноевропейской живописи на втором этаже, к которой ведет

широкая лестница непосредственно из вестибюля главного входа. В 40 залах галереи коллекция экспонируется по школам, в хронологическом порядке и по монографическому принципу, начиная с искусства Возрождения, разделов фламандской и немецкой живописи, залов искусства Франции и Голландии, а





также произведений испанских и английских художников. Отдельно экспонируются искусство XX века и работы американских художников. В 40 залах трех этажей американского крыла развернута экспозиция всех видов декоративно-прикладного искусства и анфилада воссозданных интерьеров, представляющих типичный американский дом XVIII–XIX веков.

Во дворе Энгельгарда, расположенном во флигеле, предназначенном для американского искусства, представлен подлинный фасад филиала Государственного банка, построенного в 1822–1824 г., который реконструировали в музей, что-бы спасти от сноса.

В более чем 400 залах музея представлены памятники искусства многих цивилизации, стран и эпох, достоверно и хронологически воссоздавая этапы развития мирового искусства.

В экспозиции музея были новации. Помимо традиционных коллек-

ций живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, отдельных залов меценатов-дарителей, которые выставлялись традиционно в коллекционной системе, впервые экспонировались стилевые «салоны», или так называемые *«period-rooms»*. Это были подлинные интерьерные ансамбли тех или иных стилей, в большинстве своем целиком вывезенные из Европы или же частично составленные из исторических предметов, представленных в новой системе комплексного ансамблевого экспонирования. Там были интерьеры ренессанса, барокко, рококо и т.п., интерьеры или целые архитектурные объекты и даже ансамбли с попыткой максимально точного и достоверного воссоздания среды исторических памятников. В отличие от рассмотренных в предыдущей главе дворцовых музеев первой половины XIX века, интерьерные комплексы Метрополитен-музея были иными. Композиции интерьерной аранжировки дворцовых музеев, хотя и преследовали

#### Метрополитен-музей. Экспозиция галереи

цели стилизации экспозиционной среды, оставались классицистическими по своей сути. Они не претендовали на подлинность и оригинальность, а лишь выстраивали ассоциативную среду для образного экспонирования предметов, в то время как интерьерные ансамбли нового американского музея строились на основе скрупулезной научной точности стиля и подлинности его элементов. Так, интерьерные стилевые композиции строили по принципу аутентичности интерьерного и декоративного убранства эпохи, включая детали интерьера, мебель, ткани, зеркала, осветительные приборы, декоративные элементы, изобразительные произведения и т.п. Позже, уже в XX веке, будет создана пристройка Саклер для реконструированного Нубийского храма, подаренного правительством Египта США, создаю-



щая еще одно уникальное музейное пространство для экспонирования беспрецедентного образца древней культуры.

Характерными были и здания Музея искусств в Филадельфии и многие другие, которые также отражали общие тенденции американского музейного строительства и экспозиционной практики. Их монументальные портики, колонны, лестницы, крупные рустованные объемы галерей, расходящихся от главного фасада, делали их типичными представителями музейной архитектуры своего времени.

### *Музей Виктории и Альберта в Лондоне*

В качестве одного из типичных примеров становления и организации крупного европейского музея, включая его архитектуру, концептуальную программную деятельность, коллекционирование и совершенствование экспозиционной структуры, следует рассмотреть Музей Виктории и Альберта в Лондоне.

Первоначальное название музея – Саус-Кенсингтонский музей (основанный в 1856 г.). Его собрания частично были закуплены со знаменитой выставки 1851 г. в Хрустальном дворце в Лондоне. Это один из первых музеев, ориентированных на собрания и популяризацию декоративно-прикладного искусства, что стало в это время актуальным в связи с развитием машинного производства и кризисом прикладного мастерства.

Ту же задачу поставил французский музей Декоративного искусства (1882 г., Париж), художе-

ственно-промышленный музей в Берлине (основан в 1867 г., здание – 1877–1881 гг., арх. Гропиус), Музей искусств и ремесел Гамбурга, основанный в 1877 г., и один из первых специализированных музеев в Европе Австрийский музей искусства и промышленности в Вене (1864 г.). Эти музеи положили начало возникновению подобных музеев декоративно-прикладного искусства во всем мире. В 1899 г. Саус-Кенсингтонский музей получил название Музея Виктории и Альберта, а с 1880 г. расположился в специально построенном для него здании в Лондоне. Он стал моделью для многочисленных музеев декоративно-прикладного искусства Европы и Северной Америки.

Его научная, коллекционная и экспозиционная организация представляют значительный интерес. Музей специализировался на декоративно-прикладном искусстве, которое начинают осмысленно собирать практически лишь с середины XIX века. Его создание имело долгий, но плодотворный путь, который может считаться типичным для музеев того времени. Первоначально «Департамент Практических искусств» располагался в Мальборо хаус (*Marlborough House*), который открылся как музей Мануфактур в 1852 г. Первым директором музея становится Генри Коул, видный художественный деятель, один из активных устроителей Лондонской Всемирной выставки 1851 г. Будучи реформатором по своей сути, он был инициатором новых идей и «истинных принципов» ремесла и пытался объединить все прикладные ремесла и искусства в едином центре молодого музея, который

впоследствии сыграл важную роль в процессе формирования дизайна и дизайнеров Англии. Генри Коулу принадлежала программа музея с концепцией «большого счастья для большего числа людей», расширение демократических установок нового учреждения, обеспечение доступности музея для широкой публики. Он стремился к нововведениям в музейном деле, что сказалось в его «смелом» замысле «документировать» все ценности музея через фото, репродукции, каталоги.

Глобальной программой, помимо собирания и экспонирования образцов промышленного производства, было художественно-промышленное образование, которое также входило в стратегию развития музея. В теоретическом осмыслении новых программ большая заслуга принадлежит Готфриду Земперу, который, как и первый директор музея Генри Коул, принимал участие в оформлении Лондонской выставки 1851 г. Ими разрабатываются установки и рекомендации образовательной системы подготовки профессиональных художников для современного промышленного производства. Одним из наиболее важных условий они считали непосредственное изучение практического опыта декоративного искусства и художественных ремесел прошлых веков на примерах музейных памятников. Оптимальным вариантом, по мнению Земпера, было соединение учебных заведений художественно-промышленной направленности и музейных собраний, представляющих комплексный показ различных отраслей художественного ремесла.

В собрании музея наряду с подлинниками экспонировалось боль-





**Музей Виктории и Альберта.  
Общий вид**

**Портрет Генри Коула. Мозаика**

шое количество копий с выдающихся памятников мирового искусства и из личных коллекций королевы Виктории, Лувра, Музея артиллерии в Париже и других музеев. В состав музея входили две библиотеки (одна из них публичная) и студийные помещения: «Студия копий, используемых в качестве образцов в рисовальных школах», «Рисовальные залы для студентов», «Специальные классы анатомических моделей для художников», «Специальные классы архитектурных деталей и практических конструкций», которые давали

разнообразный материал для изучения и копирования. Основная экспозиция была организована по материалам (металл, эмали, мебель, керамика, работы в мраморе, копии).

Планировка здания музея (1856) дает представление о специфике строения, которое включало центральное здание с парадными лестницами, с развитыми флигелями и корпусами, обрамляющими внутренний двор, холлами и крупными залами, каждый из которых назывался музеем<sup>12</sup>.

Первая экспозиция музея в Мальборо-хаус, судя по гравюрам, представляла собой пример, называемый англичанами «ложно декоративным принципом». Материал в нем базировался не на регулярной



последовательности, а на принципах декоративности, в то время как интерьер походил на антикварный салон. При всем украшательском подходе к расположению предметов присутствовала своеобразная, характерная времени «наполненность» интерьерного пространства, стремление к визуальной симметрии, уравновешенности. Предметы размещались по стенам на полочках-кронштейнах, по верху витрин, на всех доступных плоскостях, которые появлялись в архитектурной аранжировке зала. Крупные экспонаты стояли, как правило, на полу или на низких подиумах. Большое значение в музейном интерьере той поры имели витрины, так как показ требовал обязательной сохранности





Экспозиции *Marlborough House*.  
1856–1857

предметов от публики всех сословий. Публики, которая еще только учится рассматривать музейные коллекции и посещать музей. Распространенным типом были витрины, представлявшие собой крупные, первоначально деревянные, а затем металлические конструкции, с высокой застекленной центральной частью и опоясывающими ее со всех сторон наклонными горизонтальными емкостями. Внизу, за закрытыми дверками, хранились экспонаты. Другим типом были высокие витрины-пирамиды со скошенными вверх гранями и закрытой нижней частью. В такой витрине экспонаты выставлялись в несколько рядов, до четырех-пяти ярусов.

Вскоре в Южном Кенсингтоне начинается строительство нового здания, которое напоминало «оранжереи» и в целом было репликой на Хрустальный дворец Дж. Пакстона.



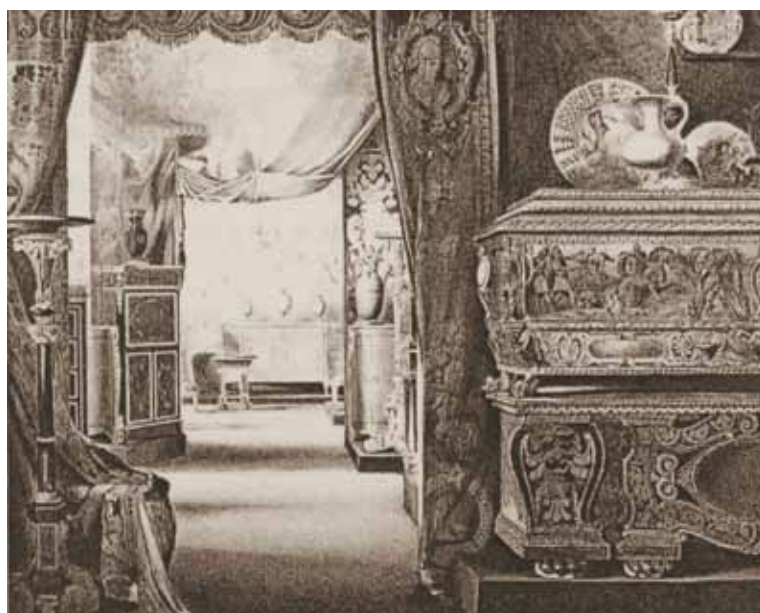
Здание соответствовало представлениям современников об архитектуре того времени и казалось оптимальным вариантом для экспонирования коллекций. Оно представляло собой длинные нефы с клепанными металлическими конструкциями и стеклянной кровлей.

Однако в Саус-Кенсингтоне, создававшемся в разгар эклектических веяний, в отличие от Хрустального дворца конструкции были декорированы. На балках потолка поместили розетки, несущие опоры были выполнены в виде витых колонн, орнамент украсил арки, кар-









Историческая экспозиция.  
*Marlborough House. 1856–1857*  
Гравюра

Регламентированная расстановка витрин

Старая экспозиция.  
Гравюра

экзотические техники и материалы Востока и Азии.

При создании экспозиции преследовались дидактические цели, а первоначальная научная организация шла по материалам. Важным экспозиционным принципом стал «аутентичный». В его организации разные по происхождению, художественному уровню, размеру, материалу предметы были искусно размещены в попытке создать «атмосферу грандиозного средового окружения»<sup>13</sup>. Тем самым выстраивался характерный эклектичный ансамбль, где вещи интегрировались и представляли так называемые «антикварные идеалы», которые в свое время были столь ярко выражены в коллекциях и экспозициях музея Клуни в Париже. Теперь они

низы, балюстрады. В новом музее было больше различных коллекций, чем в предыдущей экспозиции. К коллекциям по прикладному ремеслу добавились патентные изобретения, «образовательный музей», живописные копии пилястр и люнет из Лоджий Рафаэля в Ватикане, зеркала и алтарные образы. В экспозиции было большое количество копий архитектурных фрагментов и

статуй западно-европейской скульптуры, в том числе копия Давида Микеланджело (с прикрепленным съемным мраморным фиговым листочком, который представлял собой артефакт английской пуританской культуры). Вещи свозились со всех концов Англии и из-за рубежа. Впоследствии коллекция стала интернациональной и включала искусство стран Западной Европы,





Фото старой экспозиции

Здание Саус-Кенсингтонского музея.

Фасад

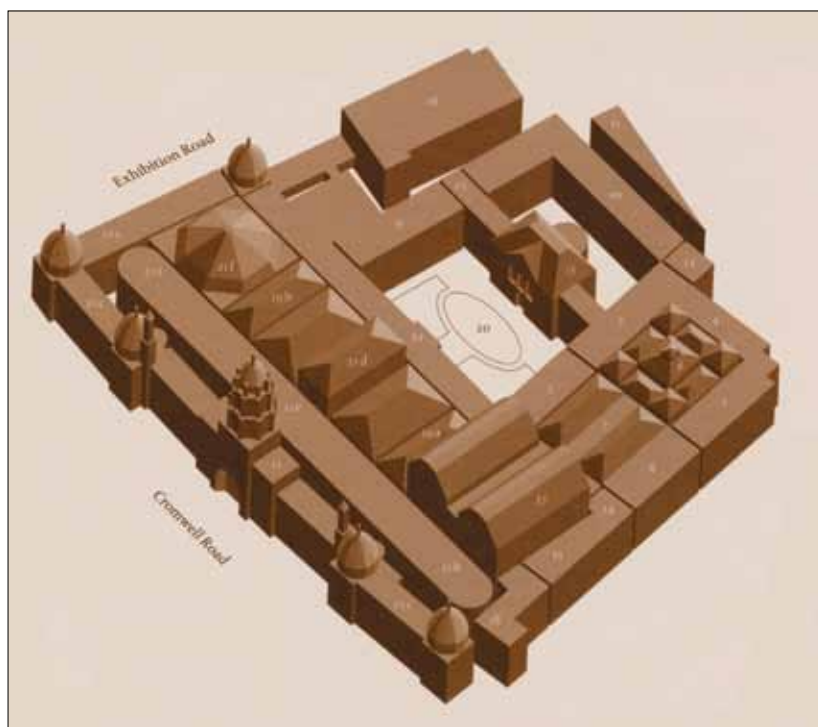
Фронтон

были представлены в больших по размеру галереях начального этапа музея. Наряду с тем что эти коллекции служили практическим целям, они свидетельствовали об особой тяге к «редкому, старинному и прекрасному». Этот подход был назван «аутентичнымантикваритизмом», который является характерной чертой английской культуры с XVII века по сей день. Ни в одной другой стране не было такой страсти коллекционировать столько разных вещей в столь разных направлениях, в то время как эти необычные коллекции, собранные вместе на раннем этапе существования Музея Виктории и Альберта, были представлены как зрительный образ и как поощрение дальнейшему собирательству.

Залы музея характеризовали собой традиционную музейную







аранжировку с темными цветными стенами, с расположением крупных экспонатов ярусами. Стены залов были лишь «выгородками» под единой стеклянной крышей, так как не доходили до перекрытия. Над всеми ними были стеклянные своды и металлические конструкции нефа строения конца XIX века. Это было по сути одно грандиозное пространство, разделенное лишь опорными столбами, где традиционность экспозиции эклектически сочеталась с модернизмом архитектуры.

Генеральный план Северного и Южного двора (корта) Саус-Кенсингтонского музея (1865) представляет абсолютно четкое размещение зон и экспонатов в одинаковых витринах, стоящих в строгом, регламентированном строю. Все экспонаты коллекции находились в композициях внутри витрин, представлявших собой огромные стеклянные параллелепипеды на

подстолях с фигурными точеными ножками. Емкости внизу отсутствовали<sup>14</sup>.

В 1860 г. архитектор Френсис Фок (*Francis Fowke*) выносит на рассмотрение амбициозный план расширения музея. Его предложения включали строительство нового здания в эклектической стилистике с фронтоном, арками, колоннами, обилием декора, куда помимо экспозиционных помещений входил лекционный «театр» и буфеты. При музее были организованы Школа искусств и Национальный художественный учительский институт. На главном фронте здания была мозаика «Королева Виктория вручает выставочные медали». Все вместе делало открытый по вечерам музей привлекательным и удобным для посещения публики всех сословий. Генри Коул даже предпринимал попытки удешевления проезда в далекий тогда район Кенсингтонских садов, где располагался музей.

**Музей Виктории и Альберта.  
Новое здание. Фрагмент фасада  
со скульптурой Принца Альберта.**

**План музейного комплекса зданий**

*Справа:*  
**Парадная лестница**

В 1860–1870 года здание музея достраивается по проекту Генри Скотта (*Henry Scott*). Создаются еще два новых корта, ускоривших расширение коллекции. Новые апартаменты включали много объектов и были, по мнению современников, «очень красивы». Они включали копии и фотографии европейских работ, коллекции по индийской архитектуре, восточному и азиатскому искусству.

В экспозиции этого периода возникают новые идеи, в какой-то степени заимствованные у Берлинского музея ремесел и переработанные в духе времени. Директор музея Лессинг предложил размещение экспо-









Фрагменты  
парадной лестницы

натов по новому принципу: с тем, чтобы передать культурно-исторический контекст, перемежая экспонаты в одном выставочном зале, желая воссоздать историческую среду, интерьер, а не размещать их по предметному принципу. Директор другого немецкого музея Г. Брикмен высказывал мнение, что «никакая технологическая или аутентическая коллекция и экспозиция не может

существовать без социально-исторической основы ... И научной задачей в дальнейшем будет являться представление вещей в их живых, естественных контекстах»<sup>15</sup>. Это инициировало музей к организации экспозиций по стилевому принципу.

Наконец, в 1890 г. ввиду нехватки экспозиционных площадей, британское правительство учреждает конкурс на расширение здания, кото-

рый выигрывает архитектор Астен Вебб (*Asten Webb*). Реконструкция начинается в 1899 г. и длится целых десять лет. Открытие музея состоялось лишь в 1909 г. Все это время идет разработка программы деятельности музея, формирование коллекций, поиски экспозиционных принципов, развитие его образовательных задач. Музей долго вырабатывал свою концептуальную программу. Влияние оказали Метрополитен-музей, Боде-музей в Берлине и Музей искусств в Бостоне, а также Всемирная выставка в Филадельфии 1876 г. Многие музеи взяли за образец ее архитектуру и экспозиционные принципы. Саус-Кенсингтонский музей не воспользовался напрямую этими аналогами, а стремился выработать свою индивидуальную программу, подчеркивающую его характер первого и крупнейшего музея декоративно-прикладного искусства, ориентированного на современную ему промышленность. Помимо этого, музей представлялся его создателям крупным городским культурным центром. В 1908 г. комитет по экспозиции формулирует новые принципы, интерпретирующие идеи Г. Коула и Г. Земпера, которые реформировали роль науки, истории и эстетики в музее того времени.

В интерьерах музея нашли свое отражение все положения и идеи, характерные для конца века. Прежде всего это дифференциация залов и экспозиционных пространств, включавшие огромные дворы и залы в полную высоту помещения под











Слева:

Купол парадной лестницы

Мозаика пола площадки  
парадной лестницы

световыми потолками. Например, самый крупный зал музея, предназначенный для экспонирования исторических памятников Средневековья, подлинных алтарей, порталов, мраморных и бронзовых надгробий царствующих особ и копий Троянской колонны, установленной на постаменте в центре. Подобными обширными пространствами обладали залы искусства Ренессанса, Исламского искусства и др. Многие залы представляли собой традиционные галереи, встроенные в планировочную систему музея, имеющего сложную пространственную структуру, ввиду многочисленных расширений, достраивания новых и разнообразных по характеру помещений, залов, коридоров, переходов.

Обязательным был и обширный центральный холл, из которого открывались проходы в различные галереи. Большое внимание было уделено декорированию музейных пространств. Тематами многочисленных живописных панно, росписей, мозаик, витражей, скульптурных рельефов были изображения аллегорий искусств и непосредственно художников, ремесленников, архитекторов, скульпторов, выполненных в ренессансном характере.

Интерес представляет и убранство парадной лестницы внутреннего корпуса, выполненной наподобие ренессансных лестниц во Дворце Дожей, с богатейшей пластической и живописной орнаментацией, с включением терракотовых



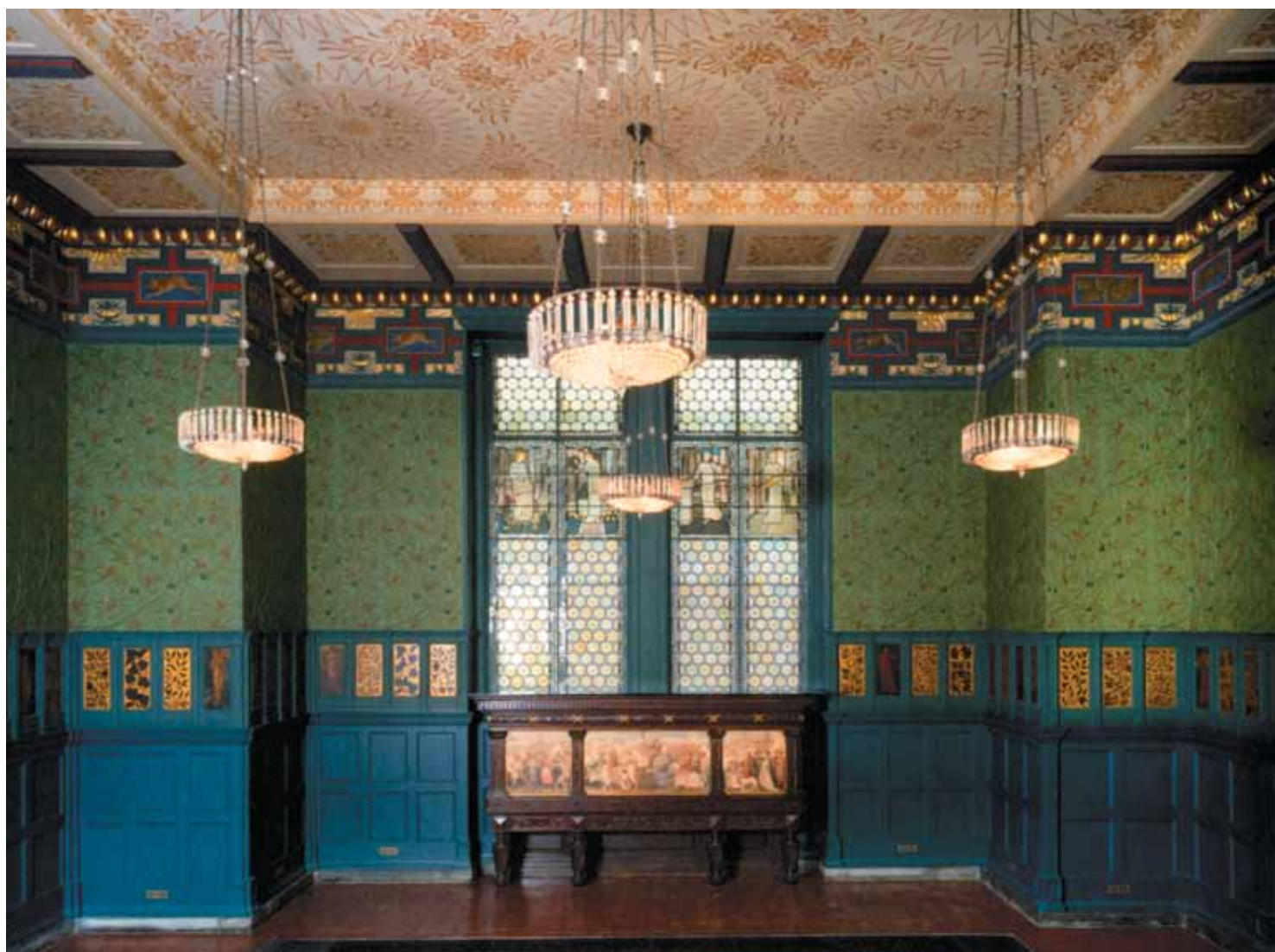
обливных скульптурных элементов, росписи сводов площадки и выразительных мозаичных полов. На стене расположен мозаичный портрет Генри Коула, первого директора музея, в пышном полихромном керамическом обрамлении, как дань уважения его заслугам и плодотворной деятельности. В оформлении этого музейного пространства принимали участие студенты художественного института, созданного при музее.

В основе нового экспонирования лежал принцип соотношения – расположения экспонатов по **материалам и технологиям**, и размещения их в соответствии с **«исторической аутентичностью»**. То есть композиционно рядом размещали **предметы, разнообразные по материалу, технологии и функциональному предназначению, но принадлежащие к одному периоду и стилю**. Этот метод приняли на вооружение многие европейские музеи. Подоб-

ная организация музейного материала, как видно на планах 1917 г., оставалась нетронутой в течение 40-лет. Хотя такая система организации материала носила четкий дидактический характер, она соответствовала современным подходам к изучению декоративно-прикладного искусства.

Именно по проекту А. Вебба музей приобрел тот вид, который он имеет сейчас. В его замысел входило прежде всего объединить уже имеющиеся здания и строения и выстроить новые корпуса и грандиозный эклектичный фасад музея с великолепием башен, многоколонных ярусов, сложных и виртуозных куполов, балюстрад со скульптурой и декоративной пластикой, гигантской аркой главного входа со скульптурным изображением Принца Альберта, которые делают здание музея уникальным архитектурным объектом Лондона. Фасад здания





украшают скульптуры (в полный рост) выдающихся английских художников, в том числе Вэджвуда, Райне, Морриса (*J. Wedgwood, R. Payne, W. Morris*) и др.

К 1909 г. здание музея, построенное Веббом, включало огромные по масштабам холлы со стеклянными потолками (фонарями), многообразные и прекрасно декорированные залы. Центральный зал музея «Октагон», использующийся для временных выставок, поражал современников своими размерами и монументальностью. Восточный холл включал европейскую архитек-

туру и скульптуру, западные экспонаты по индийской архитектуре, где специально для музея был выполнен уникальный экспонат – деревянный резной фасад трехэтажного дома, подаренный Махараджи в 1883 г.

**Основной экспозиционный принцип – наличие «стилевых» и специальных коллекционных залов.** Стилиевые залы представляли собой архитектурно-художественные комплексы, в которых представлялись подлинные исторические фрагменты интерьеров и стилиевые композиции пространственной среды, организуемой с целью придать

Музей Виктории и Альберта.  
Зеленая столовая

Справа:  
Зал с Троянской колонной

Стр. 432–433:  
Зал Ренессанса

исторический контекст выставляемым экспонатам. В стилиевой интерьерный комплекс включается, помимо экспонатов-памятников, непосредственно сама архитектура и интерьерный декор зала (скульптура, стены, потолки, полы, порталы дверей и т.п.), исторически

















и стилистически соотнесенные с предметами, принадлежащими данной художественной эпохе.

Выстраивая экспозиции стилевого характера в четкой хронологии, последним для конца XIX века оказался зал данного периода. Музей заказал выполнить его как целостный экспозиционный комплекс, демонстрирующий современный интерьер фирме «Моррис и К<sup>о</sup>». Так называемая «Зеленая столовая» Морриса была самым показательным экспозиционным комплексом музея и шедевром творчества фирмы, включала блестящие произведения мебели, осветительные приборы, обои, росписи и т.п., но при этом оказалась и самым дорогим интерьерным комплексом музея. В настоящее время этот зал используется по его назначению как столовая, но безусловно без ценных экспонатов.

Другой принцип экспонирования осуществляли специальные залы с

коллекционными экспозициями, организованными по материалам и технологиям, построенными на основе чистой научной систематизации. Главным в их организации становится максимально полное и адекватное научной концепции представление материала в условиях, оптимальных для экспонатов и посетителей. В таких экспозициях приобретает большую роль решение пространства, конструкции оборудования, аранжировка экспонатов и общая эстетика экспозиционной композиции. Помимо этого, в музее существовала система отдельных залов для личных коллекций, которые, будучи приобретенными или полученными в дар от владельцев, сохраняют за собой их имена и продолжают существовать в своей коллекционной целостности (*Jonescollection, Saltingbequest*).

Последней тенденцией в этой области стало усовершенствование



**Интерьер музея**

**Галерея мебели.**

**Современная экспозиция**

**Зал мусульманского искусства.**

**Современная экспозиция**

---

**Галерея керамики.**

**Современная экспозиция**

ключевых моментов в организации экспозиции, разделение которой проходит: 1) по материалам и технике, которые фокусируют свое внимание на технологии производства предметов; 2) в соотношении с искусством и дизайном, которые исследуют использование объектов в те культурные периоды, для которых они были созданы. И в том и в другом случае экспозиции Музея Виктории и Альберта всегда строились на ансамблевом принципе, будь-то стилевые залы или же систематические коллекции.







Современные экспозиции Музея Виктории и Альберта демонстрируют неустанный поиск в новых экспозиционных подходах как в области научной и дидактической организации, так и в художественном осмыслении своих экспозиций, предъявляя новейшие решения и формы. Характер многих современных экспозиций строится как локальная коллекционная галерея или же в характере открытого хранения, в связи с грандиозностью и разнообразием своих коллекций и желанием представления их посетителям.

### *Австрийский музей прикладного искусства в Вене*

Опыт организации экспозиций Музея Виктории и Альберта был образцом для молодых музеев декоративно-прикладного искусства в других странах и городах. По статусу музей был крупным национальным проектом. Он субсидировался на средства английского парламента и стал одним из достижений английской культуры своего времени, транслирующейся в мир.

В самом центре Вены на улице Рингштрассе, около городского парка расположен один из крупнейших венских музеев – МАК – Австрийский музей прикладного искусства, давно пользующийся огромным авторитетом и популярностью. Венский музей – один из первых музеев этого профиля, который возник практически вслед за знаменитым Саус-Кенсингтонским музеем Лондона, послужившим аналогом и стимулом подобных музеев в Ев-



Прикладной музей Вены.  
Общий вид

Боллхаус.  
Гравюра

ропе во второй половине XIX века. Целью этих музеев было максимально содействовать формированию коллекций прикладного искусства, их изучению и популяризации, что становится чрезвычайно актуально в связи с бурно развивающимся промышленным производством, а также необходимостью подготовки специалистов-художников для промышленности – дизайнеров.

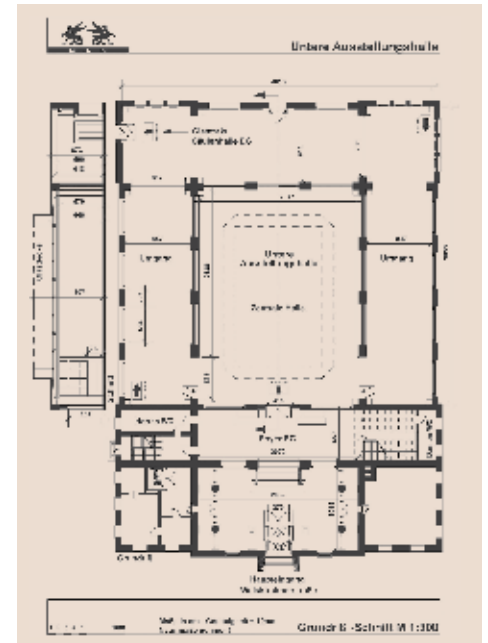
Основанный в 1863 г., в 2013 г. музей праздновал свое 150-летие. За этот длительный срок он прошел долгий путь от зала для игры в теннис, где впервые были выставлены его экспонаты, до передового музея мирового значения, имеющего несколько филиалов в Вене и за рубежом.

МАК – уникальный музей. Он славится не только своими бога-



тейшими и ценными коллекциями прикладного искусства от Средневековья до современного авангардного дизайна, но и как музей эксперимента, музей, нацеленный на активную и экстравагантную деятельность, неустанно провоци-





Центральный холл.  
Прикладной музей Вены

#### План

рующий своих кураторов и сотрудников на поиски нового, необычного, смелого в своих выставочных и экспозиционных проектах, акциях, художественных образах. В музее прошли выставки таких известных современных архитекторов и дизайнеров, как Даниэль Либескинд, Захи Хадид, Ханс Холляйн и др., которые гордятся, что их выставки прошли в МАКе. Этот музей заслуживает самого большого внимания и, разумеется, желания увидеть его своими глазами. Постараемся кратко рассказать о нем.

Своим появлением он обязан своему инициатору и первому директору Рудольфу Айтельбергеру фон Эдельбергу (1817–1885), одному из первых профессоров истории искусств в Европе, сыгравшему значительную роль в формировании венской искусствоведческой школы.

Первая экспозиция музея разместилась на территории зимней резиденции Габсбургов дворца Хофбурга, а именно в Боллхаусе, специальном особняке, построен-

ном для игры в теннис. Предметы первых коллекций были собраны из разных источников – из коллекции императора, монастырей и личных собраний, а также из коллекции Венского королевского политехнического института. Помимо подлинных и оригинальных предметов демонстрировались гальванокопии, муляжи и слепки, что было нормой времени, так как важно было представить общие процессы развития прикладного искусства и экспозиции первых музеев были в большей степени дидактическими, чем шедеврами.

Специальное здание для музея было решено построить в некотором отдалении от центра, но на главной магистрали Вены – Рингштрассе (кольце). Его строительство было поручено одному из крупнейших архитекторов Австрии, представителю историзма Генриху фон Ферстелю (1828–1883), который построил к этому времени несколько замечательных строений, в числе которых здание Венского универ-

ситета, Биржи и Банка на Фрайунге, которое сейчас известно как дворец Ферстеля. Для Музея искусства и индустрии (первоначальное название музея) архитектор создает новый замечательный проект здания в неоренессансном стиле.

Одновременно со строительством музея создается и Школа прикладных искусств, открытая в 1867 г., по типологии лондонского музея. Устроители пытались создать комплекс – музея и художественной школы, сочетая теорию и практику, в стремлении качественной подготовки мастеров и художников прикладного искусства.

Строительство здания музея завершается в 1871 г., куда перемещается экспозиция и Школа прикладных искусств, а в 1877 г. также по проекту Ферстеля строится специальное здание для Школы, где



в свое время учился Густав Климт и Кокошка, художники, составившие славу австрийского искусства.

Трехэтажное здание музея, выстроенное из красного кирпича с мощным цоколем и сдвоенными окнами под небольшими фронтонами, поражает своей соразмерностью и компактностью. На фасаде здания – опоясывающий фриз с изображениями всех прикладных искусств и ремесел; так же как и в залах музея прикладные ремесла становятся главной изобразительной темой. Это и стеклодув, и гончар, и ткач и т.д., изображенные в характере обнаженных ренессансных фигур, занятых своим ремеслом. Обширный двухъярусный вестибюль музея с колонами, арками и балюстрадами, с мощным красочным декоративным убранством, насыщен цветом и изысканными орнаментами под стеклянным перекрытием центра потолка.

В какой-то мере это была композиция внутреннего двора итальянских ренессансных палаццо. По всем законам классической архитектуры самым представительным и важным композиционным элементом является лестница, которая наиболее богато и изощренно украшена лепниной, мозаикой, росписью, многоцветными витражами окон, бронзовыми скульптурными композициями. На центральной стене – рельеф в изящном обрамлении, посвященный создателю музея – Рудольфу фон Эдельбергу. На боковых стенах относительно центрального пространства – парадные двери, ведущие в анфилады залов, расположенные в системе каре. Каждый из залов имеет свою декоративную тему, пластический и живописный декор.



Бюст архитектора музея  
Генриха фон Фестеля

Парадная лестница

Стр. 440–441:

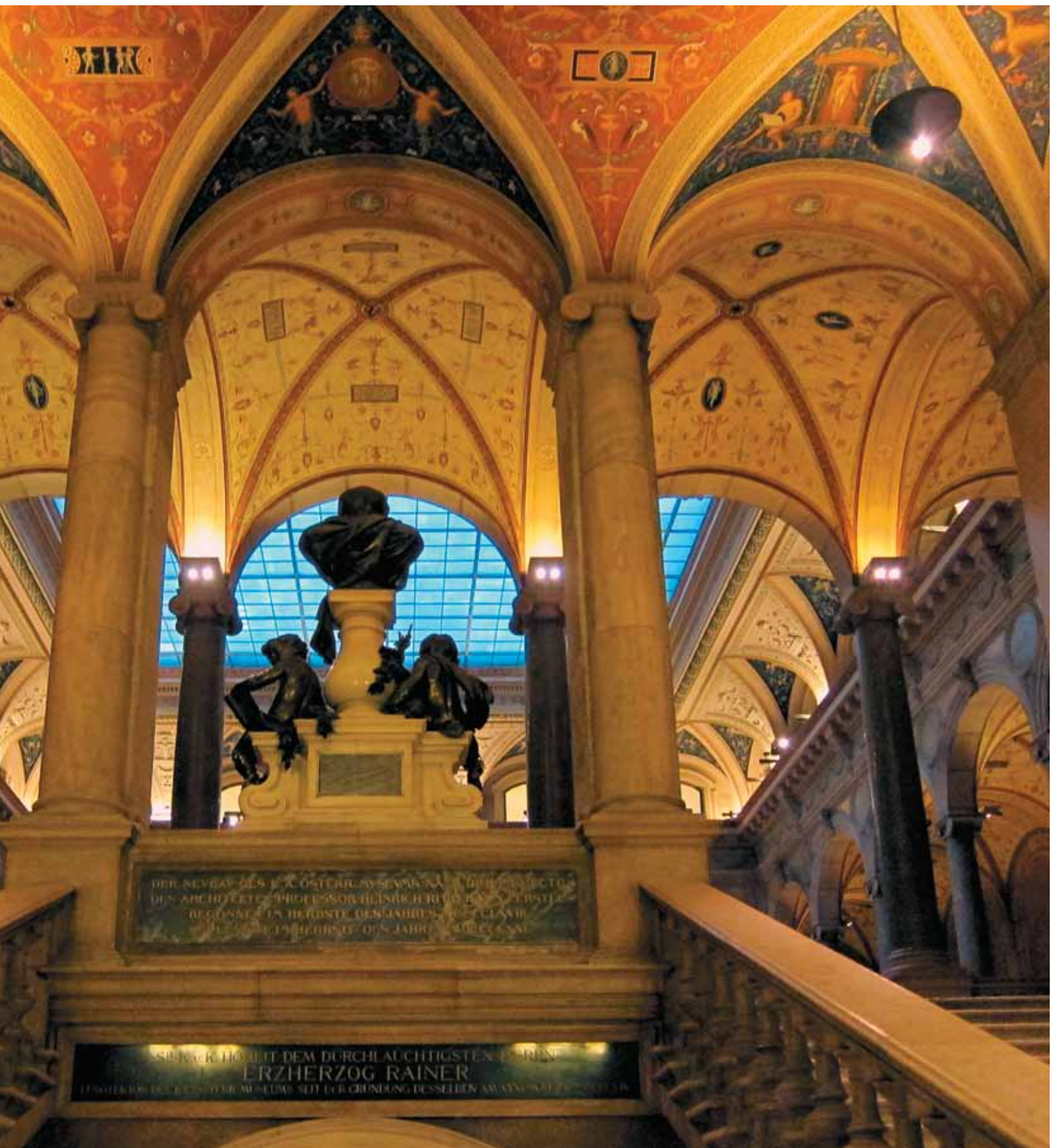
Роспись потолка парадной лестницы

Подобная архитектурная композиция музея впоследствии станет характерной для музейных и общественных зданий конца века, и будет неоднократно повторенной во многих европейских музеях в том числе музеев декоративного искусства Праги, Берлина и других европейских столиц.

В 1884 г. по инициативе Рудольфа фон Эдельберга создается Венская Ассоциация искусств и ремесел со штаб-квартирой в музее, в которую вступили многочисленные компании и мастерские, художники и профессора школы прикладных искусств. Задачей ассоциации было продвижение и помощь в реализации художественных проектов, созданных выпускниками школы. С этой целью в здании музея начинают организовывать временные



















выставки, где все выставляемые объекты можно было приобрести. Эта практика выставок-продаж развивается и в дальнейшем, преемниками Эдельберга.

Новый директор музея Артур фон Скала, возглавивший музей в 90-е г. стремился как можно больше расширить коллекции и влияние музея, делая при этом значительные приобретения, подобно закупкам после Всемирной выставки в Вене в 1873 г., где был сделан ряд важных покупок для пополнения музейного собрания. Его заслуге принадлежит мысль привлечь к преподаванию в школе известных и плодотворных современных авангардно настроенных архитекторов и художников – Отто Вагнера, Коломана Мозера, Йозефа Хоффмана и Альфреда

Роллера, тех, кто составил цвет Венского Сецессиона, что, безусловно, оказалось позитивным для школы прикладных искусств. Однако вскоре музей и школа разделились, став самостоятельными и независимыми, с отдельной администрацией для каждого.

Конец XIX – начало XX века стало самым плодотворным периодом для венского музея, что было связано с грандиозным пополнением его коллекций. Прежде всего это был Золотой век австрийского модерна, связанный с деятельностью Сецессиона и Венских мастерских, поглощенных созданием нового стиля в прикладном искусстве. В 1907 г. к музею переходит большая часть коллекций Австрийского Императорского королевского торгового

Роспись падуги  
экспозиционного зала

Справа:  
Экспозиция зала Ренессанса и барокко

музея, с объектами, составившими основу коллекции восточного искусства, а также обширная коллекция искусства Восточной Азии Генриха фон Зибольда. В 1919 г., в связи с установлением Первой Республики, музею была передана часть имущества Габсбургов и в то же время была приобретена одна из лучших в мире коллекций восточных ковров. Во время инвентаризации музейных собраний Прикладной музей обменивался экспонатами с Музеем истории искусств, получив часть их коллекций по декоративному искусству.







STUDIENSAMMLUNG







Слева:  
Декоративный фонтан  
в холле  
Экспозиция Бидермайер  
(современный вид)

В 1938 г. после аннексии Австрии нацистской Германией музей переименовали в «Национальный музей декоративного искусства в Вене», а в 1947 г. после окончания Второй мировой войны – в «Австрийский музей прикладных искусств». Во время войны здание музея очень

пострадало, однако тщательная и качественная реставрация вернула ему былой вид.

Важнейшим моментом в жизни музея стал 1986 год, когда его стратегия переориентировалась исключительно с прикладного искусства еще и на современное изобразительное искусство, архитектуру и авангардный авторский дизайн.

Глобальная реконструкция музея, которая прошла в 1989–1993 гг. прибавила новые пространства двух подземных этажей и нового крыла, соединенного с историческим зда-

нием музея. Она обеспечила расширение выставочного пространства и дала новые площади для хранения уникальных коллекций музея.

В их число на сегодня входят девять базовых коллекций. Коллекции стекла (включает предметы от Средневековья до современности и является одной из самых значительных в мире); металла (объекты из Европы и Северной Америки начиная с XIV века, включает мелкую пластику, столовые приборы, часы, ювелирные изделия, светильники, научные приборы); керамики и фарфора





(образцы австрийского производства с XVI века и до сегодняшнего дня, изделия Венской фарфоровой мануфактуры, обширная коллекция изразцовых печей); текстиля и ковров (одна из ведущих текстильных коллекций в мире, охватывающая время от поздней Античности до современности и располагающая работами почти всех районов Азии, Европы и даже Южной Америки); мебели и изделий из дерева (более 4600 объектов, от небольших резных шкатулок до массивных шкафов и даже целых интерьеров); исламское и восточноазиатское искусство (включает более 25 тысяч объектов из Китая, Японии, Кореи и Вьетнама, начиная от неолита до

современности); коллекция дизайна и современного искусства (около 1500 работ, от авангардных течений 1920-х гг., различных техник и направлений, включая рисунок, живопись, фотографию, видео и кино, а также объекты скульптуры, инсталляции и ландшафтной архитектуры); информационная база дизайна МАК. Особое значение имеет библиотека музея, известная уникальным собранием книг и журналов по искусству, ДПИ, ремеслам и дизайну, где сами книги, не только носители информации, но и художественные образцы. Помимо этого в ее состав входят 500 тысяч листов коллекции художественных репродукций, орнаментальных гравюр,

Экспозиция  
зала Тонета

Справа:  
Экспозиция картонов Г. Климта  
(современный вид)

плакатов и фотографий, рисунки, акварели, эскизы художников и архитекторов, рисунки архива Венских мастерских.

Наиболее выдающимися коллекциями являются коллекции восточных и западноевропейских ковров, работы венской фарфоровой мануфактуры, всемирно известные образцы фирмы «Михаэль Тонет и сыновья», а также уникальное собрание предметов, созданных в на-





чале 1900-х г. в Венских мастерских (Сецессион) – знаменитого венского модерна.

Зал дизайна и архитектуры представляет образцы знаковых вещей крупнейших дизайнеров XX века, а теперь и самых смелых и авангардных работ XXI века. Музей одновременно демонстрирует свои исторические коллекции в авангардной аранжировке сегодняшнего дня.

Исследовательские экспозиции, сформированные по материалам или «Учебное собрание»: представляет коллекционные залы, где в виде классического академического ряда выставлены образцы самых разных коллекций – металла, стекла, керамики, текстиля, бумажной графи-

ки и т.д., которые в большей мере представляют собой открытое хранилище, дающее в целом ни с чем не сравнимый обзор музейного собрания. Строгое решение этих залов приковывает все внимание к самим экспонатам. Огромное количество выставленных образцов не только наглядно демонстрирует художественное собрание музея, многообразие направлений и техник, но и позволяет проследить художественную эволюцию в контексте конкретного материала и вида прикладного искусства.

Основную миссию музей видит в попытке выстроить диалог между различными художественными дисциплинами, прежде всего декора-

тивным и актуальным искусством, а также представить весь разнообразный спектр искусств, как источник вкуса и вдохновения. Удивительная и необычная атмосфера венского музея остается в памяти как убедительный образ традиции и современности, живущих вместе под одной крышей и выявляющих достоинства друг друга.

### *Музеи Венгрии*

Типичным примером музея второй половины XIX века могут служить Национальный музей и галерея Венгрии в Будапеште. Он был основан в 1802 г., для размеще-





Национальный музей Венгрии.  
Фасад

ния подаренных богатым венгерским магнатом графом Ференцем Сеченьи коллекций книг и медалей, исторических реликвий и художественных произведений «своей дорогой Родине... в вечное имущество»<sup>16</sup>. Богатейшее собрание музея стало ядром дальнейшего собирательства и формирования различных коллекций, которые затем легли в основание последующих венгерских музеев, в том числе Музея изобразительных искусств.

Здание Музея изобразительных искусств было построено в 1837–1847 г. по проекту Михая Поллака (однако экспозиции получили свое завершение лишь во второй половине века). Строительство здания и организация музея были осуществлены на общественные пожертвования. Массивное монументальное здание музея представляет собой классическое строение с широкой парадной лестницей, ведущей к главному входу с колоннами и портиком, с целой системой галерей, залов, красочно украшенных лестниц







центрального холла и анфилад. Центральные представительские интерьеры парадно и красочно украшены росписью, лепным декором, наборными мраморными полами, прекрасными и виртуозно выполненными светильниками – торшерами, бра. Особенно парадно декорированы стены и плафон центральной лестницы, ведущей на второй экспозиционный этаж. В оформлении интерьеров музея принимали участие художники Карой Лотц и Мор Тан, выполнившие красочные фрески и всю пышную декоративную отделку музея. Сами же экспозиционные залы несравнимо лаконичнее и учитывают расположение экспозиции в них. Декор проявляется только на потолках и фризах верха стен.

Собрание национального музея включает исторические реликвии, документы, предметы искусства и быта, оружие и уникальные фрагменты подлинных интерьеров, таких как оборудование библиотеки в стиле рококо, целые мебельные наборы, древнейшие образцы европейской мебели, исторического костюма, декоративно-прикладного искусства и промышленного производства XIX века, а также исторические документы страны. В качестве раритетов музея представлены подлинные музыкальные клавесины.

Другой грандиозный Музей изобразительных искусств был построен в неоклассическом стиле на пло-

**Парадная лестница.  
Национальный музей Венгрии**

**Национальный музей Венгрии. Роспись  
плафона парадной лестницы**

**Национальный музей Венгрии.  
Роспись стен парадной лестницы**



Музей изобразительных искусств.  
Фасад

Музей изобразительных искусств.  
Фрагмент центрального холла

Справа:

Музей изобразительных искусств.  
Экспозиция античного зала

щади Героев рядом с выдающимся мемориалом венгерской столицы, по проекту Альфреда Шикиданца и Филиппа Херцога. Здание музея, расположенное на одной из обширных столичных площадей, поражает своей масштабностью, фундаментальностью и тем непреходящим значением классического Храма мировой культуры, которое придали ему создатели его архитектурного облика.

Его основание относится к знаменательной для страны дате, когда так называемый «Закон Тысячелетней годовщины» в 1896 г. официально учредил музей. Здание музея было построено только через 10 лет, в 1906 г., и стало одним из крупнейших и представительных музейных зданий Европы. В основе собрания музея – коллекция князей Эстерхази и значительная часть художественных произведений из собрания Национального музея, которые перешли в новый музей, и постоянное пополнение произведений.

В результате длительного коллекционирования сложились наиболее значительная Галерея старой живописи и Отдел графики, впоследствии с расширением собрания были созданы отделы античности, скульптуры, старого венгерского искусства, вплоть до современности. В настоящее время в собрании музея находятся работы: Гирлондайо,











Беллини, Бранзино, а также Тициана, Тинторетто, Дюрера, Лукаса Кранаха Старшего и Питера Брейгеля Старшего, Рубенса, Франса Хальса, работы художников XIX и XX веков.

Фасад музея украшают величественный восьмиколонный портик коринфских каннелированных колонн из серого гранита и широкая величественная лестница в характере римских традиций. На массивном портике изображение сцены «Сражения лапидов с кентаврами», напоминающая композицию с фронтона Храма Зевса в Олимпии. Поражает масштабностью и представительностью внутренняя центральная часть музея, по всем традициям европейского музейного строительства включающая большие холлы,

и центральный зал с обходными галереями, с большим стеклянным плафоном и сдвоенными колоннами. Все вместе производит впечатление грандиозного пространства, предназначенного для экспонирования искусства. В какой-то степени масштаб, репрезентативность и самостоятельная художественная ценность самих этих залов придают высочайший статус содержанию музея, его коллекциям и шедеврам.

Непосредственно в самих экспозиционных помещениях преимущественно светлые гладкие стены, и лишь темные деревянные панели низа стен приносят ощущение художественной обработки интерьеров. Потолки и полы выполнены в сдержанном колорите, с немного-

**Музей изобразительных искусств.  
Фрагмент экспозиций. Современный вид**

словным и тонким декором, характерным для времени создания музея. В строительстве музеев в этот период вырабатываются некие основополагающие позиции, основанные на пышном декорировании центральной части и сдержанном и лаконичном отношении непосредственно к самим экспозиционным пространствам, т.е. сугубо функциональный подход и дифференциация пространств и их функций.

\* \* \*

Будапештский музей прикладного искусства был основан в 1872 г.,









Музей прикладного искусства Будапешт.  
Арх. Э. Лехнер и Д. Партош. 1896 г.  
Акварель

Музей прикладного искусства Будапешт.  
Фасад



Музей прикладного искусства. Будапешт.  
Макет

Справа:  
Музей прикладного искусства.  
Фрагмент входа

и развивался аналогично уже функционирующим подобным учреждениям в Англии, Германии и Австрии. Музеи такого типа развивались не из аристократических коллекций, а были продиктованы общественной необходимостью. Всемирная Лондонская выставка 1851 г. продемонстрировала общий упадок художественных ремесел, их неспособность соперничать со стремительно развивающимся фа-

бричным производством. Выход из создавшегося положения видели в союзе промышленности и искусства, способном привести к повышению эстетических качеств предметного мира и созданию современной по духу среды вещей. Новое понятие «художественная промышленность» быстро приобрело права гражданства, становление этой молодой отрасли творческого труда стало характерной чертой художественной

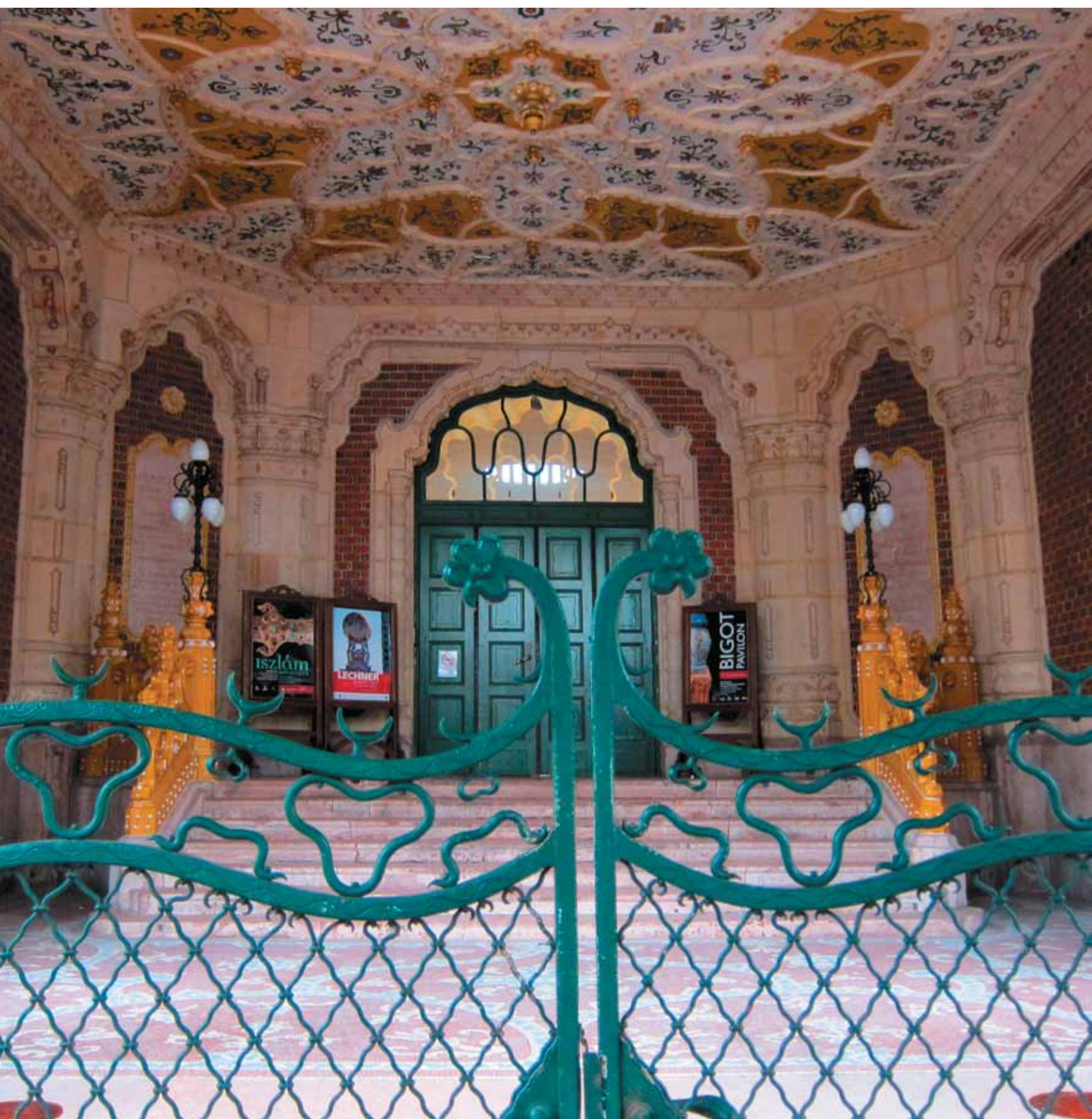
жизни второй половины XIX века. Музейное собрание непрерывно пополнялось новыми экспонатами, частью закупленными, частью полученными в дар.

В отличие от Национального и Музея изобразительных искусств, выстроенных в неоклассическом стиле, архитектура Музея прикладного искусства основана на совершенно иных принципах своего образа. Музей был основан в 1863 г., когда будапештский парламент выделил средства и утвердил музей. Основу коллекции составили за-











Слева:  
Музей прикладного искусства.  
Фрагмент входа

Потолок входа

купки с всемирной выставки в Вене 1873 г. и, таким образом, заложили фундамент нового общественного собрания. Его дальнейшая организация и собирательская деятельность осуществлялись на общественные пожертвования, включали дары частных лиц, государственных собраний и материалов, собранных в результате научных экспедиций, проводимых музеем. Открытие первых экспозиций состоялось в 1874 г., а в 1892 г. был объявлен открытый конкурс на проект специального здания для музея. Первую премию получил проект Эдена Лехнера и Дьюлы Партоша. К 1896 г. к празднованию Тысячелетия Венгрии здание было построено. Определить его стиль невозможно. Так как автор проекта обладал, по мнению современников, «большой фантазией и был склонен к романтизму», свои идеи по поводу индивидуальности искусства, он полностью воплотил в проекте, где пытался создать «своеобразную совокупность венгерских выразительных средств, построив здание в сказочно-фантазийном стиле, где изощренность восточных тем переплеталась с барочной динамикой формы»<sup>17</sup>, создав прецедент выдающегося архитектурного произведения в национально-романтическом стиле венгерского модерна. В какой-то степени музей Лехнера при ближайшем рассмотрении перекликается с уникальными творениями Антонио Гауди, скорее всего, своей неумной фантазией







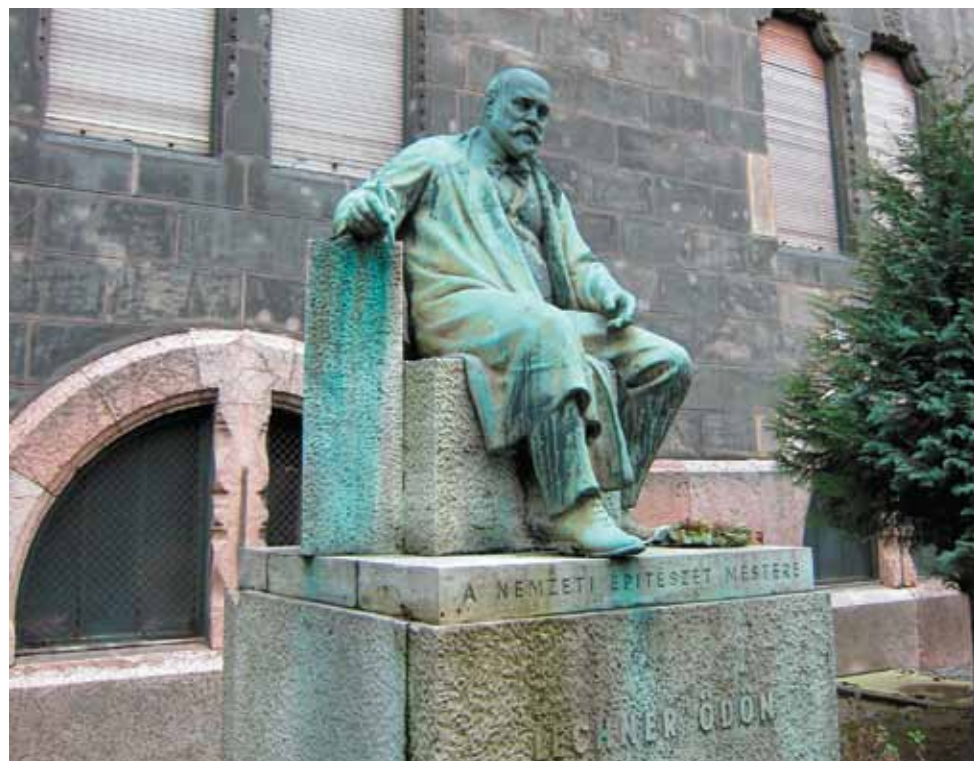
Фрагмент экспозиции зала.  
Современный вид

#### Памятник Э. Лехнеру

Справа:  
Большой зал

в разработке декоративных и образных элементов и форм. В нем переплелись и мотивы национальных венгерских орнаментов, и реплики на изощренные восточные мотивы, и мощнейший полихромный колорит великолепной венгерской поливной керамики, которая обильно и пышно украшает все здание, придавая ему необычный характер. Крышу и многочисленные фрагменты фасада и интерьера украшает черепица известной венгерской фирмы «Жолнаи». При этом крыша изумрудного цвета со множеством декоративных элементов, коньков, стоков и т.д., также выполненных из цветной керамики. Парадный вход в музей полностью облицован полихромными и расписными плитками этой керамики, что создает удивительный эффект. При всей своей необычной декоративности музей представляет огромное здание, занимающее целый квартал, в виде замкнутого по периметру корпуса с мощными стенами из серого натурального камня и внутренним двором.

Строительные работы завершились в 1896 г. к празднованию Тысячелетия Венгерского государства. Музей быстро завоевал популярность в своей стране и признание за рубежом. Что касается здания музея, то отношение к нему со времени его постройки вплоть до наших дней было неоднозначным. Его критиковали за внешний вид, в ко-











тором проявилось характерное для раннего стиля модерн стремление синтезировать различные влияния, в том числе и элементы, подражающие венгерскому национальному искусству. Однако все отмечали масштабность строительной мысли, безудержную фантазию, изысканный вкус, при новейших архитектурных решениях постройки, которая включала свод из стекла и металла, универсальные металлические конструкции и элементы, самую современную строительную технику.

**Музей прикладного искусства.  
Центральный холл**

**Декор потолка  
центрального холла**

Большой и представительный центральный зал с обходными галереями, колоннами и арками, покорял и покоряет изощренной и обильной каменной резьбой, фантазийными и динамичными мотивами декора. При этом конструкция зала соответствует своему времени, так как использует металлические

(чугунные) литые элементы колонн и кронштейнов. Акцентирован и плафон над центральной лестницей с ярким цветным витражом, вносящим в интерьер некое азиатское величие. Несмотря на уникальную стилистику здания, его



объемно-пространственная структура и характер экспозиционных залов повторяли сложившиеся к этому времени архитектурные музейные каноны – они были сугубо функциональными и целесообразными. Залы, непосредственно предназначенные для экспонирования коллекций, более спокойные и функциональные.

Музейное собрание включает произведения из керамики, стекла, текстиль, одежду, фарфор, музыкальные инструменты, уникальную коллекцию деревянных досок для набивки на ткани, ювелирные изделия, столовые приборы, часы, фамильные предметы семьи Эстерхази, предметы промышленного производства и современного дизайна. Музей располагает особо ценной коллекцией керамики фирмы «Жолнай», которая приняла самое активное участие в создании здания музея.

Музей прикладного искусства Венгрии представляет собой уникальный образец музейного здания, не только специально построенного для целей представления коллекций прикладного искусства и бесценных произведений венгерского и европейского прикладного искусства начиная с XVI века и вплоть до современности, но и само является не менее значимым художественным объектом, воплощающим в своих образах и формах время и стиль, фантазию и талант своих создателей. Возможно, поэтому перед фасадом музея установлен памятник его архитектору Эдену Лехнеру, как дань уважения и признания его заслуг в художественной истории страны.



*Рейксмузей*

Одним из крупнейших национальных проектов Европы следует считать организацию и строительство Амстердамского Рейксмузея. Его история, инициированная

Рейксмузей. Общий вид.  
Фото 1885

Рейксмузей.  
Фасад





Рейксмузей. Фрагмент фасада

Рейксмузей. Фрагмент фасада.  
Скульптура художника

«Угрожающий лебедь».  
Ян Асселейн. 1650



прогрессивным опытом Франции (Лувр), начинается с 1800 г., когда Национальная кунстгалерея открыла свои двери в Гааге. Собрание включало более 200 картин и исто-

рических экспонатов, в числе которых вскоре появилось знаменитое полотно «Угрожающий лебедь» Яна Асселейна, написанное в 1650 г. и считавшееся символом националь-

ного голландского сопротивления. После переезда в Амстердам музей занимал верхний этаж королевского дворца на площади Дам, в бывшем здании мэрии, где в 1809 г. он был открыт для посетителей. Претерпев многие реорганизации и переезды, лишь в 1876 г. наконец был проведен конкурс на проект музейного здания, подготовленный общественным мнением, что Национальный музей Нидерландов должен рас-



полагаться в своем, специально спроектированном и построенном здании. Как и все крупные национальные музейные проекты, строительство здания сопровождалось учреждением конкурса проектов, под наблюдением специально созданной комиссии конкурс выиграл архитектор Петрус Кайперс (*P.J.H. Cuypers*), до этого построивший великолепный Центральный вокзал города.

В отличие от характера архитектуры многочисленных европейских музеев, ориентированных на неоклассические и ренессансные стили, примером национальной стилистики в европейской музейной архитектуре стало строительство музея Ам-

стердама. Проект Петруса Кайперса для Рейксмузея сочетал в себе элементы неоготики и Ренессанса. Несмотря на официальное одобрение, проект вызвал и немало негативных отзывов: жители города считали его слишком средневековым и недостаточно отвечающим голландскому духу. Тем не менее строительство началось, и музей был открыт для широкой публики в 1885 г.

Здание, построенное архитектором Кайперсом, внушительных размеров и изысканных архитектурных форм. Основной материал строения – красный кирпич – восходит к традициям голландской готики. Музей украшали островерхие крыши, высокие фронтоны,

масштабные арки, рельефы на темы искусства, окна с полукруглыми завершениями и витражи, которые усиливали и без того очевидные аналоги стиля, представляя музей в виде великолепного средневекового голландского замка. Однако в конструкциях высоких «готических» крыш находит место современное устройство специальных музейных «фонарей» для обеспечения верхнего света. Фасад центрального корпуса, вогнутый в плане, увенчан остроконечными башнями, оканчивающимися парными шпилями на

Витраж  
центрального холла











квадратных постаментах с фигурными решетками. На фасаде здания крупные скульптуры, изображающие художников, скульпторов, ремесленников. Снаружи пышные украшения декоративными орнаментами из белого и желтого кирпича и камня по красному кирпичному фону, живописные полихромные росписи на национальные мотивы, которые первоначально повторялись также и в интерьере: были выполнены стенные росписи на библейские сюжеты. Высокие окна центрального зала украшают яркие витражи с изображениями художников, скульпторов, ремесленников, архитекторов в виде крупных и кра-

Слева:  
Рейксмузей.  
Росписи стен центрального холла  
Роспись люнеты  
центральной галереи

Потолок центральной галереи

Фрагменты декора интерьера.

Скульптурные кариатиды

Стр. 466–467:  
Экспонирование «Ночного дозора»  
Рембрандта

сочных фигур с атрибутами своего ремесла.

В планировочном отношении здание представляет традиционную систему замкнутого прямоугольника с пересечением галерей и внутренними дворами. Центральная часть представляет трехнефную базилику, с самым изысканным и обильным декором, фигурными колоннами и сводчатыми потолками.

В процессе реставрационных работ, предпринятых после Второй мировой войны уже в XX веке, согласно новым принципам музейной экспозиционной аранжировки роскошное оформление залов было убрано, так как, по мнению специалистов, оно мешало восприятию выставленных

произведений искусства. Однако залы большой галереи и некоторые другие помещения, при гладких цветных стенах, сохранили прекрасные расписанные растительным декором и цветами падути и изящные карнизы, мозаичные орнаментальные полы, стилизованный в готическом характере орнамент колонн.

В начале XX века на втором этаже в «Галерее Славы» был выделен специальный зал для «Ночного дозора» Рембрандта. «Королева Вингельмина учредила особую комиссию, занимавшуюся вопросами наилучшего оформления экспозиции этого шедевра и лично следила за ходом работ»<sup>18</sup>, которые продлились с 1901 по 1906 г. До этого времени картина располагалась в эклектически оформленном, специально спроектированном Кайперсом зале. В нем был световой потолок, декориро-













ванные орнаментальной росписью своды, темные цветные гладкие стены для экспонирования полотен. Повесть «Ночного дозора» была выделена в отдельное пространство двумя монументальными выступами-перегородками, с колоннами и пышными капителями, в виде кариад, которые доходили до светового потолка. Картина располагалась в центре стены, полностью задрапированной тканью. Внизу по периметру стены шел ярус панелей, вверху – декоративный тканевый ламбрекен с кистями (1881 г.) Интересен подход к залу. Картина висит на торцовой стене широкой центральной галереи здания, в главном нефе, по обеим сторонам которой расположены боковые нефы в виде локальных каре для повески картин небольших размеров, в основном нидерландской школы. Тем самым зритель, задолго до того как подойти, видит картину и идет к ней, «сосредотачиваясь» и

**Зал кораблей**  
(современная экспозиция)

**Кукольный домик Петронеллы Ортман.**  
(современная экспозиция)

как бы готовясь к встрече с произведением, которое становится визуальным ориентиром в какой-то степени ритуального маршрута современных паломников культуры.

В настоящее время «Ночной дозор» остается шедевром Рейксмузея, и его экспонирование является одной из важнейших экспозиционных задач. Он располагается в том же зале, который был отведен для него еще в прошлом веке, однако общее декорирование интерьера стало сдержанным и лаконичным. Стены зала окрашены в глухой темно-синий цвет, отсутствуют всякая орнамента и ткани, а для создания наилучшего восприятия под световым потолком зала находится под-



весной рассеивающий потолок. Он создает ровное и несколько приглушенное освещение, погружая знаменитое полотно великого голландца в удивительно мягкую световую среду. Создание подобного освещения соответствует современному представлению о том, что живописное произведение нужно экспонировать максимально приближенным к его освещенности в мастерской художника, чтобы точнее передать авторское восприятие картины.

В научном плане первоначальная экспозиция музея в XIX веке была построена в строгом хронологическом порядке. Причем количество





представленных в музее произведений начиная с конца века старались все время сократить, стремясь к разряжению экспозиционного пространства, которое, по мнению музейных специалистов того времени, способствовало созданию наиболее благоприятных условий осмотра. Здание музея еще достраивается в 1916 г. двумя подобными корпусами, создавая целостный и законченный ансамбль, а после войны с перекрытием двух внутренних дворов добавится дополнительное музейное пространство, составившее 60 помещений. В настоящее время с перекрытием оставшихся внутренних

пространств было создано огромное на всю высоту здания пространство входного вестибюля, которое организует посетителей, создавая оптимальный комфорт. Государственный музей Амстердама, с его обращением к национальному стилю, традициям, красочной и нарядной монументальности, демонстрировал отношение современников к музею как к храму, как к величественному строению, хранителю национальных сокровищ.

Экспозиция в своем развитии напоминает колебания маятника. Она проходит по каким-то крайним точкам своих координат. Так, например, если в XVII веке это еще декоративный элемент дворцовых апартаментов, то уже в XIX веке – это глобальные, монументальные экспозиционные объекты, располагавшиеся в центре городов на главных площадях и проспектах, в качестве важных градостроительных сооружений.

Все вышесказанное относится не только к музеям искусств, хотя, бесспорно, они занимали ведущее место в музейном строительстве. Это также верно и для музеев естественно-научных и исторических, так как принципы и критерии в их создании были одинаковые. Архитектурная и декорационная программа естественно-научных музеев была несколько скромнее и менее выразительна, однако обязательно присутствовала как во внешнем облике музейного здания, так и в его интерьерах и экспозициях.

### *Естественно-исторический музей Лондона*

Одним из уникальных примеров музейного строительства XIX ве-

ка является Музей естественной истории Лондона (*Natural history museum*), построенный в Южном Кенсингтоне, рядом с Музеем Виктории и Альберта и Музеем науки, образовавших район трех грандиозных лондонских музеев. В основе собрания музея лежит коллекция известного медика и натуралиста Ганса Слоуна, завещавшего свои экспонаты Английскому научному обществу, которые вошли в состав Британского музея и долгие годы, вплоть до 1963 г. были его отделом натуральной истории. С ростом и расширением коллекций возникла необходимость в строительстве специального музейного здания для их размещения.

Музей включает огромную в 70 миллионов единиц хранения коллекцию минералов, метеоритов, растений, животных ископаемых, уникальные объекты естественной истории, коллекции скелетов динозавров, морских обитателей, включая знаменитого синего кита, коллекции птиц, насекомых, млекопитающих, практически все многообразие животного и растительного мира планеты.

Архитектор Френсис Фоук, выигравший конкурс, предложил свой проект здания, который после его кончины в 1865 г. продолжил и доработал в конце века молодой архитектор Альфред Уотерхауз (A. Waterhouse), создав величественное произведение искусства и незабываемый музей. Он изменил дизайн существующего проекта Фоука, плоть до смены архитектурной стилистики, заменив неоренессансный стиль на неороманно-византийский. Строительство началось в 1873 г., а уже в 1881 г. музей





Проект здания Музея  
естественной истории.  
Лондон

Здание Музея естественной истории  
в Лондоне. Общий вид.  
Арх. А. Уотерхауз

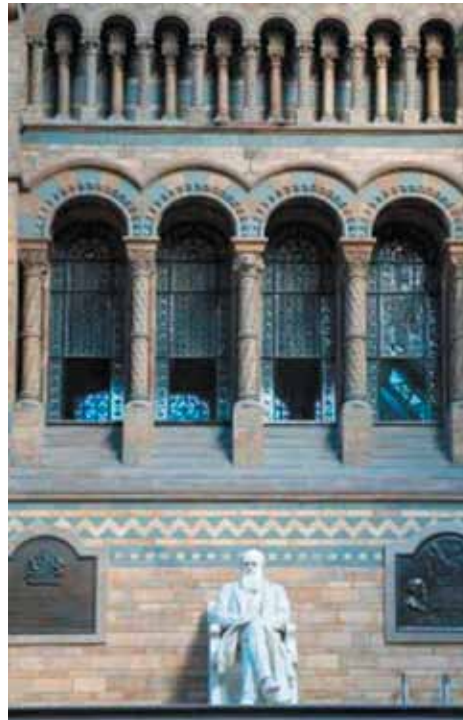






открыл свои двери для посетителей. Здание было сооружено в эклектическом характере, стилизовавшем мотивы средневекового строения, с высокими квадратными парными башнями, арками, высокими окнами, наподобие грандиозных соборов или монастырей, огромным и величественным фасадом, внушающим благоговение. И как это часто бывало в период эклектики, архитектор во много раз увеличил масштаб всего строения. Здание Уотерхауза считается самым большим и красивым музейным зданием Лондона.

Архитектура фасада и его интерьеров интерпретирует романно-византийский стиль с обилием сложных изящно декорированных сдвоенных колонн, с характерными для стиля капителями с растительным орнаментом. Поражает и грандиозный, виртуозно декорированный разнообразными пластическими орнаментами портал здания. Он очень близок к аналогам средневековых



храмовых порталов, придавая входу в музей торжественность и трепетное чувство приобщения к высокому, но в данном случае не к религии, а к науке. Высокие трехчастные окна с арочными завершениями закрыты витражами с геометрическими орнаментами, рельефами, арками и пластически декорированными колонками. Весь невысокий, виртуозно выполненный пластический декор здания поражает воображение.

Интерьеры музея, интерпретируют храмовое пространство. Центральный зал, в который входит посетитель, представляет собой трехнефную базилику с огромным центральным нефом и двумя параллельными ему галереями. В этом зале экспонируется самый большой 26-метровый скелет диплодока, который заполняет собой это огромное пространство. У противоположной стены находится парадная двухмаршевая лестница на второй этаж со скульптурой



Декоративное оформление фасада

Парадная лестница.

Памятник Дарвину

Фрагмент декора фасада.

Парадная лестница

Чарльза Дарвина в центре площадки. На противоположной стене зала, над входом демонстрируется срез гигантской и древней секвойи. А боковые галереи занимает экспозиция скелетов древних животных. Из центрального зала можно попасть в любую часть музея по центральной лестнице и галереям.

Центральный зал окружен обходными галереями с массой декоративных элементов и общим полихромным и пластическим декором, который превращает это здание в насыщенное по своей красочности и уникальное по своей среде строение.

При этом все декоративное убранство музея подчинено его





Центральный вход

предназначению, где в архитектурных и монументальных формах воплощена тематика и коллекция музея. Всей своей архитектурой и декоративным убранством музей вторит коллекции. Так, на изящных колоннах главного зала вдруг повисает обезьяна, а декоративная цветочная композиция включает

изображения крыс и т.п. Уникальный потолок центрального зала перекрыт шатровым сводом, с балками и филенками, на каждой из которых изображение разнообразных растений, наподобие ботанического гербария. Это делает его наглядным пособием по ботанике, виртуозно выполненном и несущим огромную декорационную роль. Все позолоченные плитки этого потолка рассказывают свою историю.



Весь обильный декор здания был не просто традиционной формой украшения фасада и интерьера, а тематической составляющей музея, отражающей его коллекции и его тематику, что создавало удивительную по насыщенности и дидактичности среду восприятия.

Выдающийся эффект этого музейного здания заключался в том, что при всей, казалось бы, эклектичной и пышной декоративной стили-





стике оно было построено на основе самых последних достижений строительной технологии Великобритании викторианской эпохи. Для его строительства использовались самые современные методы и материалы. Так, в конструкции здания и в его перекрытиях использованы металлические каркасы и фермы, красочный потолок центрального зала, при всей своей декоративности, откровенно опирается на ме-

таллические конструкции, поддерживающие его. Но самым важным в строительстве этого здания было применение Уотерхаузом терракоты, особенности технологии которой открывали многочисленные возможности ее использования, поскольку этот материал был инновационным в английской строительной практике.

В здании Уотерхауз применил огромное количество терракото-

#### Большой зал

#### Декоративное оформление Большого зала

вой облицовочной плитки, которая давала самые различные эффекты. Прежде всего она позволила дать различные цветовые градации плиток и тем самым сделать это грандиозное строение колористически насыщенным, вибрирующим по





цветовым оттенкам и откровенным цветным вкраплениям и деталям. С другой стороны, технология терракоты позволила формировать различные декоративные элементы исполь-

зуя типологию и модульность и тем самым наполнить фасад и интерьеры музея многообразным пластическим декором. Тем самым фантастический по обилию и разнообразию декор





Большой зал. Фонарь.  
Современная экспозиция зала

Зал систематических коллекций.  
Современная экспозиция

музея был выполнен в современной и весьма рациональной технологии, которую можно с полной уверенностью назвать дизайнерской.

В целом Музей естественной истории Лондона представляет яркий и оригинальный образец декоративности оформления и рациональной конструкции и технологии, присущих времени. Приемами экспонирования, характерными для музея, оставались насыщенность предметами, стремление к выразительным и декоративным композициям.

Как и все крупные музеи, созданные в конце XIX века, музей не раз проводил реконструкции и достраивал свои корпуса. Современная экспозиционная структура делит музей на четыре зоны, дифференцированные по содержанию и обозначенные цветом – красная (вулканы и землетрясения), оранжевая (уголок дикой природы), зеленая (птицы, растения, насекомые) и синяя (динозавры, рептилии и морские обитатели). Новые концепции в экспонировании делают музей одним из ведущих в своей области, а его уникальная архитектура и экспозиционная среда остаются актуальными, яркими и выразительными, воспринимающими и адаптирующими все новации.

### *Национальный музей Чехии*

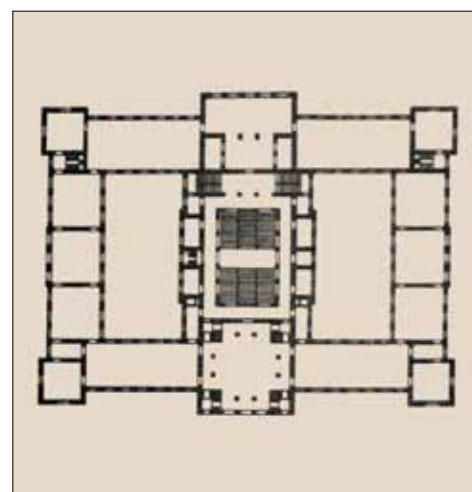
Наиболее ярко содержательные патриотические концепции музей-

ного строительства проявились в грандиозной и выразительной художественной программе Чешского национального музея. Он был основан в 1818 г. совместными усилиями деятелей Археологического, Музыкального и Патриотического общества любителей искусств. Однако, как это было повсеместно, здание музея было построено значительно позднее, лишь в 1891 г. Место, выбранное для Национального музея пражской общиной, делало его доминантой Ванславской площади и ведущим строением монументального градостроительного комплекса чешской столицы.

Эта гигантская постройка с мощными и пышно декорированными пандусами лестниц, подходящих к главному парадному входу под портиком, имела фасад протяженностью 100 метров. Центр строения был отмечен колоннами и крупным куполом Пантеона, венчающим здание. В плане здание представляло прямоугольник галерей с центральной галереей посередине, делящей пространство внутреннего двора на две равные части.

«Новая постройка является выдающимся урбанистическим и художественным произведением...» И далее: «Она как доминанта, производящая глубокое впечатление, овладела всей площадью и создала для нее грандиозный фон, без которого уже невозможно площади себе представить... Своей высокостепенной архитектурой она так хорошо выражала чувства народа... гордившегося своим возрождением, своей возрастающей экономической и политической властью, расцветом своей культуры», – писали публицисты того времени<sup>19</sup>.





Национальный музей Чехии.  
Фасад

Национальный музей Чехии.  
План

Создатели музея – архитектор Й. Шульц, скульпторы А. Вагнер, Й. Маудр, живописцы – Брожик, Маржак, Женишек и Гинанс, украсившие купол Пантеона, работали над темами из чешской истории и аллегорическими сценами. В Пантеоне была размещена галерея портретов известных деятелей и героев Чехии. Архитектура, ваияние и живопись, которые воплотились в здании музея, были «по сущности художественным смотром чешского изобразительного искусства конца столетия», считали специалисты<sup>20</sup>.

В 1883 г. был объявлен ограниченный конкурс на предварительные проекты. К участию в конкурсе допускались архитекторы, проживающие в Чехии, или выходцы чешского происхождения, живущие за пределами страны. Было представлено 27 проектов, из которых первая премия была присуждена Й. Шульцу (1840–1917) за проект, названный «Про Патриа» – «Для Родины». По его проекту и под его руководством приступили к созда-

нию музея, который был в 1891 г. торжественно «передан народу», а в 1893 г. открыт для общественности. Он имел пять основных разделов: естествоведческий музей, исторический музей, музей чешской музыки, музей азиатских, африканских и американских культур им. Напрстка, библиотеку.

Монументальный декор музейного здания, представляющий большой интерес как пример концептуально-дидактической программы, осуществлялся также на конкурсных началах. Так, в 1887 г. на основании конкурсного отбора были утверждены проекты, которые постепенно осуществлялись в последующие годы. У главного входа расположены аллегорические фигуры «Естественные науки» и «История» и «Литература». В 1887 г. А. Вагнеру была заказана скульптурная группа для тимпана над главным входом, на тему «Чехия защищает искусство и науку», а также рельефы на темы важных исторических событий страны.

Скульптурная группа над тимпаном, созданная А. Поппом, представляет двух Гениев, держащих на поднятых руках земский герб, а над ним чешскую корону. У подножия купола расположились крупные фигуры – «Энтузиазм», «Самоотверженность», «Любовь к правде» и «Любовь к прошлому». Скульптуры для ниш на главном фасаде здания, выполненные А. Вагнером, А. Поппом, Я. Райтом, О. Мецелем, О. Гергезелом и другими скульпторами, представляли: «Мифологию», «Этнографию», «Филологию», «Философию», «Историю» и «Археологию»; «Географию» и «Астрономию», «Геологию» и «Минералогию»; «Зоологию» и «Ботанику» на боковых фасадах. А также «Нумизматику» и «Геральдику», «Поэзию» и «Изобразительное искусство». Практически по фасаду здания были продемонстрированы все структурные отделы музея, его основные сферы и коллекции и вся



**Национальный музей Чехии.  
Фрагмент фасада**

презентационная программа. На балюстрадах боковых фасадов были помещены статуи, символизирующие четыре стихии: «Воздух», «Землю», «Огонь» и «Воду».

В скульптурный декор здания входили и аллегии «Прилежность», «Благородство», «Правда» и «Красота». Под окнами второго этажа в хронологическом порядке расположены позолоченные мемориальные доски с именами выдающихся деятелей чешской культуры. Главная скульптурная композиция фасада музея представляет Чехию со святославской короной на голове. У ее ног расположились аллегии двух чешских рек – Влтавы и Лабес с сидящими по обеим сторонам от них фигурами, символизирующими Моравию и Силезию.

По открытому конкурсу также были отобраны два проекта «сграффито» для внутренних дворов музея. Первая премия была присуждена за проект «Правда» (Й. Фант) и вторая – за проект «Отечество» (У. Клоучек).

Интерьер музея наполняет целый пантеон скульптур, выполненных специально для этой цели и заказанных ведущим мастерам своего времени. Темой этой скульптурной симфонии стала история страны. Так, лестницу украшают бронзовые статуи и круглые медальоны королей и выдающихся деятелей чешского государства, выполненные мюнхенским скульптором Л. Швантхалером и А. Поппом. Интересно отметить, что в конце прошлого века на карнизе третьего этажа было поставлено 16 бюстов пер-

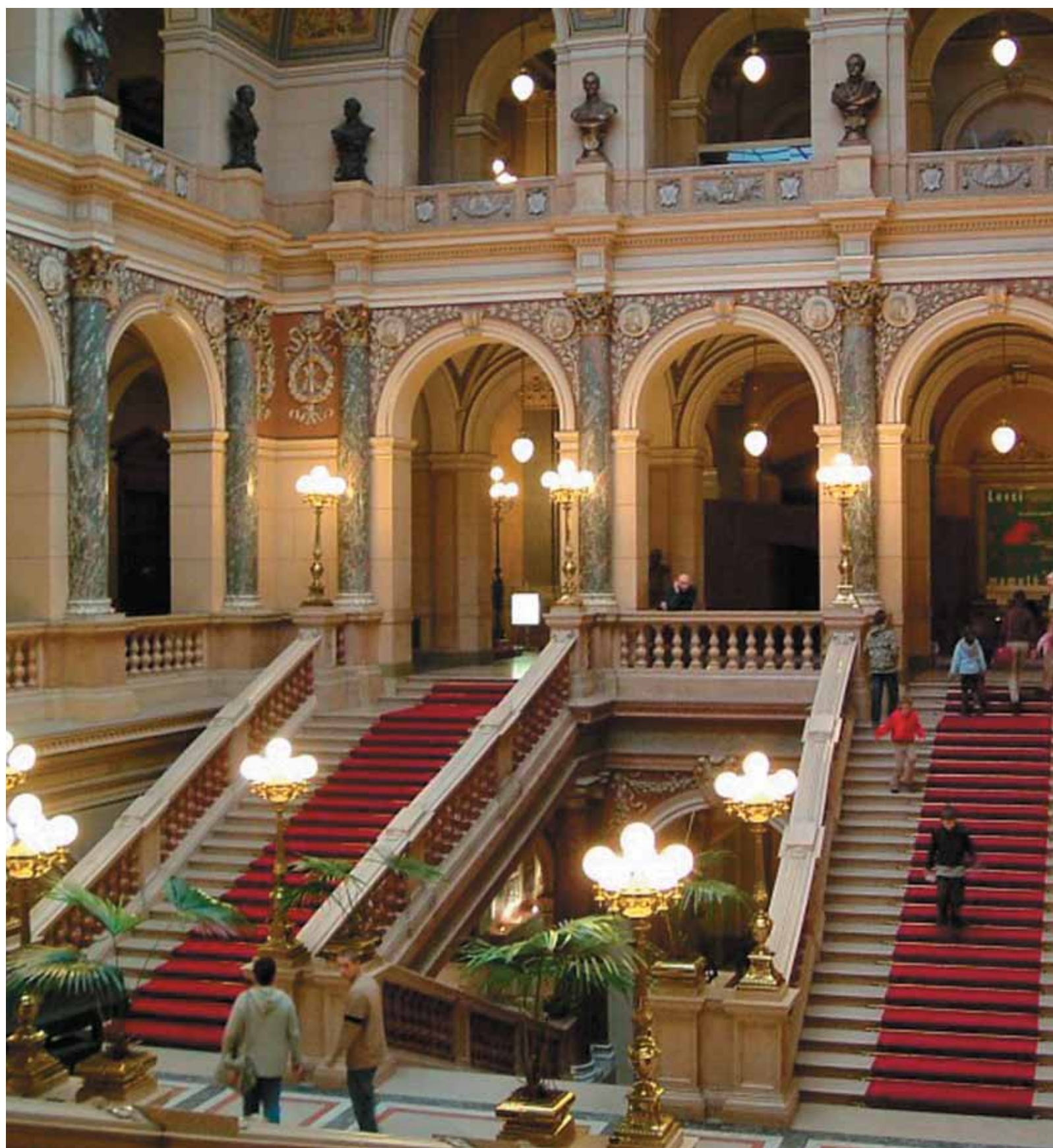


сон, имеющих, по мнению современников, выдающиеся заслуги перед чешской наукой и принимавших непосредственное участие в создании самого Национального музея. Это его основатели и организаторы, дарители коллекций, заведующие основными отделами, крупные ученые,

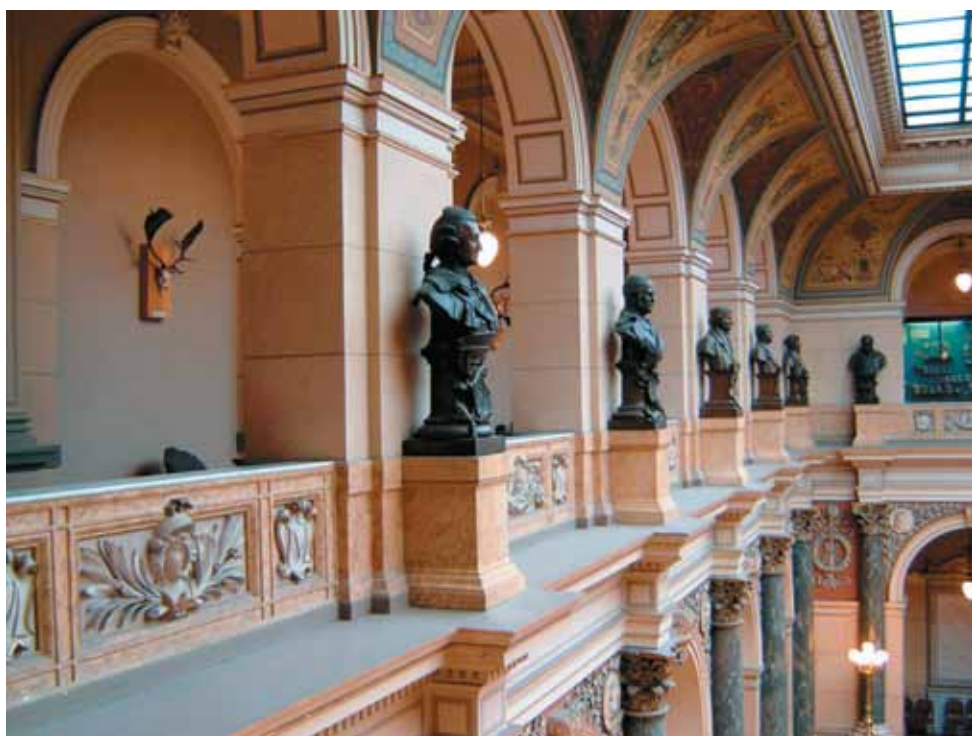
вплоть до бюста первого музейного библиотекаря.

Ядром здания музея является Пантеон – двухсветный квадратный зал, под высоким стеклянным куполом, декорированный мраморными колоннами и орнаментальными мотивами святовацловской короны.









---

Парадная лестница

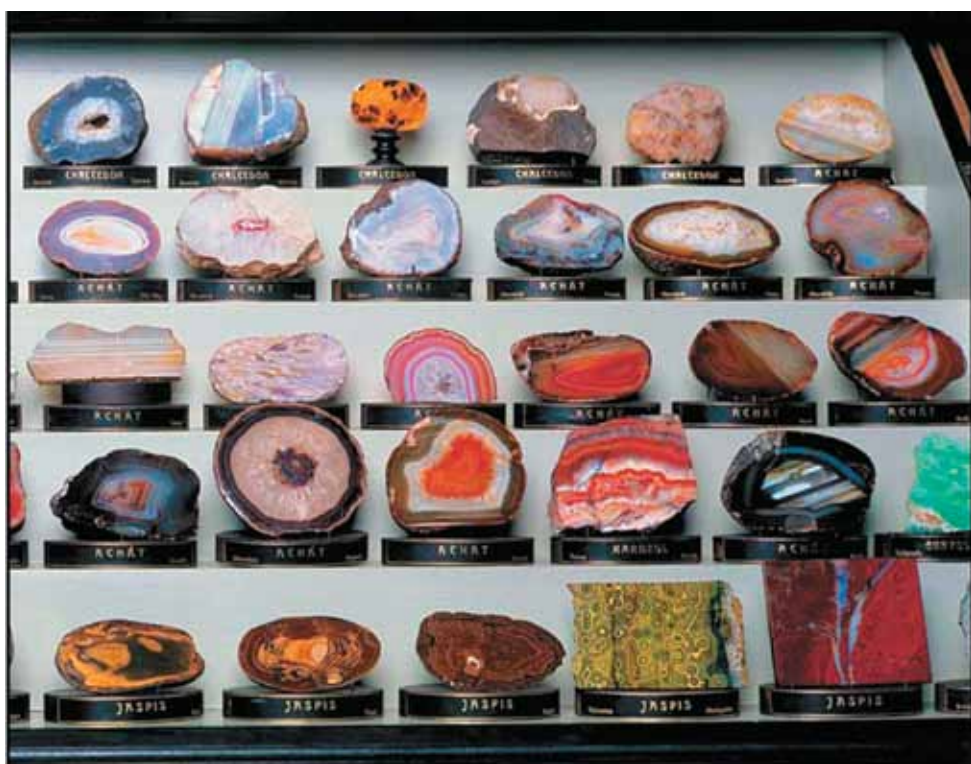
Парадная лестница.  
Фрагменты декора интерьера





Систематизированная коллекция  
минералогического отдела.  
Конец XIX в.

Систематизированная коллекция  
минералогического отдела.  
Современная экспозиция



В Пантеоне должна была «храниться память «о выдающихся представителях культуры ... имеющих заслуги за развитие и духовную жизнь Чехии»<sup>21</sup>.

Создатели чешского музея продемонстрировали высокий уровень и прогрессивные тенденции в кон-

цептуальном и содержательном, пластическом и декорационном мышлении и мастерстве, которое отличает его высочайшее художественное качество.

По своим собраниям Чешский национальный музей – представитель

универсальных музеев, включающий естественно-научные, исторические, художественные, музыкальные, этнографические коллекции.

Пространства музея поражают своей масштабностью, виртуозно выполненным декором, обилием фресок и скульптуры, а также великолепным качеством строительных работ. В строительстве здания музея применены натуральные дорогие и высококачественные материалы – различные сорта мрамора, гранита, обилие бронзы. Обращают на себя внимание уникальные осветительные приборы интерьеров музея – люстры, фонари, торшеры запроектированы в грандиозном и пышном убранстве парадных интерьеров. Центральное пространство занимает огромный трех светный зал с лестницами и системой обходных галерей с более скромно оформленными просторными светлыми залами, предназначенными непосредственно для экспонирования коллекций. Экспозиционные залы располагаются анфиладой, занимая всю ширину галереи.

Особое внимание хочется обратить на специальное оборудование залов для систематических естественно-научных коллекций, которые не изменили своего экспозиционного облика и планировочной системы с момента открытия музея до 90-х г. XX века. Оборудование залов представляет собой несколько моде-



лей унифицированных модульных витрин с верхней застекленной частью и глухим подстольем для хранения, с отделкой под черный лак и изысканной латунной фурнитурой. При строительстве музея были разработаны модификации витрин: пристенные – шкафы, центральные рядовые и отдельно стоящие в виде объемных кубов, поставленных на подстолье. Витрины в четкой геометрической композиции, рядами располагаются по залам музея. В них в традиционном характере, также в четкой рядовой композиции, представлены академические естественно-научные коллекции. Все вместе – и общая планировочная система зала, и его экспозиционные приемы – дают яркое представление о характере музейного экспонирования научного отдела конца XIX века, которое осуществлялось в жесточайшей регламентации систематизированного академического ряда. Просуществовав более 100 лет, эти экспозиции Национального музея сами становятся музейным раритетом и представляют значительный интерес не только для музеологов, но и для всех тех, кому интересна история конкретного музея и музейного строительства прошлого.

Декорационные программы музея (живопись, скульптура, фрески, мозаики и т.д.) были четко концептуальными, иконографическими и дидактическими. Все эти произведения являлись не столько декорационно-художественными элементами здания и интерьера, сколько специально спроектированными и блестяще выполненными «элементами экспонирования» музейной программы и даже больше – архитектурно-монументальной экспо-

зицией Музея – Храма, Музея – Алтаря. Пафос просвещения и дидактическое содержание было в самой архитектуре и пластическом убранстве этих сооружений.

## Музейный комплекс Вены

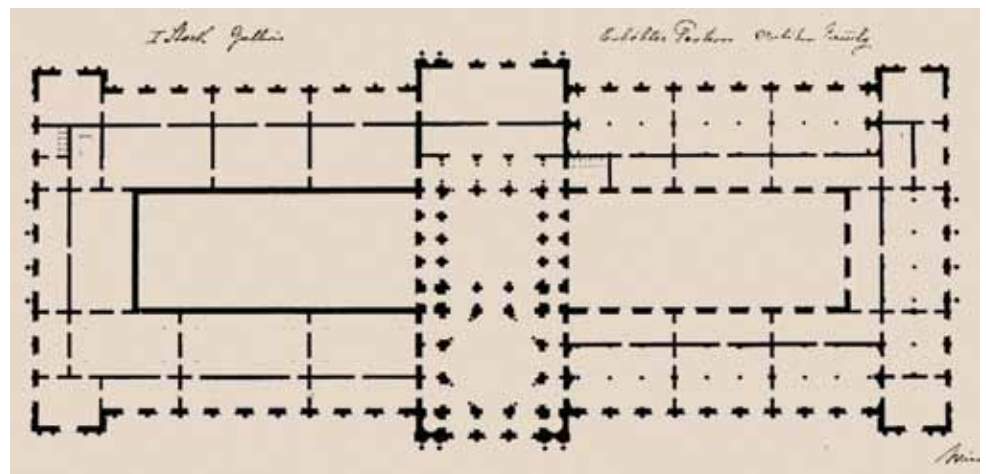
Говоря, даже коротко, о европейском музейном строительстве XIX века, нельзя не сказать о создании крупнейшего музейного комплекса, который явился как бы вер-

пиной в развитии музейной мысли того времени и завершил собой яркий и плодотворный этап в архитектурно-художественном осмыслении и проектировании музеев. Его создание продемонстрировало не только концептуальность подходов и программ нового музейного стро-

## Музей истории искусств. Вена.

## Общий вид

## План







Музей истории искусств. Вена.  
Скульптура на фасаде

Парадная лестница



царствующей фамилии, таких, как Пантеоны Славы, эти музеи были совершенно иными. Они строились на основе весьма продуманных и «научно разработанных концепций», носили универсальный характер и гуманистическое содержание, которое основывалось на выражении веры в единство мира. В какой-то степени концептуальные программы музеев заявляли о философском идеализме – «желании заключить в единую, как у Гегеля, систему всю историю мира и человечества».

В 1875 г. было принято решение о генеральной ревизии инвентарных описей всех императорских собраний, а также выработке проекта их объединения в придворный музей под названием «Исторические собрания августейшего императорского дома». Ввиду того, что все художественные сокровища были разрознены и хранились в разных местах, где уже не было возможно разместить новые приобретения, идея строительства специального

музейного здания, возникшая еще раньше, в 1848 г., приобретает более определенные формы.

С 1866–1867 гг. начинается проектирование музейного комплекса. Его определяет генеральная идея, четко сформулированная и новаторская для своего времени концепция. Идея императора Кайзера как главного вдохновителя проекта заключалась в создании «некого нового, невиданного, грандиозного, чего не знал еще мир»- «триумфа науки и искусства», пафос которого был характерен для мировоззрения XIX века<sup>22</sup>.

Проектирование музеев, как одного из важных объектов центра Вены проходит под патронажем Академии искусств (*Academiederbilden Kuste*). Музейный комплекс входил в новый градостроительный ансамбль, раскинувшийся на месте старого снесенного средневекового города в черте королевского дворца Ховбург и за садовым кольцом Рингштрассе. В него входили здания парламен-



та, палаты депутатов, знаменитой венской оперы и др., строившиеся в стиле эклектики. Этот стиль настолько ярко и мощно был осуществлен в Вене, что даже получил наименование «стиль Рингштрассе», виртуозно и изощренно использовавший базисные формы классики и Возрождения. Именно эти стили рассматривались архитекторами как утверждающие гуманизм, и были созвучны основным животрепещущим требованиям времени.

Академия проводила открытый конкурс архитектурных проектов на здания музеев. В нем приняли участие: Теофиль фон Хансен (*T. Von Hansen*), Генрих фон Ферстель (*H. Von Ferstel*), Морис фон Лехр (*M. Von Lohr*), Карл Хазенауэр (*K. Von Hasenauer*) и др.

Проект Теофиля фон Хансена представлял собой комплекс из двух музейных зданий, соединенных переходом с колоннами, портиком, фронтоном, трактованный как типичный античный храм и напоминавший Парфенон. Здания галерей с двумя высокими и светлыми этажами уже на разрезах архитектурных чертежей имели экспозиционное решение и четкое размещение конкретных экспонатов коллекции. **Пространственно-художественная организация экспозиции происходит одновременно с архитектурным проектированием и вместе с элементами архитектурного декора рассматривается как органическая часть интерьера.** Так, в проекте Хансена уже намечены контуры развески экспозиции. Это четкие и жесткие симметричные композиции, подчиненные характеру и пространству интерьера.

Весьма интересен был и проект Генриха фон Ферстеля, предложившего создать комплекс зданий с замкнутым двором и партером внутри. Сооружение отличали четыре крупных купола над корпусами галерей, ротонды, балюстрады, рустованные этажи, арки, ризалиты, высокие крыши со стеклянными фонарями и выдающийся архитектурный декор фасадов и интерьеров. Стилистика здания – эклектика, где за основу были взяты римские темы. Характерной особенностью проекта явилось включение экспозиции уже на этапе архитектурного решения. Так, развеска и организация в пространстве интерьера конкретных живо-

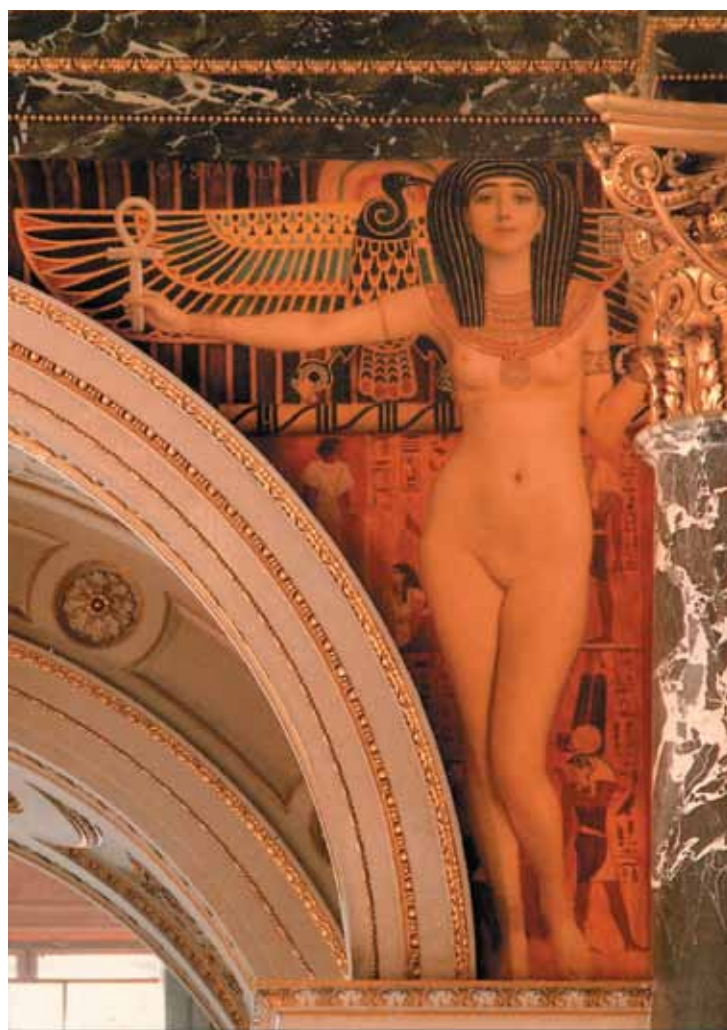
писных произведений, расстановка статуй фигурируют в архитектурных чертежах.

**Экспозиция тем самым осмысливается прежде всего как стационарное, неизменяемое в структуре интерьера расположение предметов коллекций, а также как раздел архитектурного проектирования,** разработка которого происходит на стадии планировок, разверток и разрезов здания. Экспозиция изначально создается как целостный, выве-

Фреска плафона  
«Апофеоз Возрождения».  
М. Мункачи







Музей истории искусств. Вена.  
Фрагменты росписи стен  
лестничного холла.  
Г. и Э. Климты

ренный архитектурно-художественный ансамбль, какие бы ценнейшие памятники он в себя ни включал, они находятся в соподчинении целого. Интересна акварель Ферстела, на которой проект изображен с голубыми крышами и куполами. Однако наряду с пышной и мощной эклектикой архитектурного стиля, в нем применены фонари, функциональные достижения современной для того времени музейной архитектуры.

Двор музея с партером, фонтанами и скульптурой дополняет общую картину. Проект монументального и пышного комплекса в то же время обладает неизменной венской легкостью и изяществом, поразительной соразмерностью, демонстрирующей непостижимый и характерный для Вены вкус.

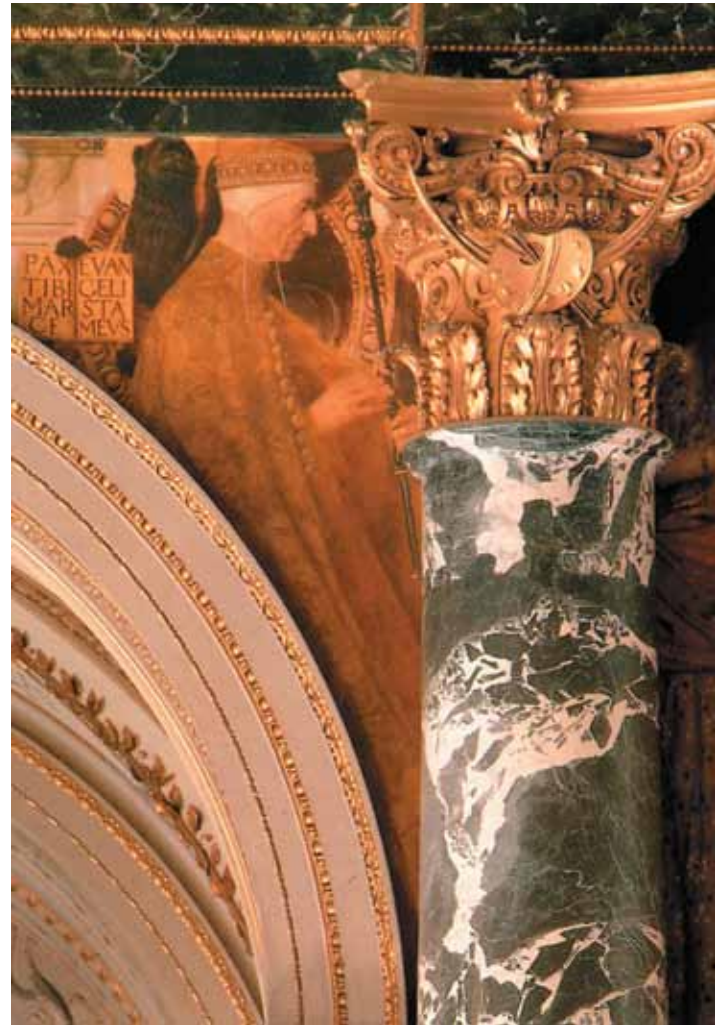
Проекты Мориса фон Лехра и Карла Хазенауэра представляли собой замкнутые грандиозные комплексы пышно декорированных зданий, образующих дворы каре, с разнообразными по конфигурации и объемам ротондами.

Развернувшийся конкурс привлёк весьма непохожих по взглядам,

эстетическим воззрениям и общественным устремлениям ученых, архитекторов, художников, выявивших это разнообразие в своих концепциях и проектах. Они настолько расходились, что в 1869 г. в Вену был приглашен в качестве авторитетного арбитра известный архитектор, теоретик искусств и музеолог Готфрид Земпер. После изучения проектов он выбрал проект Карла Хазенауэра и приступил совместно с ним к проектированию целостного комплекса, соотнесенного с общим градостроительным замыслом<sup>23</sup>.

Наконец в 1870 г. был создан окончательный проект музейного комплекса, в котором два музейных





здания, стоящих напротив друг друга, образуют величественный архитектурный и музейный ансамбль. В центре партера музейной площади крупный парадный памятник чтимой австрийской императрицы Марии-Терезии. Здания музеев представляли два высоких экспозиционных этажа с рустованной нижней частью и более низким третьим этажом. Высокий купол венчал главный представительский зал – капеллу, а традиционные анфилады смежных галерей образовывали внутренние дворы. Архитектурный стиль проекта использовал формы итальянского Возрождения, с его изящными пропорциями и декором. «Внешний вид

зданий характеризуется мощными формами: величественная лестница ведет к внутренним помещениям, убранство которых поражает изысканностью и роскошью. Император хотел, чтобы лучшие австрийские архитекторы и художники, призванные ко двору, не считались с расходами, и лично распорядился обеспечивать их для работы отборными материалами», – пишут исследователи венского проекта<sup>24</sup>.

Идея Земпера состояла в том, чтобы фасад и структура строящегося музея представляли собой выражение его внутреннего содержания как музея науки и музея искусств. Поэтому в декоре зданий использо-

ваны материалы и идеи, выражающие «сущность жизни и искусства» и придающие индивидуальность каждому из них. На балюстраде музея заняли место статуи выдающихся художников в медальонах и скульптурном декоре – символы науки и искусства, изображения Данте и Гёте, аллегорические фигуры и поэтические персонажи, такие, как «Фауст и Маргарита», «Пигмалион и Афродита». Помимо этого, Земпер применил много фантастических мифологических фигур – дриад, нимф, выражая единство поэзии и искусства, создавая своеобразную эмблематику историко-художественного развития. В пышное





Интерьер капеллы.  
Акварель

сов и функционально-технических вопросов.

Нужно сказать, что процент чисто экспозиционных зон, площадей и плоскостей в музейном здании невелик по отношению к остальной архитектуре, которая настолько насыщена дидактическим материалом, концептуальным и программным декором, что вполне может существовать самостоятельно. Архитектура музея XIX века представляет **самостоятельную художественную и содержательную ценность и является в этом смысле феноменом** – как целостный программный экспозиционный ансамбль.

Вся экспозиционная программа музеев строилась на господствующих принципах создания специальной среды экспонирования в соответствии с предметами коллекции. Среда эта была призвана сообщить и продемонстрировать – время, стиль, эпоху, характер пространства, освещение, сюжеты, колорит, орнаментацию в соответствии с экспонатами залов, создавая в каждом конкретном случае неразрывный экспозиционный архитектурно-художественный ансамбль. Его целью становилось донести до зрителя то неуловимое ощущение эпохи, «окунувшись» в которую и соприкоснувшись с которой только и возможно получить «истинное впечатление» и «ощущение» от художественных шедевров и научных коллекций, которые представляет музей своим зрителям.

Эти установочные идеи были продемонстрированы в «монументаль-

«дворцовое» убранство парадной лестницы были включены портреты великих художников прошлого: Дюрера, Леонардо, Рафаэля, Тициана, Рубенса, Рембрандта. На куполе здания установлена бронзовая статуя Афины Паллады, покровительницы искусства и науки, которая завершает всю дидактическую программу музея.

В то время как программы внешнего фасада полностью относились к творчеству Земпера, во внутреннем решении интерьеров усматривался почерк Карла Хазенауэра. Его концепция определяла облик внутренних пространств, связывая отдельные помещения в единую анфиладу различных галерей, решение отдельных декоративных комплек-





ной форме и образах» музеев Вены. «Сначала следовало ознакомиться с Дворцом Природы, становясь как бы свидетелем библейского зарождения Неба и Земли, морей и континентов, скал и минералов, а также возникновения жизни, наконец, появления человека, его эволюции и первых творений человеческой цивилизации»<sup>25</sup>. К середине XIX века было сформулировано отношение к человеческой деятельности, в которой «художественное богатство... признано за наивысший взлет духа, за осуществление достойных увековечивания непреходящих ценностей, в противоположность неустанно изменяющейся и «стареющей» науке». Тем самым «именно искусство, представленное... лучшими образцами, которые накопились с течением веков в императорских собраниях ценностей, было достойно противопоставлено природе»<sup>26</sup>, замечает З. Жигульский.

В экспозициях Музея искусства весьма полно представлено творчество Древнего мира, Античности и итальянского Ренессанса, считавшееся высшей точкой в развитии истории искусств. Эти концепции были выявлены в иконографической декорации центрального зала Капеллы и лестницы «Дворца искусств» Гансом Макастом, английским художником, приглашенным для выполнения росписей в 1884 г. Ему удалось выполнить лишь часть – 12 люнет с портретами знаменитых европейских художников, а также 40 аллегорических композиций. Несколько живописных фрагментов оформления парадной лестницы было выполнено самым популярным художником

Интерьер капеллы



Интерьер  
египетского зала

Вены той поры Густавом Климтом и его братом Эрнстом Климтом. Самой крупной и значимой росписью музея была композиция, украшающая плафон парадной лестницы. Ее выполнил Михай Мункачи, написав парафразу «Афинской школы» Рафаэля – «Апофеоз Возрождения», для которой он выполнил более 150 набросков и эскизов. Это уходящее вверх перспективное изображение вместо портретов философов и мыслителей включало крупнейших художников: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Веронезе и Тициана. Она дала название парадной лестнице – «Лестница Славы». В центре лестничной площадки расположена скульптурная группа «Тезей и Кентавр» Антонио Кановы.

Наибольшей репрезентативностью и пышностью убранства отличается Капелла – официальный парадный зал для торжественных церемоний, наградений и приемов, устраиваемых в музее, которые часто сопровождалось пением и музыкальным сопровождением. Это восьмиугольный зал, находящийся перед Лестницей Славы, перекрыт большим куполом, отделан белым и черным мрамором и украшен золочеными рельефами и медальонами, посвященными самым известным коллекционерам из семьи Габсбургов. Свет, проникающий из застекленного отверстия в куполе, придает этому самому торжественному и репрезентативному помещению музея статус и образ пантеона.

В облицовке этих интерьеров применены десятки образцов раз-

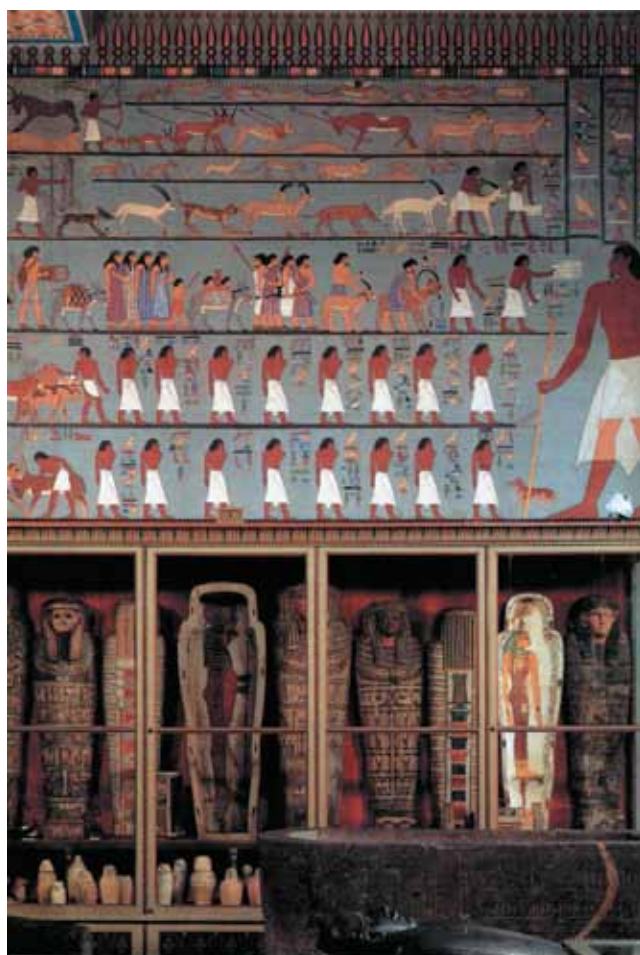






Роспись потолка  
египетского зала

Роспись стены  
египетского зала



Витрина египетского зала

личных полихромных по цвету мраморов и мраморной штукатурки, отличающихся экспрессивным рисунком. Особенно выделяются черные колонны парадной лестницы с белым динамичным рисунком и пышными капителями, обрамленные замысловатым золоченым декором в форме динамичных растительных побегов. Лестница отделана цветными мраморами – розового, палевого и охристого цвета, балясины перил







Фрагмент экспозиции саркофагов

также золоченые. Дополняют убранство этого поистине грандиозного ансамбля позолоченные тяги, бордюры, фриз и плафон, который можно считать замечательным произведением интерьерного искусства конца XIX века, времени апофеоза и виртуозности выполнения подобных монументальных ансамблей. К исполнению этой архитектурной сюиты были привлечены самые выдающиеся австрийские художники, архитекторы, инженеры, строители.

Коллекции музея собирались по всей стране и в результате «состави-

ли основу знаменитой венской школы истории искусства». Гигантской целью этого концептуального творения было «показать могущество и разнообразие природы, а также художественный гений человека»<sup>27</sup>.

В экспозиционной программе были реализованы все ведущие принципы и приемы, выработанные к этому времени в европейском музейном строительстве. Прежде всего это создание «средовых» залов.

Ярким примером подобной интерьерной аранжировки являются залы Египта, где экспонирование одной из выдающихся коллекций египетской культуры органично включено в программную среду интерьера. Весь зал от пола до по-

толка, включая каменные колонны, порталы дверей и расписные балки потолков, насыщен и подчинен теме египетского искусства, мифологии, истории. В традиционной стилистике, колорите, манере изображения на стенах зала музея предстают фигуры фараонов, жрецов, свиты, простого люда – охотников и рыболовов в типичных исторических бытовых сюжетах на фоне природного мира этой далекой и древней страны. На стенах заросли камышей и папируса, десятки экзотических птиц и зверей, цветов и рек. Во всем этом живописном великолепии – фигуры египтян в характерно развернутых позах, изображенных в типичных жизненных ситуациях. Фрески по стенам



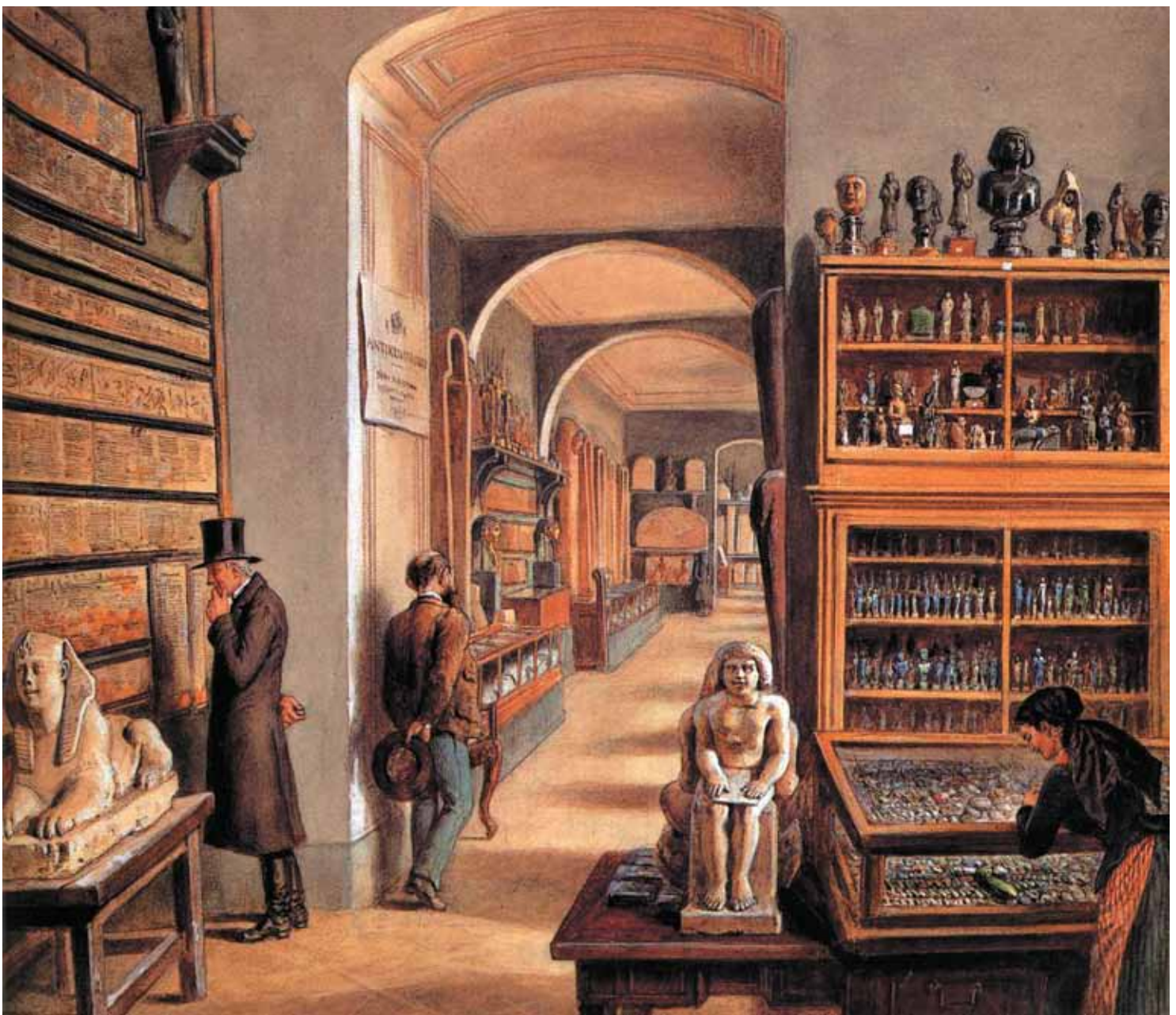
располагаются в ленточной системе, как это было принято в традиционном египетском интерьере. Рядами идут люди, занятые своими повседневными будничными делами – охотой, скотоводством, ремеслами. Они делают лодки, срубают пальмы, работают на гончарном круге, строят, ткут, ловят сетями рыбу. На стенах зала, не просто декоративные росписи, великолепные по

композиции и колориту, близкому к подлинным образцам египетского искусства, а практически полный «рассказ» о природе, стране, людях, обычаях и образе жизни Древнего Египта, изображенный в формах и приемах этого искусства: в четкой и локальной манере, излюбленных синих, зеленых, красных и желтых цветах. Это **адаптированная в об-разной художественной форме**

**красочная визуальная научно-до-стоверная информация.** К тому же она является **контекстом и средой** для представления не только **уни-кальной коллекции египетского искусства, но и рассказом о его истории, времени, стране.** Это

---

Старая экспозиция  
Египетского отдела Венского музея







Интерьер античного зала

Экспозиция  
античных рельефов и скульптуры

архитектурно-пространственное и живописное оформление интерьера не только создает среду для восприятия великолепных коллекций каменной скульптуры, расписных саркофагов, мелкой пластики, декоративных украшений, но и само предстает, в высшей степени, **научным, художественным и дидактическим**. Со временем оно становится уникальным и полноценным объектом музея, специально созданным для передачи информации, в неразрывном ансамблевом единстве с коллекцией, для экспонирования которой проектировалось и предназначалось.

Над дверными проемами расположены пластические полихромные композиции – символы в виде солнца, царственной кобры, крыльев, которые делают оформление зала произведением декорационного искусства. В процессе создания зала были выполнены эскизы, развертки, десятки образцов росписей, сюжетов стенописи, фрагментов орнаментов, чертежей витрин, которые нашли свое применение на стенах и потолках интерьера, в экспозиционной мебели, которая проектировалась в духе египетских мебельных традиций. В зале огромные пристенные витрины для саркофагов, выставленных в ряд, в которых даже переплеты стекол расписаны цветными египетскими орнаментами со скарабеями, пальмами, фруктами<sup>28</sup>.

Балки потолка поддерживают массивные гранитные колонны в







виде традиционных для египетской архитектуры связок стволов папируса с капителями в форме цветков лотоса. Потолок темно-синего цвета украшают изображения мифологических птиц с распростертыми крыльями. Экспозиция египетских залов статична, раз и навсегда скомпонована и стационарна, практически не подлежит каким-либо изменениям. В пространстве зала насыщено и разнообразно расположены крупные памятники египетской скульптуры и витрины с мелкими экспонатами. В смежных малых кабинетах декорировка практически отсутствует. Залы представляют другой вариант показа коллекций, чисто научный и систематизированный, со свойственными этому экспонированию эстетическим лаконизмом и сухостью.

В какой-то степени систему двух параллельных анфилад музея XIX века можно сравнить с современными поисками оптимальной организации среды для дифференцированных групп посетителей, разных целей и систем представления коллекции. Первое – когда архитектурными и экспозиционными средствами и приемами пытаются организовать экспонирование для неискушенных посетителей, восприятие которых требует яркого и образного эмоционального впечатления и переживания. И второе – сугубо научное экспонирование для профессионалов, в котором наибольшее значение приобретают систематические принципы представления предметов, лишен-

Интерьер античного зала с выставкой египетской скульптуры



#### Интерьер залов римского искусства

ные всяческих «отвлекающих», по мнению специалистов, элементов. Наконец, эти две альтернативные в какой-то мере системы экспонирования – средовая и систематиче-

ская, параллельно существующие в больших европейских музеях, отвечают двум разным типам музейной коммуникации – эмоционально-образной и научно-умозрительной. Несмотря на то что средовая экспозиция строится на передаче научно-достоверной информации, доля художественного и эстетического



Солонка.  
Бенвенуто Челлини

Справа:  
Зал с солонкой Бенвенуто Челлини.  
Современная экспозиция

начала в ней значительно превосходит лаконизм и пластическую невыразительность систематического экспонирования.

Совершенно иные по своей художественной обработке бесконечные, уходящие в перспективу анфилады античных залов для экспонирования классического искусства. Структура и декор залов представляют собой строгую программу, которая включает основные периоды классического искусства. По своей архитектуре – это интерпретация римских терм со сдвоенными колоннами, с пышно декорированными парусными сводами, четко расчлененными элементами орнаментальных композиций, в центре которых сюжетные изображения. В декоре залов применены живописные и скульптурные фризy, крупные квадратные колонны, кессонированные потолки, историческая и тематическая живопись. Орнаменты отсылают к помпейским росписям, наполненным тончайшими, вирту-





озно выполненными арабесками, гирляндами, грифонами, маскаронами. В зале античной керамики, в центре потолочных росписей мы видим античные амфоры, кратеры и килики, которые представляют почти точную номенклатуру греческих керамических сосудов. Большой интерес представляют сюжетные росписи вставок, соответствующих экспозиционной теме зала. Авторы росписей залов – Карл Каргер (*Karl Karger*) и Роберт Расс (*Robert Russ*). Архитектурный декор и живописные композиции потолков не повторяются ни в одном из залов. Их проектировали сами архитекторы Земпер и Хазенауэр. Росписи для сюжетных вставок – это символические изображения очаровательных и томных женщин в излюбленном для конца века стиле модерн, чем-то похожих на красавиц Альфонса Мухи. Они символически изображают «Эпиграфику», «Нумизматику», «Археологию», «Иконографию» и даже «Музеологию». Важной чертой античных залов является продуман-

ное естественное освещение, которое неровным живым светом освещает экспонаты галереи – скульптуру, стелы, рельефы, безграничные и необозримые коллекции керамики. Важным во всем этом великолепии убранства представляются наборные мраморные полы и подлинные фрагменты античных напольных мозаик, вмонтированные в полы залов.

Все это богатое и разнообразное декоративное убранство интерьеров музея выполнено с поразительной фантазией, мастерством и высочайшей культурой исполнения. Основой разработки этого декора послужили подлинные архитектурные мотивы и художественные памятники Древнего мира, которые легли в основу этого иконографического декора. Тонкий колорит залов, построенный на белых, серых и охристых тонах, включает позолоту и изящные гирлянды с нежной зеленью и разноцветными цветами. Античная архитектура и живопись были призваны дать обрамление экспониро-

ванию античной коллекции для ее полноценного и впечатляющего восприятия. Каждый раз декоративное убранство залов выстраивало стиливой и художественный контекст для экспонатов.

Венский музей – музей истории искусств. Тем самым в число его программных, концептуальных задач входила не только демонстрация конкретных коллекций, хотя бесспорно блестящих по составу, но и передача истории стилей, культур, этапов развития искусства. В этой экспозиционной системе архитектурная организация пространства и декоративное оформление интерьеров создают смысловые и художественные контексты, выполняющие одну из важнейших составляющих музейной экспозиции. Именно архитектурно-художественная аранжировка музея создает средовую канву истории, которую максимально полно и доходчиво должен был демонстрировать музей.

Оборудование экспозиционных залов для мелкой экспонатуры проектировал Карл Хазенауэр. Это массивные витрины с отделкой под черный лак, с мощным глухим подстольем для хранения коллекций, крупными профилированными филленками и угловыми фигурными точёнками. Витрины разработаны серией и представляют собой несколько типов: пристенные, центральные, столы с футлярами и латунными переплетами стекол. Характер оборудования, предполагавший их стационарную постановку в пространстве залов, единообразный для всего музея. Интересно оборудование внутренних пространств витрин, где на изящных витиеватых полочках-этажерках располага-





Кайзер Максимилиан I в кругу художников.  
Роспись плафона потолка

#### Экспозиция рыцарского зала

лись экспонаты. Для особо ценных предметов создавались отдельные витрины-футляры. Так, например, для знаменитой солонки Бенвенуто Челлини, которая является раритетом венской коллекции, Хазенауэр в 1890 г. спроектировал специальную витрину в ренессансном стиле, подчеркивая выдающуюся ценность предмета и выделяя его из общего экспозиционного ряда. Эскизы этой витрины хранятся в знаменитом венском музее графики Альбертины в качестве самостоятельного и ценного документа эпохи<sup>29</sup>.

Проект оформления интерьера и архитектурного обрамления плафона зала XIX века был спроектирован К. Хазенауэром (чертежи

плафона находятся в Федеральном Государственном архиве. 1889, а живописная фреска выполнена Джулиусом Виктором Бергером (*Julius Victor Berger*) в 1891 г. На фреске представлены выдающиеся зодчие, художники, скульпторы, философы, наиболее значимые для искусства того времени меценаты и патроны из среды царствующих особ, якобы собравшиеся в Венском дворце Ховбург. Композиционно они живописно расположились на скамьях и парапетах гигантской лестницы, подводящей всех к императору Максимилиану I, ценителю и знатоку искусств, торжественно восседающему в центре. Здесь и Бенвенуто Челлини, держащий на коленях свое произведение, Тициан, Альбрехт Дюррер, Карл V и другие персонажи, каждый с атрибутами своих занятий или интересов. На ступенях этой триумфальной лестницы мы видим ком-

позицию из предметов – символов искусства, науки, истории. Это военные доспехи, маски и латы, щиты, кубки и бессменные лавровые венки. Все предметы скомпонованы в живописный натюрморт и в целом выражают собой некий символ музея.

Однако выдающийся экспозиционный ансамбль музея с течением времени был изменен. Фотографии конца и начала нового века дают представление о характере экспозиции – времени разрушения архитектурно-художественного комплекса. Архитектура со своим декором и жесткой организацией осталась сама по себе, а экспозиция, которая располагалась в залах, подчинялась уже другим законам и веяниям. Прежде всего первоначальный архитектурно-художественный комплекс был разрушен нагромождением мелких, однообразных материалов, которыми зашивали стены от пола до по-





Фрагменты росписи потолка  
рыцарского зала



толка и загромождали пространство залов. Для экспонирования этого огромного количества экспонатов применялись пристенные щиты. Формально они вписывались в архитектурные простенки, но привносили в законченный и структурированный экспозиционный интерьер нервность, перегруженность и беспорядочность пространственной организации.

Интерес представляет военно-историческая экспозиция музея конца XIX века – Рыцарские залы. Их тематика четко прочитывается в архитектурном убранстве, которое

проектировалось, как и все другие интерьеры музея, в комплексе с экспозиционными материалами. Античные мотивы росписей потолков и фриз в них быстро сменяются на картуши и трофеи, эмблемы и гербы военной темы. Знак шиповника (эзотерической розы) как символ рыцарства возникает в центре потолков и на стенах, рядом с извечными львами, шпагами, башнями, двуглавыми орлами, шлемами с пышными плюмажами, орденами, цепями и лентами, гербами и другими геральдическими фантазиями Западной Европы на тему

войны. Щиты и пики с алебардами составляют хорошо известные натюрморты – «трофеи» и прекрасно декорируют стены. Огромное количество рыцарских доспехов бесчисленной вереницей выстраиваются по периметру залов вместе с витринами и подиумами, создавая плотную музейную экспозицию. От стен параллельно полу крепятся древки со знаменами, которые свешиваются в пространстве залов над застывшими манекенами воинов в доспехах всех времен и народов.

Экспозиции военно-исторических залов, включавшие эти глобальные символические программы, отражали и подлинные исторические события, персонификацию эрцгерцогов, королей и кайзеров. Размещение экспозиций воинских доспехов, регалий и всего исторического материала было сгруппировано по городам, странам, нациям. Броня воинов экспонировалась различно: части доспехов на подставках и держателях в виде колонок строгой геометрической формы (т.е. абстрагировано и условно) и на пластичных лепных манекенах, однако не привлекавших к себе внимания (более натуралистический показ). Все оборудование военных залов при некоторой хаотичности и перегруженности было разработано самым тщательным образом.

Выдающаяся картинная галерея музея представляет крупнейшие коллекции Питера Брейгеля (15 картин, половина сохранившегося наследия художника – один зал) и Питера Пауля Рубенса





Экспозиционные залы картинной галереи



(36 картин, 3 зала). Она включает блестящие работы фламандской школы – Якопо Йорданса, Абрахама Янсена, Франса Снейдерса, создателей яркого представления о жизнерадостном пафосе той эпо-

хи. Творчество Ван Дейка поражает утонченностью и неповторимой индивидуальностью изображаемых им людей. Немецкая живопись представлена шедеврами Альбрехта Дюрера, Ганса Гольбейна, Лукаса Кра-

наха, Вольфа Хубера и др. Поражает богатством и представительностью итальянская коллекция, где Тициану, Тинторетто, Веронезе, Бассано посвящены отдельные залы. Римская, флорентийская, умбрийская школы эпохи Возрождения в Венской галерее представлены именами Рафаэля, Андреа дель Сартро, Фра Бартоломео, Пьетро Перуджино и др. Живопись итальянского барокко XVII–XVIII веков заполняют два больших зала и включает произведения Караваджо, Аннибале Каррачи, Пьетро де Картона, Доменико Тьеполо. Испанская школа располагает портретами и произведениями кисти Пантохи де ла Круса, Санчеса Коэльо и Веласкеса. Шедеврами Франсуа Клуэ и Томаса Гейнсборо представлены французская и английская школы.

В сравнении со стилевыми и тематическими экспозициями первого этажа, экспозиции второго этажа, посвященные экспонированию замечательной коллекции живописи, представляют собой совершенно иное архитектурно-художественное решение. Это щедро декорированные в характере эклектики залы, с пышными лепными карнизами, рельефными медальонами с портретами крупнейших художников, произведения которых выставляются в зале. Очень активна цветовая палитра музея. Так, залы окрашены в локальные насыщенные цвета в соответствии с наилучшим, по мнению проектировщиков, фоном для живописи того или иного художника. Полотна Питера Брейгеля экспонируются на темно-коричневом





Здание естественно-научного музея в Вене.  
Фасад и фрагмент фасада

#### Скульптура фасада

фоне, Рубенса – на ярко-розовом, Рембрандта на темно-зеленом. Распространен темно-красный и синий цвет в колорите стен, сочетающийся с локальными цветами круговых комфортабельных диванов, расположенных во всех залах галереи, напоминая о времени конца века с его тягой к комфорту и претензиями буржуазной жизни. Планировочная система второго этажа представляет собой типичные для всех европейских музеев того времени параллельные и смежные анфилады: большую – для крупных полотен и малую – для небольших камерных произведений. Развеска живописи традиционно стремилась к визуальному равновесию и симметрии.

Архитектура **Музея природы** ничем не уступает Музею искусств, а



лишь выражает свое содержание в оформлении фасадов, специальной иконографии и дидактической программе, построенной на образах и аллегориях науки. Так, на фасаде музея заняли свои места аллегии и



персонажи знания и науки. Главный вход фланкируют две скульптурные композиции «Европа» и «Америка и Австралия». А над главным входом крупной антиквой написано имя основателя музея Кайзера Франца I





Центральный холл

Скульптура парадной лестницы

и год его строительства. Купол здания венчает стройная фигура Аполлона с факелом в руке.

В интерьерах музея, так же как и в соседнем здании, были применены всевозможные художественные приемы и техники, такие как живопись, скульптура, богатый пластический лепной декор, плафоны и живописные вставки. Купол входного холла украшен рельефными портретами известных мировых ученых. На торцевой стене парадной лестницы, по которой посетители поднимаются на второй главный экспозиционный этаж, находится живописное полотно, на котором изображен император Франц Стефан Лотаригский (супруг любимейшей австрийской императрицы Марии-Терезии), основатель музея. Он изображен в своем кабинете вместе

с приобретенной им в 1750 г. лучшей по тому времени естественнонаучной коллекцией, которая легла в основание собрания музея. В ее составе преобладали редкие и причудливые творения природы, начиная от геологических образцов скальных пород до живых существ, редкие виды улиток, кораллов, ценных камней и редких минералов. В коллекции, которая насчитывала 30 тысяч объектов, было множество уникальных экспонатов, которые первоначально располагались в венском дворце Ховбург. С ростом и расширением коллекции потребовалось специальное помещение для ее хранения и показа. В настоящее время коллекция музея насчитывает более 25 миллионов единиц хранения и включает зоологические, ботанические, палеонтологические, антропологические коллекции и артефакты. Располагается она на экспозиционной площади в 8700 квадратных метров.



В архитектурное убранство центрального лестничного пространства включены скульптуры выдающихся ученых, которые стоят в нишах, рельефные портреты деятелей науки в медальонах на карнизе зала. Потолочный плафон, так же как и все декоративное убранство музея, несет свою тематику и посвящен науке и ее создателям. Пышно и в то же время изящно оформление зала Капеллы, который, как и в Музее искусств, является обязательным атрибутом музейного здания, тем более что в основе их одинаковая планировка.

При этом художественно-декоративная программа музея, бесспорно, более скромная и лаконичная. В экспозиции в обрамлении архитектурного и обязательно тематически связанного с залом и экспо-

Справа:  
Парадная лестница











## Интерьер капеллы

Франц I в кругу сподвижников.  
Живопись

натами декора выставлены систематические естественно-научные коллекции. Они большей частью располагаются в витринах, спроектированных в единой конструктивной модульной системе. Всего несколько типов витрин, в основном это пристенные и центральные горизонтально-наклонные с повышенной центральной частью. Расположение экспонатов внутри витрины, четко регламентированное и регулярное, неукоснительно соответствовало системе классификации той или иной естественно-научной дисциплины. Как правило, экспонаты располагались строгими рядами, или жесткими геометрическими композициями, плотно заполняя пространство витрин. Самым распространенным типом были горизонтальные наклонные витрины в рядовой композиции, подчиняясь архитектуре расставленные по залам. Характерным элементом в оформлении были латунные изящно гравированные таблички этикетаж, совершенно одинаковые по размерам и характеру шрифта, которые находились у каждого экспоната, еще более усиливая эффект единообразия систематизированного коллекционного ряда.

В октябре 1891 г. Музеи Вены были торжественно открыты. Теперь они являлись собственностью государства. Во время Второй мировой войны музеи сильно пострадали и были восстановлены лишь к концу 50-х г. XX века. В конце 90-х гг. различие в «образе жизни»



двух музеев воспринималось с остротой и очевидностью. Выдающаяся популярность и активная посещаемость Музея истории искусств в какой-то мере противоречила тишине и редким посетителям Музея природы. Тем самым современные посетители вносили свои жизненные коррективы в первоначальную философскую концепцию выдающегося музейного комплекса. Однако сочетание уникальных природных экспонатов и великолепного оформления музея с его полноценными дидактическими программами и современными экспозиционными стратегиями преодолело периоды тишины и отчуждения. В последние годы естественно-научный музей пользуется поразительной популярностью и любовью его маленьких посетителей. Принципы создания венских музеев отражают принципиальную схему и последовательность, которых придерживались практически во всех

случаях строительства крупнейших европейский музеев второй половины XIX века. Первоначально идея музея была оформлена в программе, на основе которой был объявлен открытый конкурс на проектирование музейных зданий. Затем, на основе открытого конкурса шла детальная разработка уже конкретного проекта и, наконец, стадия строительства, которую осуществляли авторитетные и талантливые специалисты своего времени – архитекторы, художники, скульпторы, декораторы, строители. Проектирование непосредственно самой экспозиции входило в архитектурную часть и осуществлялось наравне с декорировкой интерьеров ведущими архитекторами. Идеи и конкретные решения экспозиционной организации органически связывались с темами и экспонатами коллекций в стремлении создать целостные, максимально информативные и художественные комплексы.





Экспозиционные залы



сы. В целом, как и раньше, речь шла о создании полноценного экспозиционного ансамбля, который бы объединял и синтезировал бесценные экспонаты коллекций в структуре архитектурно-художественного целого. При этом в проектные задачи входило: создание смыслового и исторического контекста, стилизованной среды; гармонизация с интерьером; соблюдение функциональных и конструктивных требований, жестких правил сохранности коллекций; обеспечение условий осмотра и общей эстетической картины музея и экспозиций. В архитектуре музея были применены самые прогрессивные и высококачественные строительные материалы, конструкции и технологии.

Строительство музеев Вены было как бы заключительной фазой в осмыслении и разработке принципов и основ архитектурно-художественного построения европейских музеев конца XIX века. Оно подытожило



и синтезировало весь накопленный опыт и приемы бурного музейного строительства, которое захлестнуло всю Европу в стремлении к созданию «очагов» своего культур-

ного достояния, что наиболее выразительно и ощутимо проявлялось именно в музее.



# Стилистические направления в искусстве интерьера

**И**скусство интерьера XIX века, интересует нас с точки зрения основных стилистических и концептуальных схем в построении предметно-пространственной среды. Они были идентичны и близки принципам музейного представления коллекций. Экспонирование (любого собрания и в особенности произведений искусств) прежде понималось, как создание специальной среды для представления коллекции зрителю, т.е. носило в себе изначально интерьерные принципы построения и аранжировки. Специфику, отличную от интерьерного построения, экспозиция приобретает позднее, лишь в начале XX века, а до того, и особенно в начальные периоды своего становления, она остается интерьерной по своей сути. Специфические черты, которые отличают ее от бытового интерьера, складываются постепенно и связаны как с решением идеологических, так и функциональных вопросов. Важным становится само осмысление значимости галереи для экспонирования коллекций, с одной

стороны, а с другой – неизбежно возникают специальные функциональные для музея требования к пространственному размещению предметов, к весьма специфическому и сложному освещению, удобству осмотра и расположению экспонатов для восприятия зрителя, сохранности коллекции и т.п. Главным при этом всегда оставалась контекстная композиционная связь экспонатов между собой и между экспонатом и архитектурой, выраженная в объемно-пространственном и планировочном расположении, световой аранжировке, колорите, в общем композиционном построении, в создании художественно-выразительной среды и в целом образа.

В решении этих задач чрезвычайно существенными были стилистические тенденции. В XIX веке в русле искусства и конкретно архитектуры и интерьера отчетливо выявляются три основных направления: историзм, романтизм и эклектизм.

«В русле строгого историзма старались возродить прошлые стили в максимальной аутентичности к

аналогам», при этом прибегали к специальному изучению, обмерам, научным изысканиям, пытались воспроизвести их с использованием наиболее близких технологических приемов и параметров<sup>30</sup>.

Романтизм стремился к воссозданию и использовал их в целях эмоционально-ассоциативного воздействия, в котором ведущую роль играли переживания увиденного и создание на их основе чувственного восприятия, преследуя развитие воображения и ассоциаций.

Эклектизм (от греч. *способный выбирать, выбирающий*) соединял элементы того и другого в некий единый конгломерат. Он заимствовал и свободно оперировал различными стилистическими формами и схемами исторических периодов, представляя наибольшую свободу в аранжировке и выборе стилистики интерьерной и экспозиционной сред<sup>31</sup>. В свою очередь этот выбор позволял вводить различные интерпретации, цитирование, выстраивать запрограммированные контексты.



«В «цитировании» того или другого стиля угадывались или же декларировались конкретные социальные и художественные черты, идеи, статусы. Например, «цитирование» интерьеров Версаля означало определенный общественный статус и богатство, а вот выбор готики – любовь к меланхолии, древность рода, почтенность и т.д.<sup>32</sup> Выбор стиля предполагал некую знаковую, ясно читающийся образный код. Так, решение строительства Английского Парламента в готическом стиле было открытым проявлением притязаний на национальную историчность.

С 1830 по 1880 г. в Европе соседствовали классические стили, со своим вечным спором о приоритетах Греции и Рима, китайский восток, мавританский стиль, готика, ренессанс и даже возрожденный стиль рококо, получивший порядковые номера – «второе рококо», «третье рококо».

Стили стали свободно выбираться в соответствии с конкретными задачами, установленными ассоциативно-концептуальными идеалами и просто личным вкусом. Огромный размах строительства XIX века вынуждает сосредоточиться лишь на основных течениях в аранжировке интерьеров, чтобы наиболее ясно увидеть ситуацию, в которой оказалось и создание музейной экспозиции, в которой эти тенденции находили прямой или косвенный отклик.

Важно отметить, что информация и в том числе художественные идеи начинают распространяться и находить признание значительно быстрее, чем раньше. С середины века скорость распространения информации значительно возросла,

что создавало условия быстрого и активного ознакомления с новым прогрессивным опытом, с эффективным включением нововведений в музейную практику. Да и получивший признание обмен профессиональным опытом, который начинает бурно развиваться, вносит быстрый и широкий обмен информацией.

Интерьеры эклектики пробудили интерес к сложно задуманному пространству, эффектам освещения, разнообразию цвета и колористических отношений. Важным было свободное манипулирование пространством. Стремилась к созданию пространственных иллюзий (увеличение или сокращение глубины и высоты помещений, построение сложных конфигураций, новых и неожиданных пространств), которые достигались с помощью применения зеркал или специального искусственного освещения, оригинального использования тканей. При этом в интерьерах эклектики было совершенно утрачено ясное стилистическое единство, которое теперь заменялось неким «меланжем», как называет это качество интерьерного ансамбля известный знаток и исследователь архитектуры Чарльз Мак-Коркедейл, ввиду отсутствия его внутренней связанности, потери целостности и гармонии, соразмерности и чувства меры.

Для развития музейного экспонирования весьма важны еще два существенных момента, проявившиеся в это время. Прежде всего это принципы восприятия. В отличие от предыдущих периодов становления музейного экспонирования, которые проходили в системе больших художественных стилей – **Ренессанса, Барокко, Рококо, Неоคลาส-**

**сизма**, основанных преимущественно на **визуальном мышлении и восприятии**, – XIX век был веком **вербальной культуры**. По характеру своего мышления и принципам восприятия он ориентировался на **вербализацию коммуникативных связей, на вербальный принцип получения и обработки информации**. Это в большей степени сказалось на искусстве аранжировки интерьера и повлияло на архитектурную форму. Если в ренессансе, барокко и рококо ведущими искусствами были визуальные пластические и изобразительные искусства: архитектура, скульптура и живопись, в XIX веке над всем визуальным рядом преобладает вербальный ряд – литература становится ведущим искусством в формировании не только мировоззрения, но и восприятия, «видения» мира.

В искусстве интерьера это наглядно продемонстрировано влиянием литературы на создание специфических интерьерных стилей. Таких как стиль «Трубадур», созданный на основе романтических фантазий Вальтера Скотта и Виктора Гюго. Вальтеру Скотту удалось осуществить некоторые из своих литературных мечтаний в своем доме в Эбботсфорде, воодушевляя своих читателей реализацией литературных мотивов. Несмотря на то что в его доме было много чисто художественных просчетов, литературные сюжеты стали основой его архитектурно-пространственного образа.

Стиль ренессанс в большей степени обязан драмам Александра Дюма («Генрих III и его двор», «Три мушкетера» и т.п.). Это время рождало веер стилей и направлений, возникновение которых осно-



ываается как на реминисценциях подлинно существовавших когда-то стилей, так и на вымышленных фантазиях на основе литературных произведений, этнографических экспедиций в экзотические страны или романтических «грезах». В какой-то степени на формирование исторической стилистики оказала влияние культура театра, сценография драматических спектаклей, которые были весьма популярны и обязательно посещаемы высшими слоями общества.

Однако в недрах эклектических направлений уже с середины XIX века начали развиваться концепции, связанные с пересмотром, переосмыслением современных художественных критериев, которые медленно, но четко развиваясь, подготовили не только возникновение нового и последнего большого стиля модерн, но и заложили основополагающие постулаты искусства XX века и дизайна как уже самостоятельной и само осознанной художественной деятельности. Основоположниками

новых идей были английские художники и теоретики – Генри Коул и Оуэн Джойс, выпустившие в 1849 г. в свет «Журнал дизайна и художественных изделий». Они пропагандировали идеи, лежащие в основе современных дизайнерских концепций, но совершенно чуждых своему времени. Затем последовали реформы Джона Рёскина и Уильяма Морриса, блистательная деятельность «Движения искусства и ремесел» и «Эстетическое движение», начавшие великую «Битву стилей».

## Примечания

- <sup>1</sup> Лихтворк А. Музеи как образовательные и воспитательные учреждения// Образовательные и воспитательные задачи современного музея / Под. ред. Л.Г. Оршанского – СПб., 1914. С. 3–9.
  - <sup>2</sup> Zygmunt Z. Yun Muzeanaswiecie. – Warszawa, 1982.
  - <sup>3</sup> Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. – М., 1990.
  - <sup>4</sup> Grundel Winfried. Hubert Stiers Provinzial museum in Hannover (NiedersachsichesLandesmuseum). 1989.
  - <sup>5</sup> Там же.
  - <sup>6</sup> Там же.
  - <sup>7</sup> Маркс Х. Обзор Дрезденской картинной галереи старых мастеров. – Дрезден, 1984. С. 29.
  - <sup>8</sup> Там же. С. 32. Зейдевитц Рут и Макс. Дрезденская галерея. – М., 1965.
  - <sup>9</sup> Мауджери М. Шедевры живописи. Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. – Л., 1997. С. 474.
  - <sup>10</sup> Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 192.
  - <sup>11</sup> Мауджери М. Шедевры живописи Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. – Л., 1997.
  - <sup>12</sup> Использование копий и гипсовых слепков в музейной экспозиции было поддержано инициативой Г. Коула, осознающего важность музеев в деле художественного образования, создания максимально полной картины развития европейского искусства в историческом контексте. Инициатива выразилась в подготовке в 1864 г. текста «Меморандума по международному обмену копиями произведений изящных искусств», который подготовил собой подписание в 1867 г. на Парижской выставке «Конвенции о повсеместном распространении репродукций произведений искусства в пользу музеев всех стран». Этот документ подписали представители царствующих фамилий двенадцати стран, в том числе и России. (South Kensington Museum. A classified and priced list of objects of art , reproduced in metal by various processe, London, 1872.)
  - <sup>13</sup> Physik J. Photography and the South Kensington Museum. London, 1975 (Victoria and Albert Museum).
  - <sup>14</sup> The V and A., Templegate publ. In assos. With the Friend of the V and A, 1982.
  - <sup>15</sup> Baker M., Richardson B. Grand Design The Art of The Victoria and Aibert Museum. – London, 1999.
  - <sup>16</sup> Будапештские музеи. – Будапешт, 1985. С. 7.
  - <sup>17</sup> Там же. с. 7.
  - <sup>18</sup> Мауджери М. Шедевры живописи Музеи и коллекции Европы и Америки. Т. 2. – Л., 1997.
  - <sup>19</sup> Национальный музей. – Прага, 1968. С. 13.
  - <sup>20</sup> Там же. С. 12.
  - <sup>21</sup> Там же. С. 13.
- В 1898 г. началась работа над статуями и бюстами. Из программы выполнены 6 статуй и 43 бюста 24 скульпторами, работавшими над этой скульптурной программой.
- В 1894 г. был объявлен конкурс на эскизы росписей Пантеона с «публикацией условий художественного оформления второго этажа и стен вокруг лестницы до третьего этажа». В 1896 г. Земский комитет заключил договоры с В.Брожигом, Ф. Женишком, В. Гинаисом и Ю. Саржаком. Все они делали росписи на исторические темы, связанные со значительными событиями в чешской национальной



культуре; так называемые «Основание Пражского Университета», «Святой Мефодий заканчивает перевод Библии на славянский язык» и т.д. Аллегии «Искусство», «Вдохновение», «Прогресс» и «Наука». Пейзажист Юлиус Маржак должен был исполнить 16 памятных для чешской истории мест (замки, резиденции, Пражский град, Тетин, Вышгород и т.д.). Следует сказать о высоком уровне и прогрессивных тенденциях в планировании и концептуальном пространственно-декоративном мышлении создателей архитектуры чешского музея.

<sup>22</sup> Zygulskiyun Z. Muzeanaswiecie. – Warshava, 1982.

<sup>23</sup> Rriller Beatris, Kugler Georg. Die Architektur und Ausstattung (idee und wirklichkeit des Gesantkunstwerkes). – Wien, Edittion Christian Brandstaiter, 1993.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Zygulskiyun Z. Muzeanaswiecie. – Warshava, 1982.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Satzinger Helmut Kunsthistorische Museum in Wien. 1994, Mainz.

<sup>29</sup> RrillerBeatris, Kugler Georg, Die Architektur und Ausstattung (idee und wirklichkeit des Gesantkunstwerkes). – Wien, Edittion Christian Brandstaiter, 1993.

<sup>30</sup> Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера. – М., 1990. С. 180.

<sup>31</sup> Там же. С. 193.

<sup>32</sup> Там же.



ГЛАВА 5.

# Выставочная практика XIX века









## Всемирные и промышленные выставки

*Всемирная выставка 1851 г.  
в Лондоне*

**О**громное влияние на формирование экспозиционной культуры и развитие искусства экспонирования оказали крупные промышленные и универсальные выставки. Выставочная практика развивалась значительно интенсивнее музейной, и, несмотря на значительную разницу между ними, нельзя не коснуться ее специфических принципов и приемов, востребованных затем музеем.

Выставки второй половины XIX века представляли собой уникальные архитектурные комплексы, где общее планировочное решение, оригинальная архитектура павильонов и малых форм, скульптура и искусственно созданный природный ландшафт, музыка и театрализованные представления, реклам-

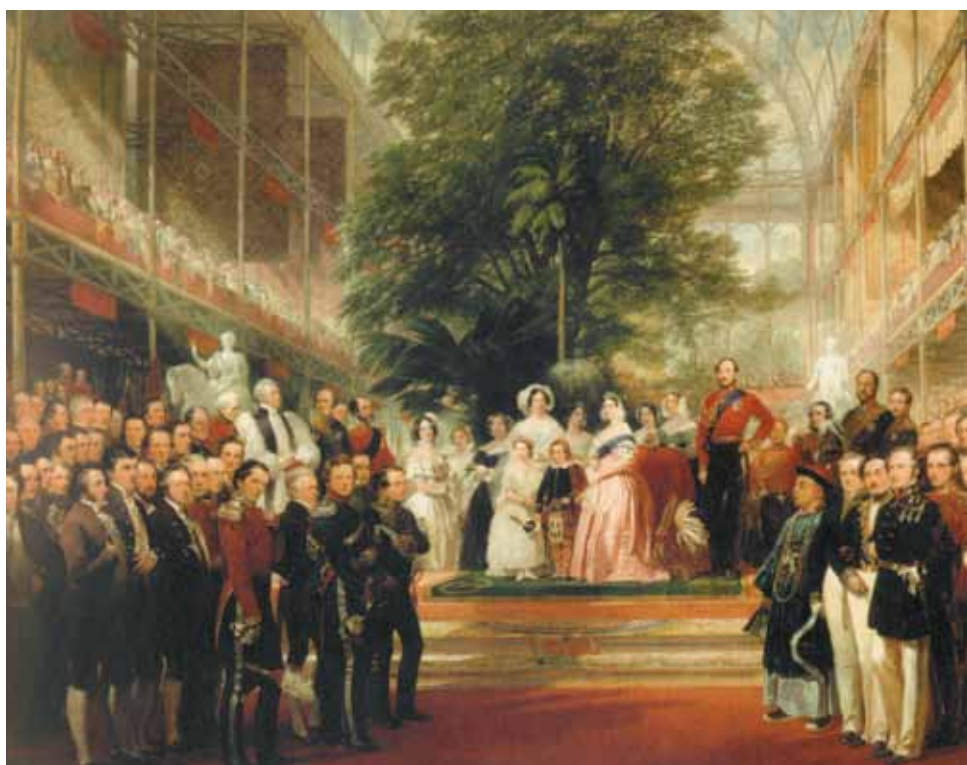
ные презентации, образовательные программы (в виде лекций, демонстрации опытов и научных изобретений) сливались в гармоничное единство. Эта искусственно созданная архитектурно-художественная среда представляла собой новый вид грандиозных экспозиционных ансамблей со своей спецификой, целями и средствами<sup>1</sup>.

Анализ решений экспонирования временных выставок дает возможность отчетливо увидеть сущность и своеобразие архитектурно-художественной основы в музейной стационарной экспозиции. Они связаны общностью целей, а их отличие друг от друга более явно и остро выявляет их специфические и характерные черты. Выставочная экспозиционная структура более простая по сравнению с музейной, она обладает такими характерными качествами, как прямая система передачи яркой, эффектной и выразительной информации, рассчитанной на быстрое восприятие и прочтение. Другое дело, музейная экспозиция, тщательно и профессионально

---

Слева:  
Всемирная выставка 1851 г. в Лондоне





Открытие Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне

выверенная и системно осмысленная, она представляет более глубокое восприятие и длительную память. Отличие выставки и музея кроется и в их сущностном происхождении. Если выставка сформировалась из торгового ярмарки, городского гулянья, то музей – из храмовой сокровищницы, кабинета ученого, дворцового зала, уникальной и ценной коллекции. Однако формы их представления со временем синтезируются.

Другим немаловажным фактором является и то, что организация и проведение выставок, их устройство и решение архитектурных и экспозиционных проблем были со временем восприняты музейной сферой. И современное устройство больших крупномасштабных музейных выставочных проектов строится в своей основе на большом опыте, отработанных приемах и технологиях выставочной практики. Другим немаловажным фактором являлось

и то, что в создании выставок – их архитектуры и решения всего комплекса экспозиционных вопросов и культурных миссий – принимали участие выдающиеся архитекторы, художники, строители, литераторы, музыканты. Тем самым выставка являлась неким обзором, срезом не только научного и торгово-промышленного, но и культурного и творческого потенциала страны.

«Промышленные выставки впервые появились в Европе во второй половине XVIII века в период расцвета мануфактурного производства. Первый такой смотр состоялся в 1761 году в Лондоне. Вслед за Англией они стали появляться в других странах. С большим успехом прошла серия мануфактурных выставок в Париже в эпоху Наполеона (1798, 1801, 1802, 1806)»<sup>2</sup>. Целью подобных смотров промышленной продукции были прежде всего обмен информацией и ознакомление с продукцией

промышленного и ремесленного производства, формирование новых рынков сбыта, увеличение экспорта товаров, а также возбуждение конкуренции между производителями. Однако практические цели выставки были значительно приумножены тем реальным эффектом и поистине огромным значением для развития мирового сообщества, которое они приобретают.

В особенности это касается Всемирных выставок, которые являются ни с чем не сравнимым явлением по грандиозности масштабов и влиянию на мировую культуру. Можно сказать, что в какой-то степени в большей мере, чем в выполнении своих непосредственных функций в сфере торговли, промышленности, презентации новейших научно-технических достижений, они сыграли свою роль в продвижении глобальных социальных концепций и идей. В процессе своего развития они меняли свои цели и задачи, оставаясь выдающимся социально-культурным достижением своего времени и проектным феноменом.

И если в середине XIX века, с момента организации Первой Всемирной выставки, их создание было связано с бурным промышленным развитием всех отраслей производства и торговли, то постепенно они изменяют свой характер и в какой-то степени предназначение, становясь яркими и убедительными пропагандистами новых технических и научных новаций, художественных и культурных тенденций, а в XX веке и новых идеологий, новых







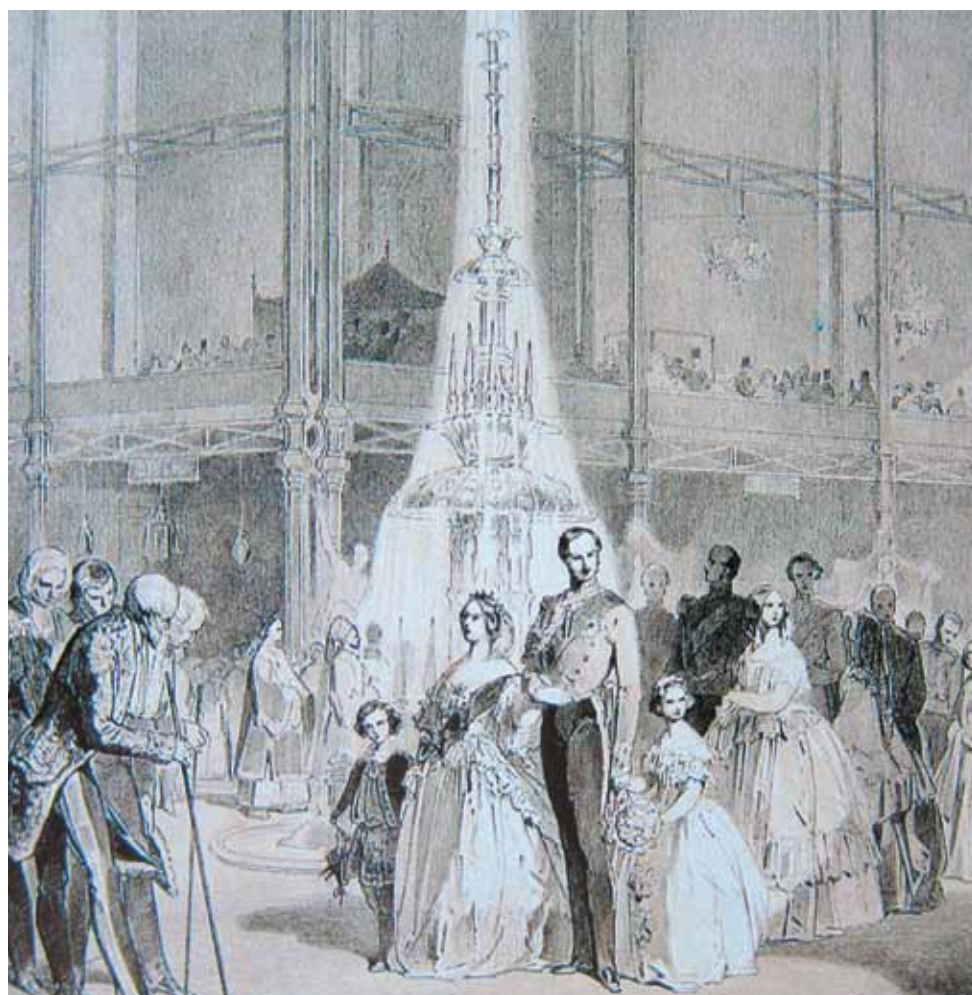
устремлений общества, нового не столько в промышленном производстве, сколько в социально-экономической и гуманитарной сфере.

Если с расстояния сегодняшнего дня посмотреть на культурный процесс XIX века, то отчетливо будут видны два наиболее крупных его достижения. Это возобновление и воссоздание Олимпийских игр и организация и проведение Всемирных выставок, которые как ничто ранее смогли объединить мировое сообщество и внести дух единения и сотрудничества на новом уровне, сообщив в целом обществу новый, невиданный и не ощущаемый ранее масштаб и потенциал.

В этих двух мировых культурных явлениях, безусловно, просматривался дух соревновательности, безграничной по тем временам, да и по нынешним информативности и наглядности, яркое желание представления и презентации различных мировых культур, технических и художественных достижений, разнообразия и неповторимости стран и народов.

Выставка рождала дух соперничества и конкуренции, который играл роль катализатора для быстрого продвижения технологий и форм, распространения художественных тенденций промышленного производства и утверждала рождение дизайна как эстетическое, функциональное и технологическое качество производимой продукции. Она способствовала распространению международной моды и художественного стиля и оказала влияние на формирование промышленно-художественного образования.

А способность выставки популяризировать, максимально эффектно



и убедительно представлять свои экспонаты, новации и идеи не поддается сравнению. Это качество и свойство выставок сделали их влияние на промышленность и искусство разных стран и в целом на мировое сообщество – выдающимся, что дает повод говорить об их огромном влиянии на культурное взаимообогащение в единой системе общемировых ценностей, в формировании которых они внесли значительный вклад.

Во второй половине XIX века всемирные промышленные выставки, помимо прочего, становятся важным коммуникативным средством. Их универсальные по характеру экспозиции ярко выражали миро-

**Королева Виктория и принц Альберт на открытии Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне**

вой характер общественной жизни и технического прогресса, способствовали экономическому и культурному подъему, живому непосредственному общению людей и стран. Выставки XIX века воспринимались как одно из самых современных, прогрессивных явлений времени, выражающих пафос века, его невиданных промышленных достижений и в какой-то степени веру в могущество технического прогресса и машин. Они были синонимом современности, а значит,



и самого нового и лучшего. Их популярность, посещаемость и актуальность для середины и второй половины XIX века невозможно переоценить. Каждый посетитель выставки ощущал себя частицей космического феномена – человечества. И это универсальное единение служило активным средством для быстрого распространения гуманитарных знаний, технических новаций, профессионального опыта и в целом приобщения к общемировой культуре.

Экспонатами мировых выставок становится все многообразие промышленного и кустарного производства, товары и машины, куль-

тура и искусство, широко демонстрирующие возможности экономического и культурного развития стран-участниц. Экспонировались наиболее современные станки и инструменты, пропагандировались научные сенсации в виде телефона и телеграфа, демонстрировались возможности электричества и многое другое, представляя широкой публике «знаки» технического прогресса, столь уважаемого этим временем.

Прежде всего выставка, а речь идет о самых крупных и представительных международных выставках, в которых принимают участие большое количество стран-участниц,

число которых неизменно увеличивается, представляет широкий круг интересов и спектр проблем. Это не только демонстрация торгово-промышленного потенциала стран-участниц, но и презентация научно-технических достижений и открытий, новейших технологий и материалов, тенденций социальной сферы, культурно-этническое своеобразие народов, архитектурные и художественные достижения и направления, концептуальные и

---

Портрет королевы Виктории

Портрет принца Альберта.  
Франц-Хавьер Винтерхальтер. 1859







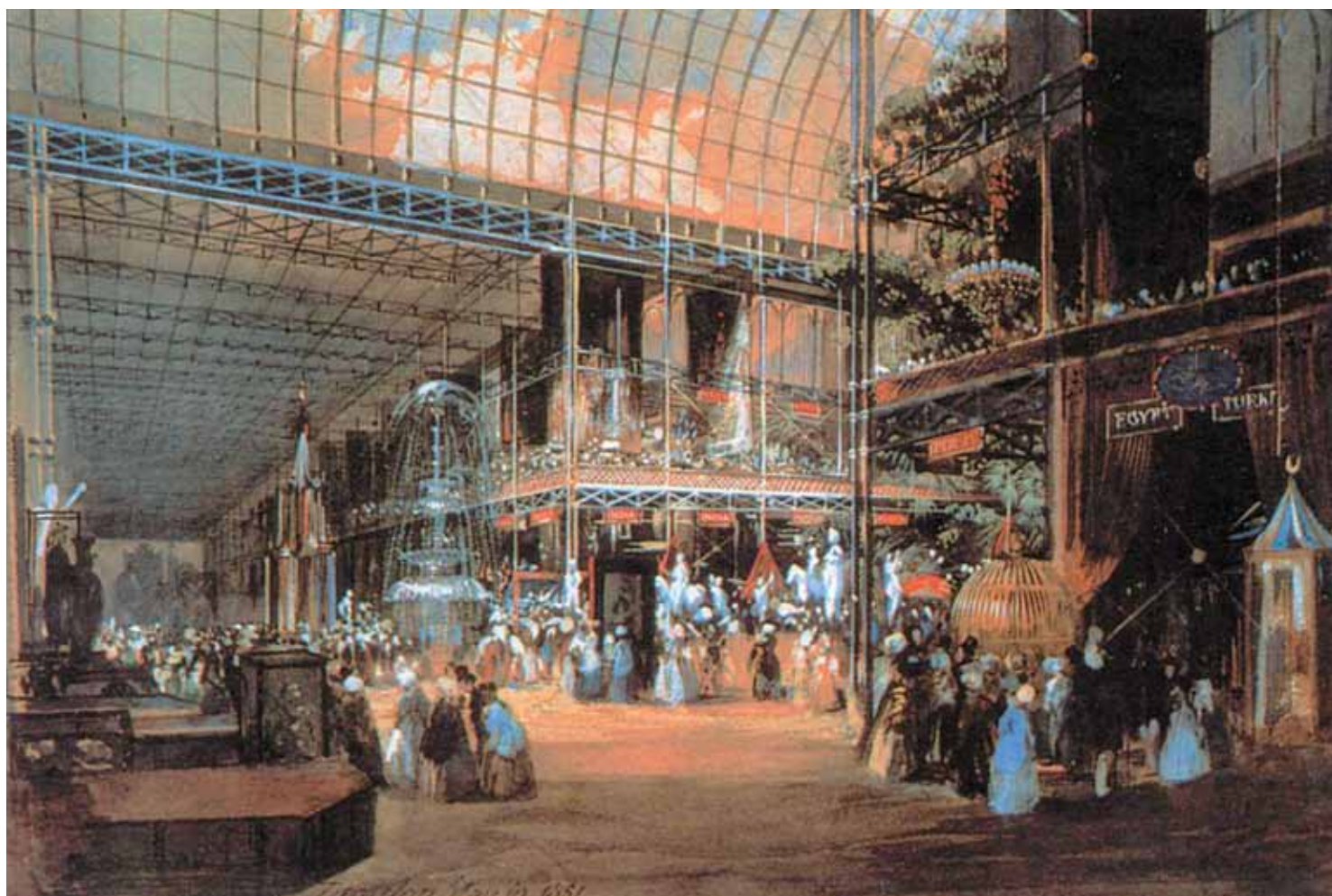
Всемирная выставка в Лондоне.  
1851

идеологические тенденции своего времени и многое другое.

Говоря о проектной основе выставочной деятельности, следует иметь в виду, что выставочный проект крупной международной выставки, а тем более всемирной создается несколько лет – минимум три-четыре года, когда непосредственно само проектирование и строительство генерального плана выставки, центральных и тематических павильонов, национальных павильонов отдельных стран или даже «сборных» павильонов (т.е. общее архитектурное пространство для нескольких стран), благоустройство территорий, проектирование, создание и выполнение специальных художественных произведений для выставки занимает большое время. Не говоря уже о сложнейшей и многоотраслевой организации экспонентов, разработке тематики выставки, научных и художественных программах, и полноценных концепциях, которые осуществляются в кратчайшие сроки, а график работ на которые исчисляется днями и часами. Начиная с первых выставок, помимо выставочного комитета, который возглавляет и учреждает страна, проводящая выставку, каждая из стран-участниц имеет свой выставочный комитет, возглавляемый генеральным комиссаром выставки, который, например в России XIX века, назначался Министерством финансов и которому в свою очередь подчинялись все многочисленные сотрудники и участники выставки. В функции ге-







нерального комиссара входили все проектные, законодательные, организационные и реализационные задачи по подготовке и проведе-

нию выставки и многообразной торгово-финансовой, научно-просветительской и социально-культурной выставочной деятельности.

Именно под его руководством создавался главный документ «Положение о Русском отделе на выставке...», в котором формулировались

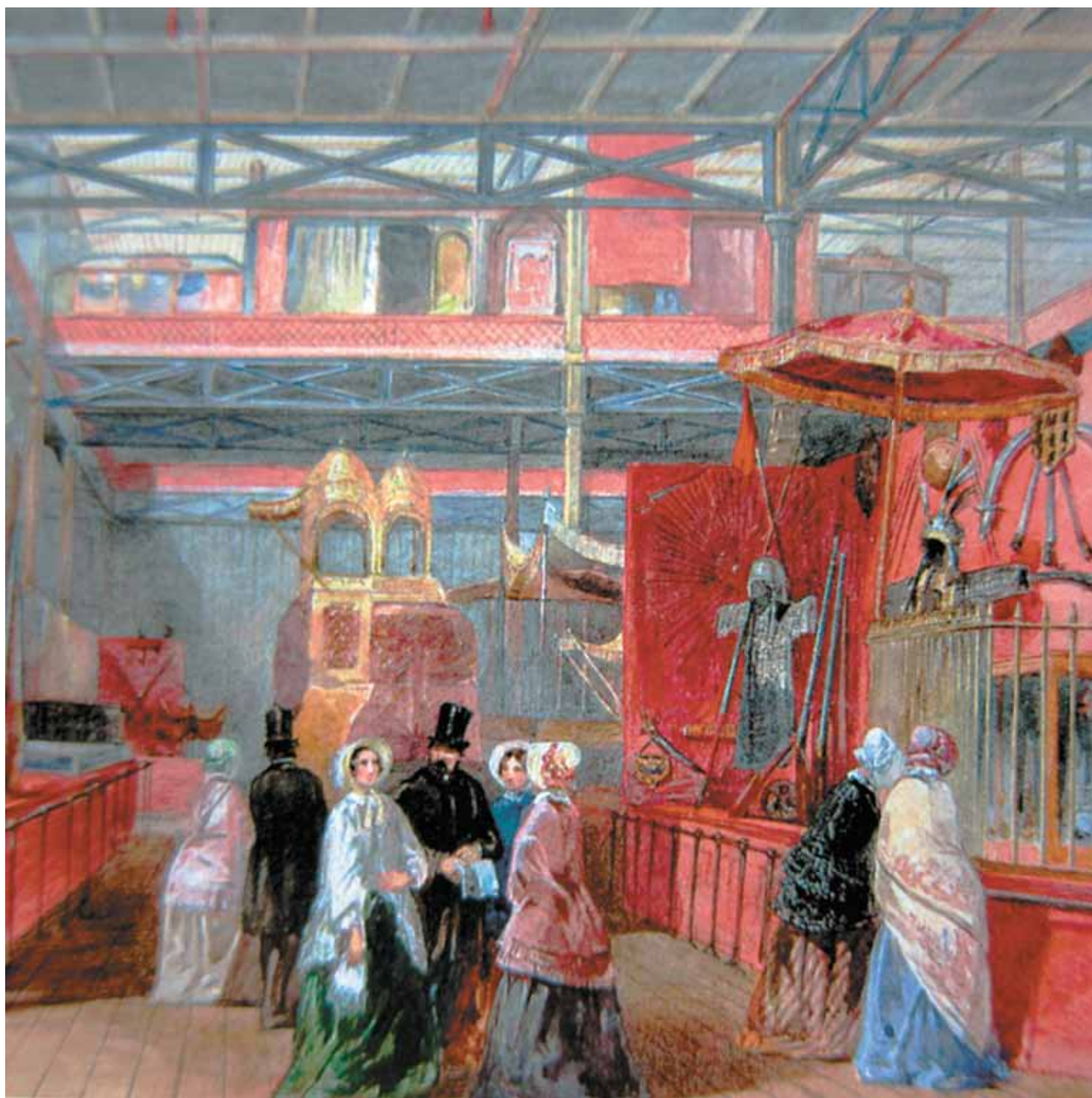












основные задачи и стратегия выставочной презентации, ее формы, объекты, методика и художественная аранжировка ее представления, определялся круг экспонентов. Все это традиционные вопросы проек-

тирования, во всем многообразии и грандиозности проекта, который можно отнести к сфере социального проекта. Определялись позиции организации выставки, такие как расходы по общему ее оформлению,

транспортировке от места сбора до выставочной территории и их страховка в пути, осуществляемые «за счет казны». Тем самым участие во всемирной выставке было официальным государственным проектом





Всемирная выставка в Лондоне.  
1851

и мероприятием государственной важности.

Выставки сыграли свою роль в продвижении социальных идей и даже, по словам Л. Троцкого, явились «сильным толчком к созданию I Интернационала», так как именно там «много говорилось о необходимости международного объединения пролетариата». А на лондонской выставке 1862 г. в качестве корреспондента газеты работал Карл Маркс.

Другим немаловажным фактором тематической и содержательной основы выставок были исторические даты, когда вся тематика и стратегия выставки строились в



едином направлении – осветить это памятное для мировой истории событие. Так, выставки были приурочены к 100-летию независимости США – Филадельфия, 1876 г., к 100-летию Французской революции – Париж, 1889, к 400-летию открытия Америки Христофором Колумбом – Чикаго, 1893 г., и уже в XX веке – к 50-летию образования современной Италии – Турин – Рим, 1911 г., к 100-летию Чикаго – Чика-

го, 1933–1934 г.; к 100-летию образования Бельгии – Брюссель 1935 г.; к 150-летию независимости США – «Мир завтра»; к 350-летию Монре-аля – «Земля и люди!»; к 500-летию открытия Америки Колумбом – «Эпоха открытий» и др. Каждый раз мир праздновал эти эпохальные исторические вехи в форме выставок, тематических павильонов, экспозиций, уникальных памятных художественных объектов.





Всемирная выставка в Лондоне.  
1851

Многочисленные экспозиционные приемы, сформированные пафосом и целями выставки, инициируют поиски музейных экспозиций и, претерпевая незначительные трансформации, на долгие годы находят свое место в музейных залах.

После грандиозных павильонов на выставках в Лондоне 1851 и 1862 гг., в Париже 1855 и 1867 гг., Вене 1873 г. появляются тенденции строить многочисленные и разнообразные павильоны разных стран и отраслей промышленно-



На выставках были выработаны принципы и приемы художественной организации, которые затем войдут в классический арсенал музейных форм. Именно выставка как многозначный проектный феномен формулирует и создает характер специальной архитектуры – выставочного павильона, современные формы и конструкции которого делают его самым выразительным архитектурным объектом XIX века.

На выставке разрабатывается одна из основополагающих экспозиционных концепций – грандиозное нерасчлененное пространство павильона, которое затем разделят на зоны внутренним устройством стендов и перегородок, что обеспечивает ее универсальное пространство. Модульность и сборность конструкций также становится главным строительным принципом и берет свое начало в выставочной практике.

сти. Получает реализацию стремление к национальной индивидуальности и неповторимости, когда выставочные площадки превращаются в наглядные атласы мировой культуры, энциклопедии не только современных достижений, но и традиций, культурной самобытности народов. Помимо этого, на каждой из всемирных и национальных выставок начиная с 1851 г. представляется искусство разных





стран, произведения старых и современных художников, архитектурные проекты, модели, предметы декоративно-прикладного искусства. В рамках выставок устраивались «Музеумы», где представлялись «сборные» экспозиции, сформированные из предметов искусства стран-участниц, которые давали общее представление о мировом искусстве, выдающихся памятниках тех или иных народов. Практика

устроить подобные международные художественные выставки-гиганты сохранилась и в XX веке.

Именно на выставках начинают активно применять современные материалы и конструкции. Так, стеклянная крыша Хрустального дворца Лондонской выставки 1851 г. послужила прототипом европейских пассажей и всевозможных строений, ассоциирующихся с последними новациями века. Ввиду того,

что выставки близки по своей сути традиционным ярмаркам, они были наполнены развлечениями, шоу, поразительными зрелищными эффектами. Их основной аргумент – наглядность, яркость и эмоциональная выразительность праздника, великолепие убранства, многообразие и множественность предметов, которые должны были убедительно продемонстрировать поступательное развитие столетия, его небывалые доселе достижения и успехи.

Подобные цели и установки приводят к многочисленным выразительным экспозиционным приемам, к числу которых относятся: **наглядность, декоративность, праздничность, эмоциональность, насыщенность, театрализация, построение грандиозных экспозиционных комплексов-«подобий», введение в экспозиции манекенов, создание запоминающихся эффектов, построение экспозиций по заранее продуманным концептуальным программам. Помимо этого, важным было привлечение к созданию национальных экспозиций крупнейших специалистов разных стран – ученых, архитекторов,**





Всемирная выставка в Лондоне.  
1851



художников, строителей и даже литераторов. Так, к выставке 1867 г. в Париже над путеводителем по столице всемирной выставки работали крупнейшие писатели Франции – В. Гюго, Т. Готье, А. Дюма-сын и другие видные литераторы. А в кон-

цертных и театральных программах, которые сопровождают каждую выставку, принимали участие крупнейшие музыканты, актеры, театральные коллективы.

В практике Всемирных выставок, начиная с Великой Лондонской вы-

ставки 1851 г. была организация «Музеумов», в которых страны-участницы представляли свои наиболее известные произведения, а также работы современных художников.

Популярными были гигантские экспонаты, специально созданные для выставочной демонстрации, например такие, как хрустальный фонтан на Лондонской выставке 1851 г. Удивительный, «необычно сложный объект из стекла с всевозможными украшениями, с готическими арками, пирамидами, из которого в день открытия выставки били струи ароматизированной воды»<sup>3</sup>. К подобным экспонатам относится и стенд хрусталя фирмы «Бакарра» на выставке 1878 г. в Париже. Он был представлен в виде хрустальной беседки с балюстрадой ограждения, колоннами, вазами, куполом и крупной хрустальной скульптурой Меркурия, покровителя торговли и промышленного сотрудничества, расположенной в центре этой пышной и виртуозно выполненной выставочной композиции, которая одновременно представляла собой и уникальный объект показа знаменитой стекольной фирмы и демонстрировала ее высочайшее мастерство и разнообразные возможности. Огромное распространение получил и наглядный показ производственных и технологических процессов. Так, например, на выставке 1867 г. демонстрировали изготовление обуви, сукна, холста, карандашей и прочих промышленных изделий.

На всех крупнейших международных выставках широкой попу-





ми манекенами и экспозиционными комплексами, демонстрировавшими быт, архитектуру, предметный мир, ремесло. Этот новый прием заключался в демонстрации предметов в «жизненных» комплексах, ансамблях, «обстановочных группах», которые начинают развиваться в выставочной практике со второй половины XIX века. «Жизненный» комплекс предметов, относящихся к одному периоду времени и взятых из одного места, воздействовал на посетителя своей достоверностью. Посетитель, видя подлинную обстановку и предметы быта определенного народа, невольно чувствовал себя свидетелем того «куска жизни», который ему показывали. В такие бытовые комплексы обычно



лярностью пользовались этнографические экспозиции. Посетители выставок могли не только оценить уровень и качество промышленного

производства, но и познакомиться с обычаями разных стран и населяющих их народов. Выстраивались целые поселения с многочисленны-

помещались манекены в костюмах, причем лица их характеризовали антропологический тип народности<sup>4</sup>. Например, на Всемирной выставке

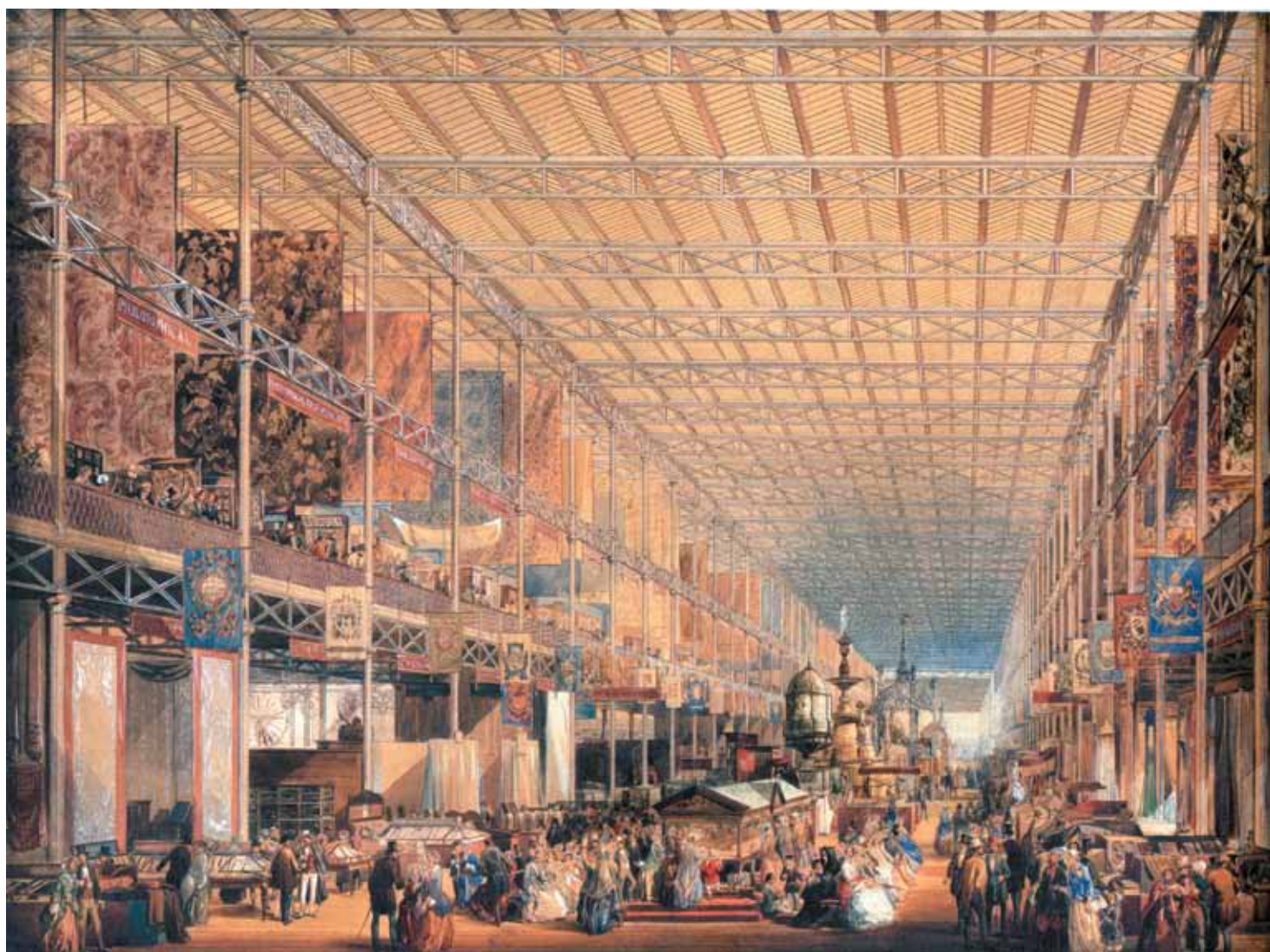












в Париже 1867 г. имели большой успех русская изба, турецкие бани, японский дом.

Характер подобных выставочных представлений затем был напрямую заимствован музеями этнографии и занял свое место в музейной экспозиции как традиционный и популярный прием. Он образно и наглядно демонстрировал широкой публике характерные черты, этническую индивидуальность, искусство тех или иных народностей. Первоначально это был чисто выставочный прием, а полюбившиеся посетителям макеты заняли свое место в самых

разнообразных музеях всех стран.

На Этнографической выставке в Москве в 1867 г. были возведены постройки народных жилищ славянских народов с обстановкой и группами фигур в национальных костюмах. Затем эти приемы легли в основу музея Этнографии в Петербурге, а уникальные экспонаты и материалы, оставшиеся после выставки, составили базу его коллекционного фонда. Как правило, редкие и разнообразные экспонаты после закрытия выставки полностью или частично включались в ядро собрания нового музея, обрета-

---

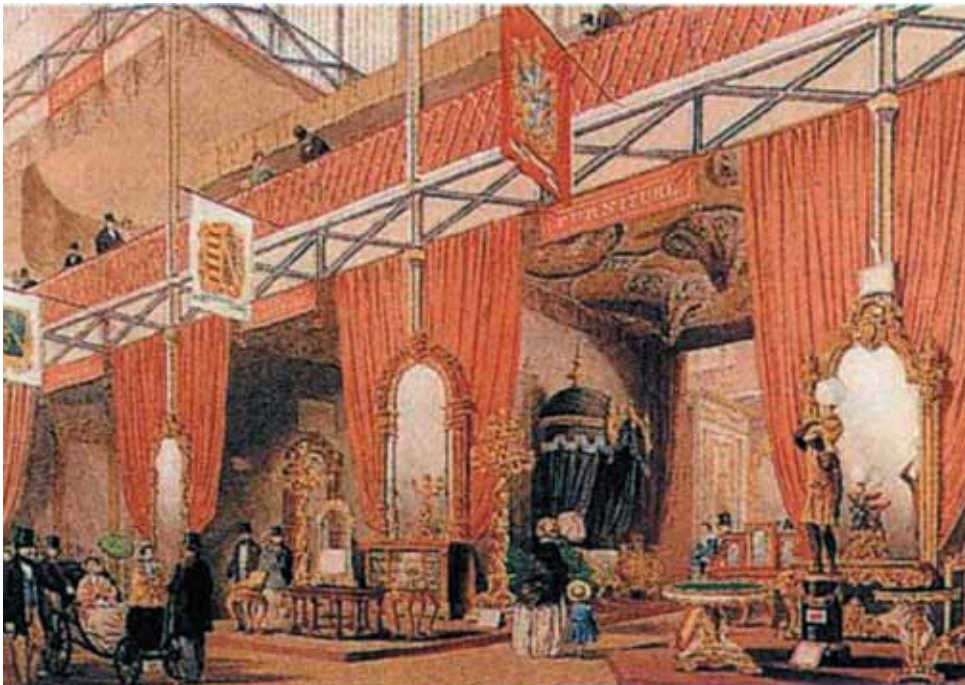
**Всемирная выставка в Лондоне.  
1851**

---

шего затем свою самостоятельную жизнь. Важно это было и потому, что в процессе подготовки большой и полномасштабной выставки специально велись изыскательные работы, проводились экспедиции и собирался уникальный экспозиционный материал.

Интересна эволюция, которую прошло выставочное строительство за весьма недолгий срок своего существования. Так, ее историю мож-





но разделить на ряд этапов. Первый этап связан с возведением грандиозных невиданных ранее сооружений, которые ни по своей функции, ни по своей конструкции не могли быть сопоставимы ни с одним из традиционных строений. Начиная

с Хрустального дворца, Дворца промышленности, построенного для Всемирной выставки в Париже 1855 и 1867 гг., грандиозного выставочного павильона в Лондоне в 1862 г., Венской Всемирной выставки 1873 г., главного выставочного павильона

Филадельфийской выставки 1876 г., Парижской 1878 г. Следующим этапом можно считать время, когда начинают вычленяться в отдельные строения сначала отраслевые павильоны, а затем национальные. Это особый этап развития и становления собственно выставочной архитектуры и экспозиции. Когда каждая страна начинает строить свои павильоны в характере национальной архитектуры, а затем повторять и делать реплики с наиболее известных знаковых архитектурных памятников.

Для выставок стали проектировать сначала архитектуру павильонов, а затем саму экспозицию, оборудование и приспособления, вплоть до уникальных экспонатов и отдельных художественных произведений, являвшихся гордостью экспозиций.

Наконец, выставки формируют практику наград. Все предметы и экспонаты выставок не просто предъявляются к общественному обозрению и использованию в коммерческих целях, но и создают прецедент к оценке их универсального статуса и качества. Профессиональное и общественное мнение находит выражение в наградах: медалях различных степеней, дипломах и почетных отзывах, которые определяет высокое и авторитетное международное жюри.

Выставка стала актуальной и прогрессивной формой, способствовавшей общественной консолидации профессиональных сил, выявлению активных и современно мыслящих людей. Огромное количество специалистов принимали участие в их подготовке и проведении. Выставки пользовались неперенным вниманием со стороны царствующих особ





Павильон «Хрустальный дворец».  
Всемирная выставка в Лондоне. 1851

и правительства стран, где они проходили. Каталоги, иллюстрированные и текстовые описания широко освещались в прессе, не говоря уже о том, какое по сути дела иницирующее значение они имели для промышленности и в целом культуры столетия.

«Выставка становится местом синтетического взаимодействия искусства и не только архитектуры, скульптуры, живописи, садово-паркового ландшафта, но и музыки, театра, балета... Они ассоциировались с чем-то торжественным, праздничным, красивым...»<sup>5</sup>

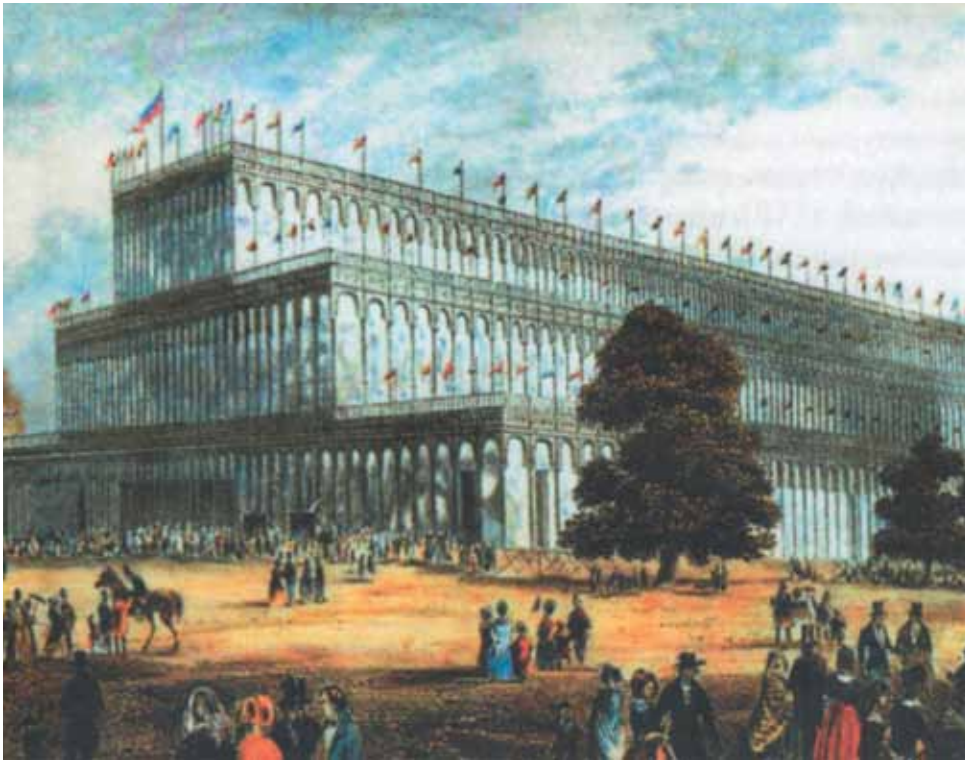
Предметом особого внимания устроителей выставочных комплексов было декоративное озеленение, к которому привлекались лучшие художники, садоводы и декораторы, которые оформляли огромные пространства выставочных территорий, цветников, газонов, зимних садов.

Наконец с выставками связано развитие искусства экспонирования, которое приобретает новые актуальные и выразительные черты, служит не только целям промышленной рекламы, но и является важным средством эмоционального, идеологического, дидактического и эстетического воздействия на широкую публику. Поиски новых форм представления экспонатов, их сопоставлений и контекстов, создание эмоционально на-

сыщенной и яркой образной среды, создание уникальных произведений выставочного искусства специально для экспонирования, выработка приемов, принципов и критериев экспозиционного построения и стремление к созданию экспозиционных комплексов и в целом экспозиционного ансамбля стали важнейшими вехами становления выставок. Очень многие экспозиционные находки и объекты, созданные к выставкам, предвосхитили появление современных видов искусства, например поп-арта и инсталляции, и их архитектурных разновидностей.

Первые промышленные выставки были устроены в конце XVIII века в Праге и Париже. Проект первой мировой выставки был создан





Павильон «Хрустальный дворец».  
Всемирная выставка в Лондоне 1851 г.

всего за 6 месяцев, благодаря применению унифицированных для всего здания элементов: 3300 чугунных колонн одинакового наружного и различного внутреннего диаметра, соответствующего количества однотипных металлических балок и деревянных рам, 300 тысяч листов стекла для стен и крыши», послуживших поводом его названию – «Хрустальный дворец». Это строительство впервые продемонстрировало возведение здания «из единой, крупного размера прозрачной, как бы нематериальной, защитной оболочки, без сооружения замкнутых,



к 1833 г. Однако начинают они свое бурное развитие лишь с середины XIX века, с Первой Всемирной выставки, именуемой «Великой», которая состоялась в 1851 г. в Лондоне в Гайд-парке. Для ее проведения был построен знаменитый павильон по

эскизам Джозефа Пакстона, наподобие оригинально сконструированной из модульных металлических конструкций и стекла оранжереи. «Огромный павильон (564 × 125 м) был сооружен, точнее собран, за рекордный для того времени срок –

отдельных друг от друга традиционных помещений»<sup>6</sup>.

В нем впервые была разработана специальная регулярная планировка, ставшая прообразом для последующих строений. Общее пространство павильона было расчленено на





Павильон «Хрустальный дворец».  
Всемирная выставка в Лондоне. 1851



пять основных секций, проходы и площадки которых упорядочили строительство и создавали удобную для обозрения систему установки экспонатов, подобно галерейной. При всем новаторстве архитектурной части выставки в ее экспозиционной системе были предъявлены традиционные и весьма заурядные приемы, заимствованные из практики торговой раскладки и пред-

ставления экспоната-товара в магазинах и торговых галереях. Экспозиция выставки первоначально в какой-то мере не соответствовала их авангардной и передовой архитектуре. «Стенды напоминали дорогие магазины с богато оформленными прилавками, интерьеры дворцов, причудливые шкафы, иногда даже алтари. Предметы стояли на подставках, обтянутых дорогими

материалами (бархатом, шелком, тафтой), под балдахинами, среди портьер, бахромы, художественных вышивок, знамен, гербов и картушей. Различные скульптуры, которых на выставке было великое множество, чаще всего представляли аллегории. Например, наряду с темами, взятыми из традиционной библейской и греческой мифологии, здесь можно было встретить и новые мотивы – аллегории Труда, Прогресса, Мира»<sup>7</sup>. Недаром девизом выставки был призыв: «Пусть все народы работают совместно над великим делом совершенствования человека».

Впервые на Лондонской выставке был организован «Музеум», где были представлены картинные галереи, а также разделы искусства и культуры Египта, средневековый Европы и др.

В целом говоря об экспозиционных приемах, а не принципах, которые будут появляться позднее Лондонской выставки, можно считать, что основными характерными чертами стали – праздничность, стремление к демонстрации невиданного изобилия и разнообразия представленных товаров и предметов художественной промышленности, технических изобретений и бытовых вещей, а также всего комплекса экспонатов. Важным было обратить на себя внимание, привлечь публику, удивить и предъявить уникальные предметы, материалы, экспонаты. Стенды были сугубо индивидуальные и разнохарактерные, и при всей организующей роли суперсовре-

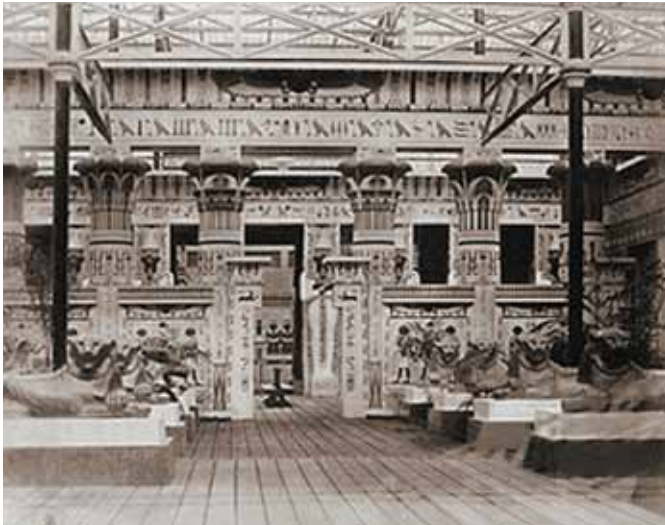


менной архитектуры Хрустального дворца, внутри его был конгломерат самых разнообразных проявлений творческой мысли его экспонентов и устроителей. Это, по сути дела, была еще грандиозная, пышная, красоч-

гордость страны – устроительницы выставки, особо выделены были Энгр, Делакруа и Декан. Впервые в выставочной практике, не согласившись с мнением высокого жюри, отбиравшего произведения для

ников, став образцом выражения творческой независимости.

В Лондоне в 1862 г. построили новое выставочное сооружение, напоминавшее собор с двумя огромными стеклянными куполами в



ная ярмарка, со всеми ее характерными чертами и формами.

Новацией Всемирной парижской выставки 1855 г. стала организация художественного отдела, который включал 5 тысяч произведений искусств, картин и скульптур, причем большую часть из них выставили французы (3634). В экспозиции, представлявшей национальную

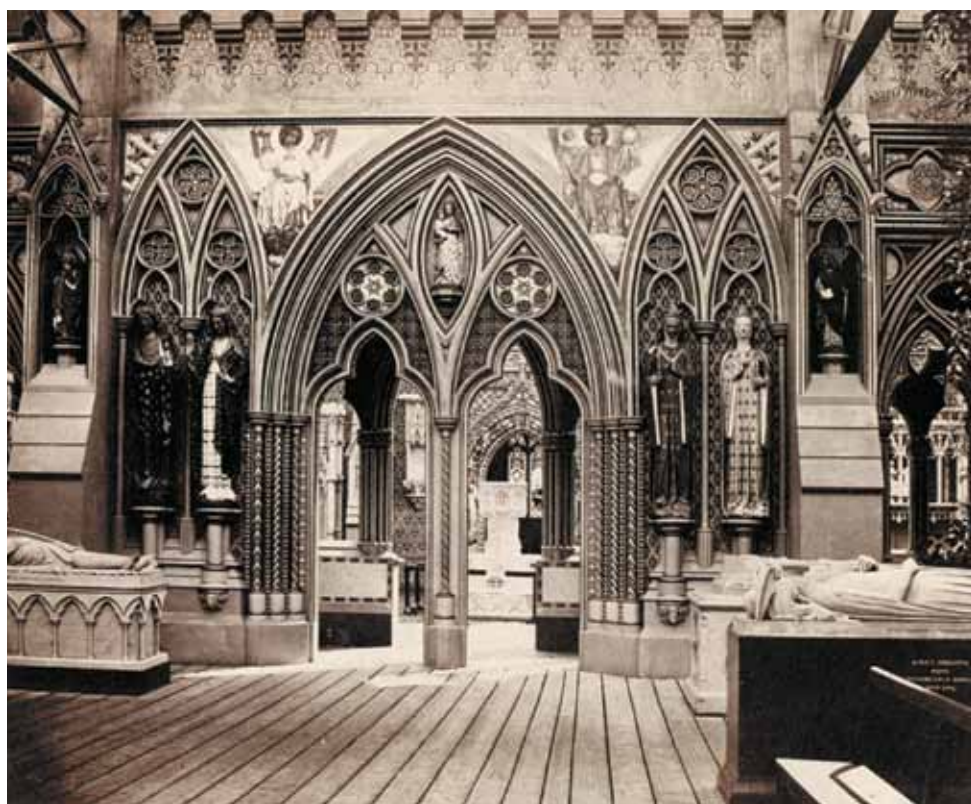
выставочной экспозиции, Густав Курбе, специально написавший к «Экспо-1855» полотно «Ателье», устроил отдельный павильон, назвав его «Павильон реализма», создав прецедент «неповиновения» официальному мнению. При всех издержках этой затеи, которая принесла художнику лишь убытки, со временем она приобрела неоценимое значение для последующих поколений худож-

Раздел Египта.

Всемирная выставка в Лондоне. 1851

компилятивном стиле эклектики, использующей темы «барокко и классики». На выставках в Париже (1855, 1867, 1878, 1889 и 1900 гг.), в Вене 1873 г., Филадельфии 1876 г. и Чикаго 1893 г. также строились грандиозные архитектурные комплексы.





Разделы европейского Средневековья.  
Всемирная выставка в Лондоне. 1851

Справа:  
Закрытие Всемирной промышленной  
выставки в Лондоне. 1851

Каждая из этих выставок, помимо сугубо прагматических коммерческих интересов в представлении техники и товаров, была уникальным культурным событием, имеющим свою концептуальную программу, акценты и девизы. Характер архитектуры выставочных павильонов отразил все тенденции развития художественных направлений и стилей, существовавших в этот период в общеевропейском строительстве. Как никакой другой творческий жанр, он выявил всеядность эклектической художественной формы, находящейся в конфликте с современной и прогрессивной строительной конструкцией. Сформулировал и обосновал тенденцию зарождения и развития в недрах мирового искусства индивидуальных черт национальных культур, которые начинают бурно развиваться в этот период в поисках своего неповто-

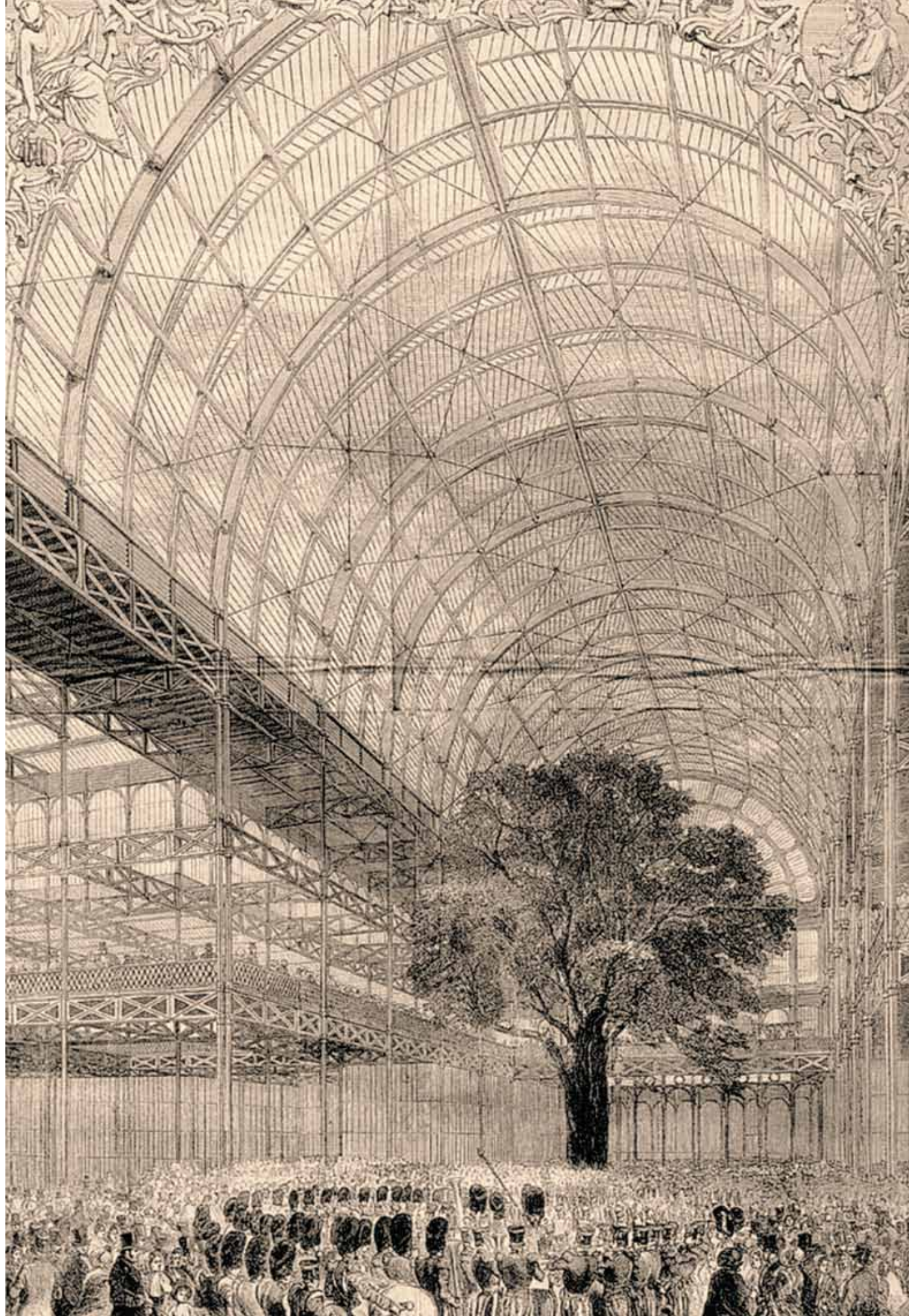
римого своеобразия. Постепенно эта тенденция приводит к демонстрации на всемирных выставках павильонов в национальных стилях, выражавших в своих архитектурных формах историю, традиции и уникальные черты различных мировых культур.

Впервые, вместе с центральным павильоном на Парижской выставке 1867 г. предпринимается строительство павильонов разных стран. «Дворец выставки – одноэтажный центральный павильон был выстроен на Марсовом поле в форме овала, а точнее, двух полукругов, соединенных прямоугольником, и имел внушительные размеры (490×380×26 м). Он представлял собой сложную систему концентрированных галерей, пересекаемых лучами аллей, что напоминало абстрактную правильность планов утопических городов», – пишет Р.Р. Кликс. Концеп-

ция павильона состояла в том, что его круглая форма «должна была олицетворять земной шар и, перемещаясь внутри павильона, посетители должны были последовательно попадать в атмосферу разных стран и континентов. Внутри павильона возникли древнегреческие храмы, турецкие бани, церкви романского стиля, готические здания, японский дом. Первоначальной идеей было сохранить антураж этого географического калейдоскопа для последующих всемирных выставок»<sup>8</sup>.

В пространственной организации выставки была попытка объединить архитектурные формы в соответствии со сложными задачами экспозиции, где в решении интерьеров павильона был учтен характер расположения экспонатов по группам товаров. Концептуальная часть выставочной программы предусматривала умозрительное сопоставление известной части истории человечества. «Так, например, рядом с луком и стрелами первобытного человека была установлена пушка с нарезным каналом ствола, а с письменными знаками едва известных народов, выцарапанными на деревянной коре или пальмовых листьях, соседствовали телеграфные аппараты, счетные машины и гигантские книгопечатные станки цивилизованных европейцев»<sup>9</sup>. В какой-то степени этот прием можно отнести к современным концептуальным подходам, которые формируют









Венская выставка. 1873

экспозиционное построение. Это не просто раскладка имеющегося ряда предметов, а попытка выстроить их в оригинальной смысловой системе, раскрывающей их содержание и дающей новое яркое и эмоциональное восприятие этой важной и весьма прогрессивной информации.

Венская выставка 1873 г. принесла композиционное нововведение в виде строительства павильонов, при котором главное здание в форме огромной ротонды (протяжен-

ность фасада 907 м) теряло свое доминирующее значение. Здесь впервые появились интерпретации национальных архитектурных тем. Уже на Филадельфийской выставке в США в 1876 г. было более 250 павильонов.

Парижская выставка 1878 г. в качестве экспонатов использовала живых людей. Там были выстроены целые поселения, с показом национального быта. «Гавайская деревня», раскинувшаяся в центре Парижа, была населена ее реальными обитателями; «Мавританские дворцы» утопали в роскоши; арабские ремес-

ленники при свете факелов занимались своими работами на улочках-экспозициях «азиатских городов».

Этот прием экспонирования можно рассматривать как стремление к театрализации, к динамике показа, к некому выставочному «шоу», которые с поразительным успехом будут развиваться позднее. При этом на той же выставке были инженерные новации, которые, как писали современники, «составляли эпоху в строительном искусстве». На выставке была впервые устроена подземная железная дорога (метро), создание которой ускорило как



строительство, так и демонтаж выставки. Но триумфом инженерной мысли была система водоснабжения, которая обеспечивала работу лифтов, фонтанов, системы кондиционирования и грандиозного аквариума, который подсвечивался в вечернее время.

Выставки демонстрировали новинки века в плане технических изобретений и сенсаций, которыми были телефон Белла, телеграф и фонограф Эдисона, паровоз, перевозивший посетителей по выставке, первые аэростаты и воздушные шары, на которых можно было за умеренную плату подняться в воздух и осмотреть выставку с птичьего полета и т.п.

Интересны и тематические разделы, которые входили во все выставки и создавались всеми странами-участницами. Это «История труда», где демонстрировались исторические и современные национальные орудия труда. Раздел «История жилища» на выставке 1867 г. в Париже представлял дешевый французский дом для бедных крестьян; простой и удобный дом из леса и камня, показанный американцами; традиционные жилища норвежцев, голландцев, шведский дом короля Густава Ваза; русскую избу, сработанную без одного гвоздя, с полнкомплексом традиционной утвари. Интерес привлекали египетский каравансарай, восточный минарет, турецкие

бани, китайский театр и другие сооружения.

Выставка 1889 г. в Париже подарила миру Эйфелеву башню как олицетворение промышленной революции XIX века, символ своего времени и постоянно действующий экспонат. Со строительством башни происходит замена чугунных конструкций на стальные, которые становятся основными элементами и материалами в архитектуре

---

ЭКСПО-Париж. 1867.  
Тематический раздел выставки  
«История труда»

Торжествующая Франция.  
ЭКСПО-1900





и







Стенд Каслинского завода на Всемирной выставке в Париже. 1900

Слева:  
Российский раздел в Трокадеро.  
Р.Ф. Мельцер. 1900



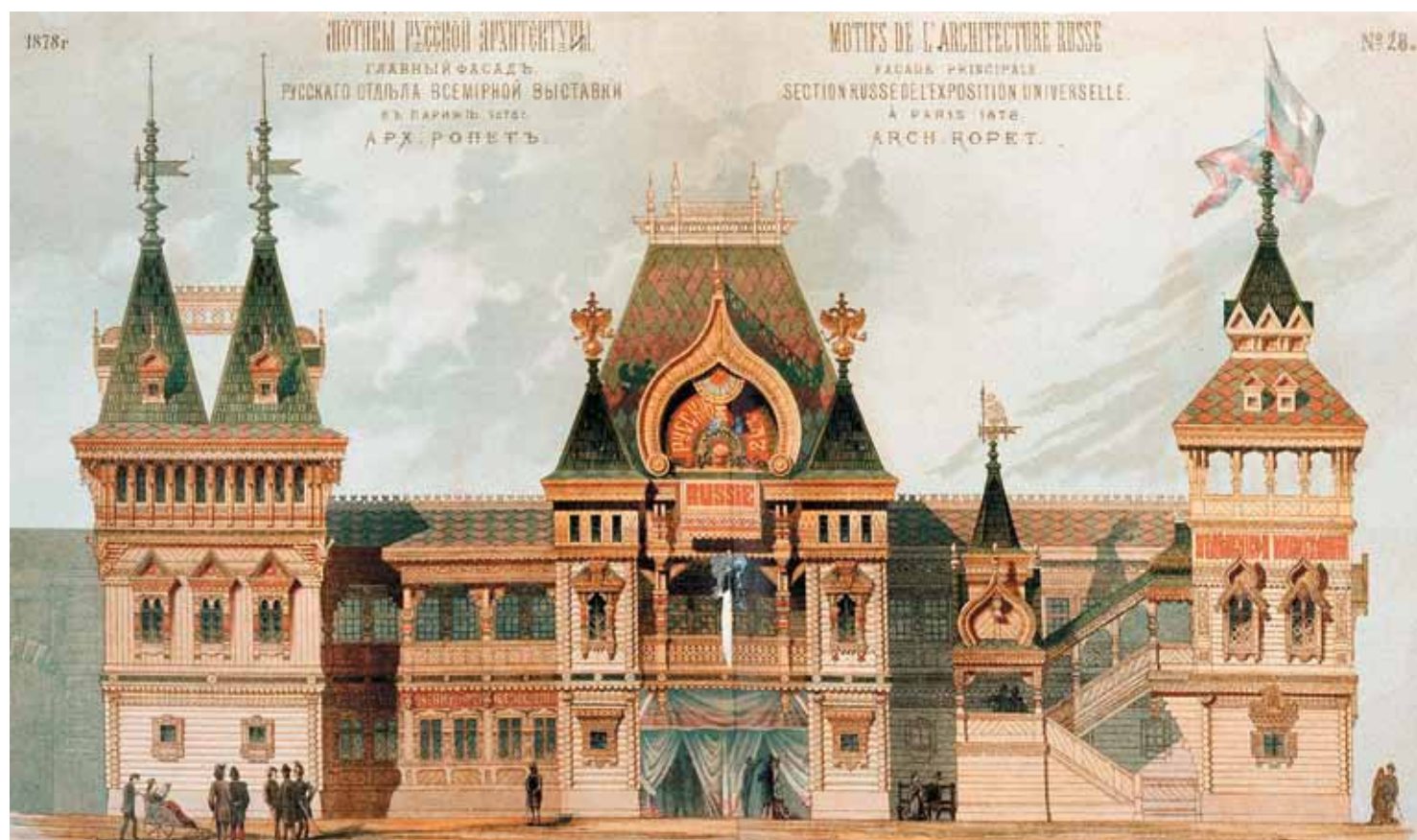
строительстве нового времени. Другим новаторским сооружением выставки стал Дворец машин архитектора Дюбера и инженера Контамена. В этом сооружении были нарушены привычные представления о пропорциях и архитектонике сооружений. Выставочные строения приобретали грандиозные масштабы, невероятные ранее размеры пролетов, новые и непривычные формы, в соответствии с новыми конструктивными и технологическими возможностями строительной техники. В чем-то эти выставочные строения реализовывали искания архитекторов-утопистов XVIII века, которые стали возможными при новых технологиях и конструкциях. Вместе с лидирующим значением машинного производства, учетом свойств мате-

риалов в противовес эклектическим метаниям, бездумному и безудержному в это время украшательству нарождалась новая эстетика, декларирующая поиски конструктивной чистоты, рациональности и функции.

Чикагская выставка 1893 г. была перегружена декоративным оформлением, обилием и вычурностью украшений в виде «модернизированных греческих портиков», колоннад, аркад, ажурных башенок, куполов и, конечно, скульптур. При этом одни из главных и сенсационных павильонов – Дворец

электричества, освещенный по вечерам 120 тысячами лампочек, и Дворец женщин – были данью техническим и социальным нововведениям. «Пышный эклектический декор фасадов являлся как бы частью экспозиции. Экспонат потерял свое лицо. Початки кукурузы и шоколад стали строительным материалом для сооружения помпезных и вычурных беседок и храмов. Статуи были изготовлены из чистого серебра. Экспозиция, вместо выявления сущности экспоната, выродилась в декор. Была показана модель ячменя с листьями





Проект Русского отдела для Всемирной выставки в Париже. 1878. И.П. Рапет

из чистого золота. Доминирующее положение занимал огромный павильон готовых изделий площадью 120 тысяч кв.м»<sup>10</sup>.

Наконец, выставки конца века представили архитектуру нового нарождающегося стиля модерн, а национальные павильоны разных стран, обращаясь к своим историческим художественным формам, достигли совершенства художественной выразительности.

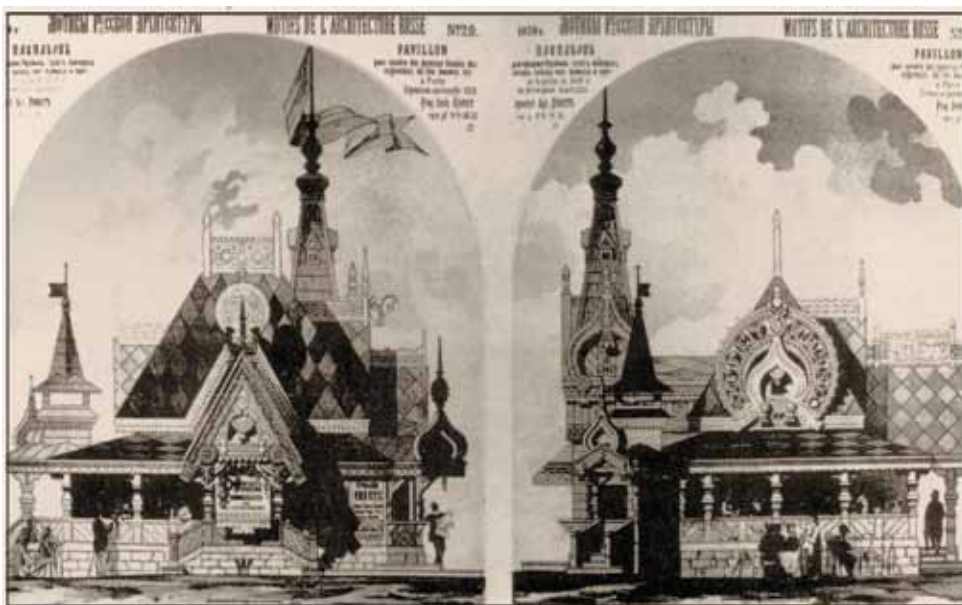
Последняя выставка века в 1900 г. в Париже проходила под девизом «Итоги века». Однако главные акценты были сосредоточены на показе «прогресса техники и роста изобилия». Выставка поражала впе-

чатление национальными павильонами, которые имитировали выдающиеся архитектурные сооружения своих стран. Там были: итальянский павильон в форме венецианского Дворца Дожей, североамериканский повторял вашингтонский Капитолий, бельгийский имитировал брюссельскую ратушу, английский – Кингстон-хауз, испанский вторил Альгамбре, австрийский использовал стилистику венского барокко и т.д. Комплекс зданий русского раздела в районе Трокадеро, по проекту архитектора Р.Ф. Мельцера, выстраивал фантазийную архитектуру в фольклорном варианте русского стиля с мотивами Московского Кремля, высокими кремлевскими башнями, строениями русских теремов, крытых крылец и даже элементами кремлевской стены. При всей

фантазии архитектурный комплекс выглядел очень убедительно, красочно и в целом достоверно. Создатели российских разделов пытались выразить национальное своеобразие русской культуры, русского производства, показать ценность и своеобразие русского образа жизни в контексте мировой культуры.

Для всемирных и международных выставок национальные разделы России проектировали ведущие архитекторы: Р.Ф. Мельцер, И. Рапет – Русский павильон на Международной выставке в Париже в 1878 г. и проекты павильона для продажи русских газет, папирос и кваса; Л. Бенуа – проект Русского павильона на международной выставке 1888 г.; Ф. Шехтель – комплекс русского раздела и павильон на Всемирной выставке в Глазго 1901 г. и т.д.





Проект павильона для продажи русских газет, папирос и кваса. Париж. 1878

Интерьер русского раздела.  
Париж. 1878



Проект Русского павильона.  
Арх. Л. Бенуа. 1888

Главный павильон парижской выставки 1900 г., выстроенный в виде каре с каскадами фонтанов, арками, грандиозной декорацией фасада, куполами, башнями, балюстрадами и аллегорическими скульптурами, был решен скорее в барочно-фантазийном стиле с элементами любимого в это время модерна. В большом дворце расположилась ретроспективная выставка произведений искусства, созданных в разных странах за последние десять лет. А одним из самых популярных павильонов стал завоевавший большую актуальность павильон автомобилей, широко представляющий наглядный обзор известных фирм, моделей и автомобильного дизайна своего времени. Именно на всемирных выставках были впервые показаны образцы автомобилей Карла





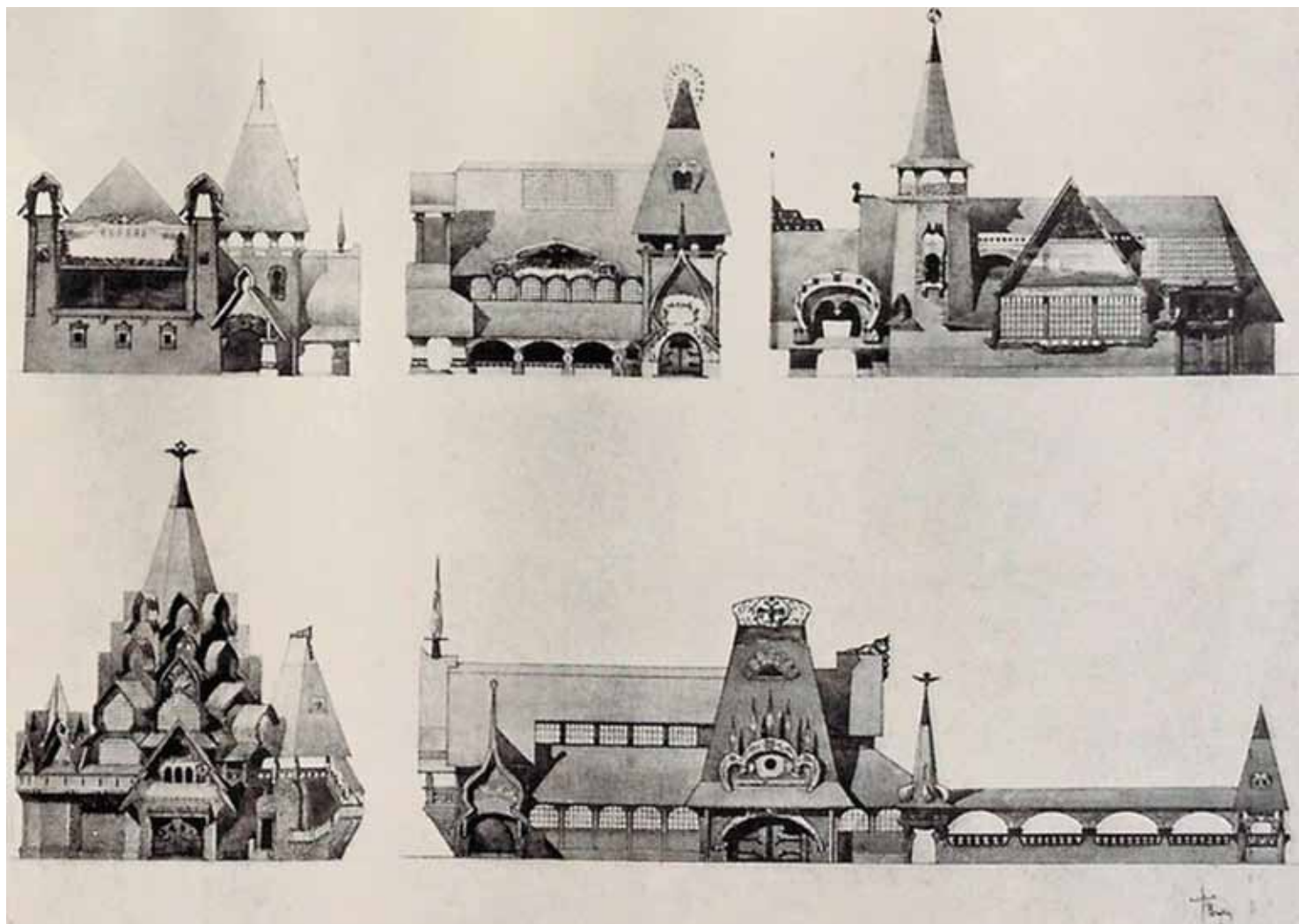
Русский отдел на Всемирной выставке в Глазго. 1901. Ф. Шехтель. Проект

Бенца, Готлиба Даймлера, Армана Пежо и др.

Во время Венской выставки устроители сделали тематическую выставку, посвященную истории Вены со времен Римской империи, рассказывая о бастионах, дворцах, площадях и улицах города.

Новое общественно-историческое явление, каким явилась первая Всемирная выставка, породило и новую архитектурную форму, кото-

рая интерпретировала различные стилистические формы, характерные для периода общеевропейской эклектики. Однако все эти сооружения включали элементы ультрасовременной архитектуры в виде металлических конструкций, порой скрывааемых под декором стиля, и как обязательные атрибуты павильонов – стеклянные крыши, купола, своды и вообще невиданное ранее обилие стекла, которое делало эту архитектуру прозрачной и очень светлой, что благоприятно влияло на освещенность экспозиций. Новая выставочная архитектура оказала самое активное влияние на развитие







Русский отдел на Всемирной выставке в Глазго. 1901. Ф. Шехтель.  
Фото

мировой архитектуры в целом, став в определенном смысле полигоном, экспериментальной площадкой для современных архитектурных конструкций, принципов и приемов, стилистики и концепций национальных и интернациональных архитектурных форм. Многие новации рождались именно на выставке, в форме выставочного павильона, в создании которых, можно без преувеличения сказать, трудились все самые выдающиеся архитекторы мира.

В формировании художественной среды важное значение играло создание стилистического единства выставочных ансамблей. И если выставки XIX века отличались архитектурной «мешаниной», то в начале XX века зодчие стараются выдержать единство стиля всех или основных выставочных построек. Первый опыт такого строительства

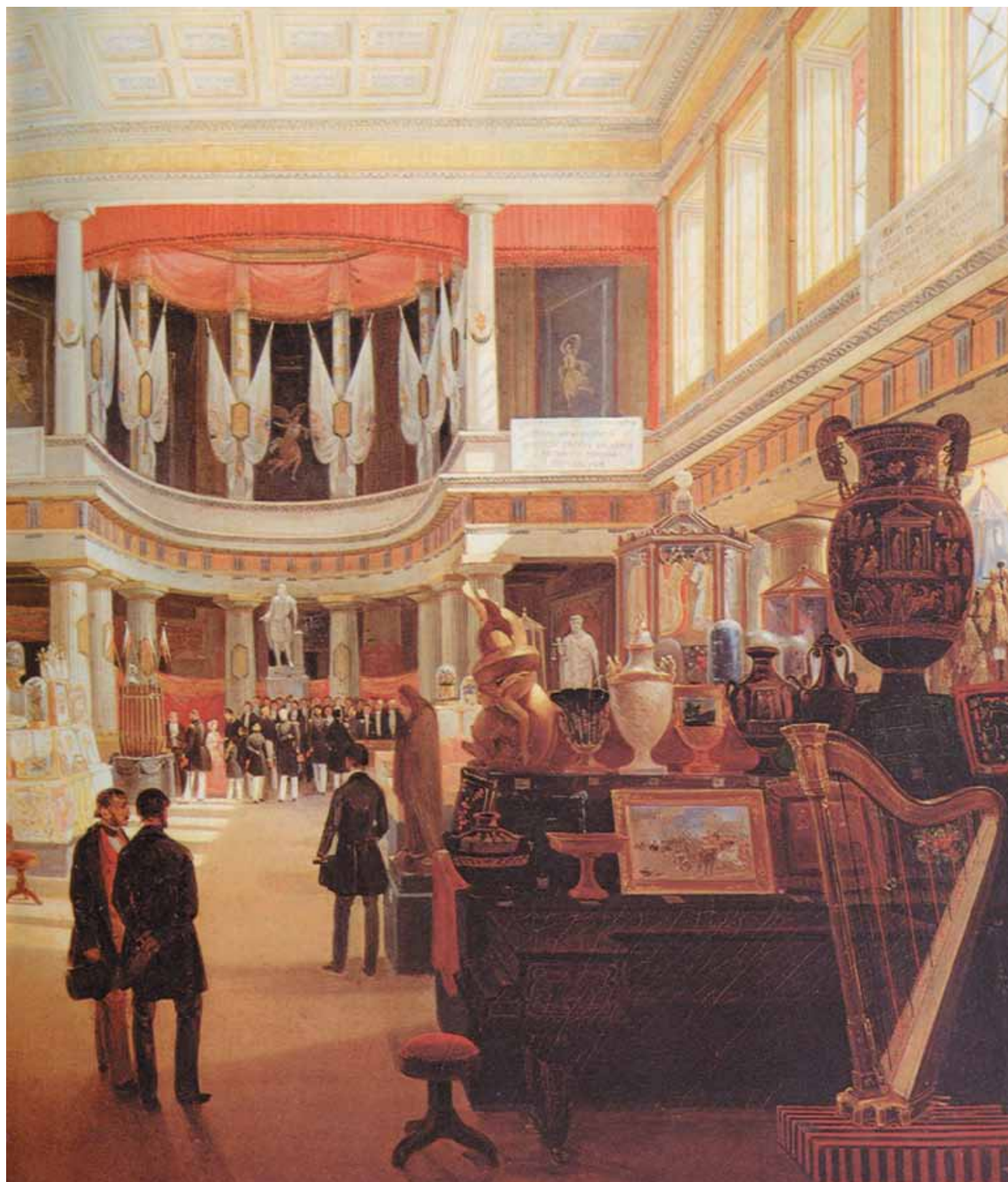


был осуществлен не в самой России, а за рубежом. Комплекс павильонов Русского отдела на Международной выставке 1901 г. в Глазго был сооружен в «неорусском стиле» по проекту Ф. Шехтеля.

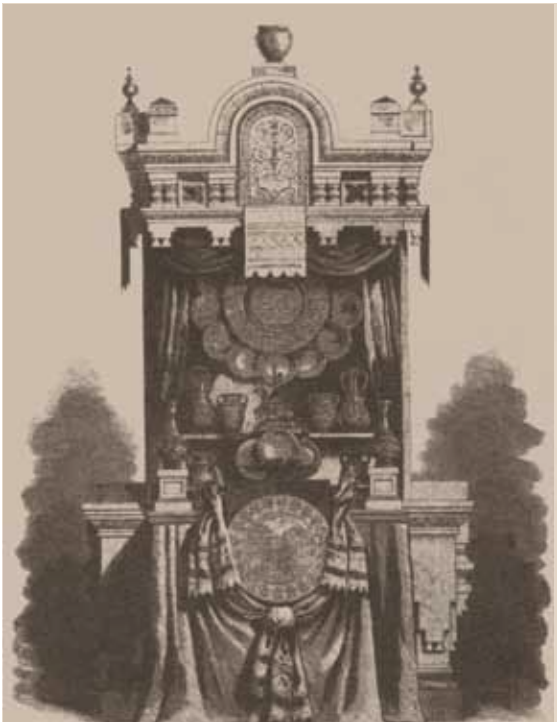
Еще на выставке в Хрустальном Дворце были сделаны попыт-

ки новой организации процесса «представления» предметов зрителю. И, несмотря на то что непосредственно экспозиционные принципы развивались значительно медленнее архитектурных и долгое время оставались достаточно консервативными, именно эта выставка открыла



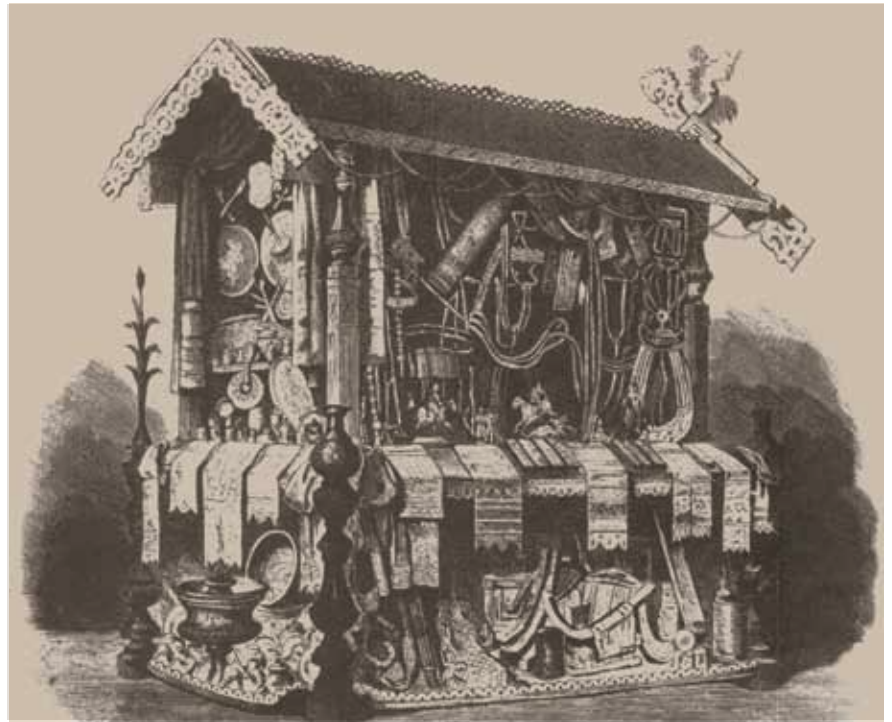






поиски новых подходов и форм экспонирования. Затем они продолжились на многочисленных национальных, международных, всемирных выставках, а со временем адаптированными были восприняты музеями.

Если к форме и характеру павильона относились в высшей степени профессионально, то первоначально экспозиция создавалась спонтанно, напоминая прилавки магазинов и пассажей. Типичное ярмарочное изобилие товаров и нагроможденность предметами, главной целью которых было ошеломить публику качеством, исполнением, совершенством и, конечно, их **разнообразием, изобилием и количеством**. Экспозиции представляли собой несистематизированные комплексы гигант-



ского количества продукции. Многие экспоненты уже тогда понимали, что форма представления своих товаров и образцов имеет огромное значение. Начинается поиск средств, направленный на выработку приемов представления экспонатов. Со временем он приобретает достаточные устойчивые черты: **расстановка ярусами, четкая симметрия и осевое построение композиции; раскладка кругом, треугольником, веером; простая, максимально плотная геометрическая компоновка и сложные орнаментальные композиции** в соответствии с размерами и конфигурацией экспозиционного материала.

Главной из них была очевидная попытка систематизации образцов в ряду, который в данном случае воспринимался как универсальный принцип представления, предполагавший сравнение, сопоставление, демонстрацию разнообразия, возможных вариантов, некоей зара-

Российский раздел керамики.  
Филадельфийская выставка. 1876

нее заданной системы. «Ряд» как принцип тем самым оказывался над экспонатом, пытаясь организовать и свести к определенным понятиям и смыслам огромное разнообразие разнохарактерного и неравнозначного экспозиционного материала. Вначале этот принцип еще не развит, представляет собой хаос, нагромождение, невнятную аранжировку, основанную лишь на максимально плотном заполнении пространства, отведенного под экспонирование и его формальную, чисто поверхностную декоративную композицию. Его целью становится как можно более полно представить экспонаты, без существенного отбора и какой-либо художественной или структурной организации. Главным композиционным приемом становятся **ось**

Слева:  
Выставка искусств и ремесел в Неаполе.  
1854 г.





#### Открытие Художественно-промышленной выставки в Милане

**и симметрия.** Именно они представляли всевозможные формы симметричных геометрических композиций и даже декоративного орнамента, который начинают выкладывать из абсолютно любых предметов. При этом учитывались форма, материал, цвет экспоната, но никак не его содержание и предназначение.

Характер выставочного экспонирования с его стремлением поразить воображение посетителей, представить все многообразие и

колоссальное количество предметов, выпускаемых современной промышленностью (не всегда совершенных и в большинстве случаев уступающих по художественному качеству ручному ремеслу), выражал идеализированную веру в безграничные возможности машин, символизирующих прогресс и изобилие века. Эти тенденции в какой-то степени подготовили и разработали новый принцип экспонирования, ставший характерным для музейной экспозиции конца XIX – начала XX века.

Стремясь в своей сути к презентации самого нового и ультрасовременного, представляя на суд обще-

ства новейшие достижения, критерии, концепции, научно-технические возможности, художественную и архитектурную стилистику, выставки выступают мощными катализаторами научно-технического и культурного прогресса, каждый раз принося новации в различных сферах, которые входят в жизнь и становятся неотъемлемыми чертами и достижениями современного мира. Они всегда предъявляли и предъявляют самые высокие стандарты и, безусловно, безграничную информативность.

Важной и родовой чертой выставки является ее формат в передаче информации – непринужден-





ный, выразительный, зрелищный, эмоциональный. Выставка, даже всемирная, всегда осуществляется в форме грандиозного праздника.

В создании выставок выявились социально-экономические устремления общества, ярко прозвучали эстетические, художественные воззрения времени. В грандиозных

#### **Художественно-промышленная выставка в Милане**

---

манифестациях всемирных выставок века чрезвычайно актуальным стало продемонстрировать свое национальное своеобразие, неповторимость и особенность культу-

ры. Для создателей отечественных выставок, как и для других, также важно было выразить уникальность российского прошлого и настоящего, представить ценность и своеобразие русского образа жизни в контексте мировой современной культуры, по широкой шкале ценностей.



# Российская выставочная практика

**В** России первыми прошли выставки: в Санкт-Петербурге в 1829 г., разместившаяся в «Экспозиционной зале», специально построенном для этих целей здании на стрелке Васильевского острова, и в Москве в 1831 г. в помещении Благородного собрания (Колонный зал). Они явились крупнейшими политическими, экономическими и культурно-просветительными событиями первой трети XIX века.

За ними с интервалом в два года последовали выставки 1835 и 1843 гг. в Москве, в 1833 и 1839 гг. в Петербурге, в 1841 и 1845 в Варшаве. Многочисленные выставки второй половины XIX века начинают регулярно проводиться, помимо столичных городов, в Нижнем Новгороде и других региональных центрах, органично соединяя в себе исторические традиции ярмарочной культуры и современный международный опыт. Одной из важных функций выставки было и представление статистической информации о мануфактурной промышленности и торговле для правительства.

Значительную роль выставки сыграли и в развитии российского музейного дела. Их многочисленные экспонаты, оставшиеся после проведения смотров, стали основой для создания публичных музеев в столице и в провинциальных городах. Так, Русская этнографическая выставка 1867 г. в Москве послужила основой для коллекций Этнографического музея. Всероссийская мануфактурная выставка 1870 г. в Санкт-Петербурге в Соляном городке стала поводом к созданию Музея прикладных знаний, Политехническая выставка в Москве послужила формированию на ее основе Исторического и Политехнического музеев и т.д. «Из провинциальной практики можно привести пример организации Амурской сельскохозяйственной и промышленной выставки 1907 г. в Благовещенске, участники которой должны были указать, «предназначаются предметы только для выставки или продажи или же предназначаются для поступления по окончании выставки в Благовещенский городской музей»<sup>11</sup>. Как правило, на мно-

гих крупных выставках устраивались художественные отделы, оказавшие влияние на создание городских картинных галерей.

Рост производства предметов домашнего обихода и образцов художественной промышленности стимулировал различные художественно-промышленные и кустарно-промышленные выставки, которые сыграли свою роль в зарождении и развитии отечественного дизайна.

Крупнейшей выставкой России стала XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде, которая по официальным показателям (таким, как размер территории, площадь крытых помещений, капиталовложения) превзошла Всемирную парижскую выставку 1889 г. и приблизилась к Всемирной выставке 1876 г. в Филадельфии.

В целом выставки рассматриваемого периода можно разделить на четыре группы: международные, всероссийские, областные и местные. Организация их отличалась серьезным подходом и





«Значение русских промышленных, сельскохозяйственных и специализированных выставок велико и разнообразно. Они представляли собой наглядную картину состояния различных отраслей промышленности, науки, техники, сельского хозяйства, а часто и изобразительного искусства и художественной промышленности... всей страны

Всероссийская Мануфактурная выставка. 1870  
Главный фасад и вход

Мануфактурная выставка. 1870  
Кавказский отдел  
Печерский отдел



в целом. Публичное соревнование производителей превращали отечественные смотры в арену острой конкурентной борьбы, вынуждающей постоянно совершенствовать производство. Они являлись также лучшим способом внедрения в практику изобретений... наглядной рекламой товаров... Таким образом, главное и основное значение этих смотров заключалось в стимулировании развития промышленности...» – как пишет Ю.А. Никитин<sup>12</sup>.

привлекала большое количество участников. Они подразделялись на правительственные (организованные министерствами) и частные (устраиваемые научными или профессиональными сообществами, коммерческими или торгово-промышленными учреждениями, зем-

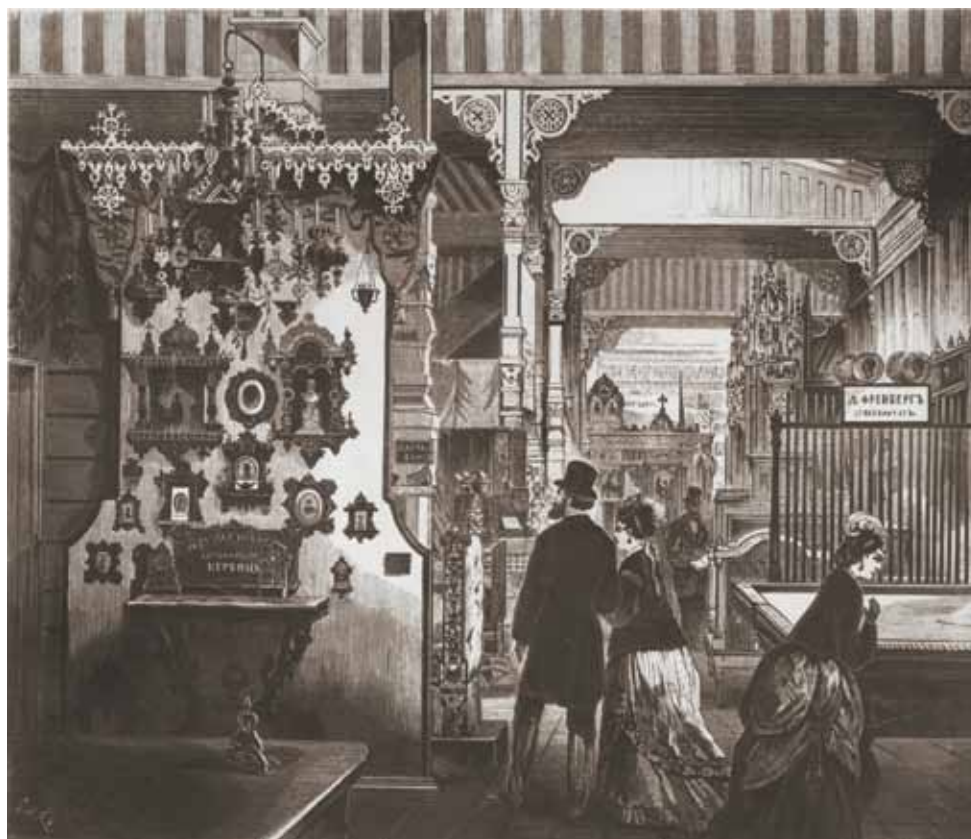
ствами, городскими управлениями или частными лицами). Важная система наград предполагала изображение государственного герба на изделиях и товарах и являлась высшей наградой правительственных выставок как знак качества продукции.



**Всероссийская мануфактурная  
выставка. 1870**  
**Отдел столярных изделий и мебели**

**Экспозиция выставки**

Выставочная строительная практика России включала несколько этапов и форм. Первый этап связан со строительством монументальной «Экспозиционной залы» в Санкт-Петербурге, второй характеризуется размещением временных выставок в уже существующих зданиях – манежах и дворцах. Практика проведения выставок в манежах существует и до настоящего времени: так, манеж в Санкт-Петербурге и в Москве после реконструкций превращены в крупнейшие выставочные залы. И наконец, строительство специальных сооружений и целых комплексов для выставочных целей, которое начинается с Всероссийской мануфактурной выставки 1870 г. и заканчивается выставкой 1914 г. в Москве. Архитектура выставочных павильонов формировалась под воздействием существующего опыта отечественного строительства, а также опыта организации всемирных и международных выставок, вырабатывала специфические черты, присущие именно экспозиционным строениям. Это прежде всего большие нерасчлененные пространства, универсальность которых позволяла выстраивать различные планировочные и художественные решения выставок в зависимости от экспонатов, количества и задач экспозиции; большое применение стеклянных поверхностей, световые перекрытия, стеклянные фонари и т.д., что было функциональным качеством для экспозиций, так как создавало



оптимальное освещение; применение легких модульных конструкций, позволявших быстро выстроить павильон или комплекс. При этом за выставочной архитектурой оставался ее важный компонент – яркая об-

разная и выразительная форма, носившая зрелищный характер.

На рубеже XIX–XX веков Россия переживала своеобразный выставочный бум. В это время организуются и проходят десятки и сот-





**Выставка предметов, привезенных Наследником Цесаревичем из путешествия его Императорского Величества на Восток в 1890–1891 гг.**

**Выставка зоологических коллекций полковника Н.М. Пржевальского в Академии наук**

**Выставка общества птицеводства в Михайловском Манеже. Санкт-Петербург**

ни специализированных выставок, которые устраиваются в крупных индустриальных центрах – Санкт-Петербурге, Москве, Варшаве, Риге, Казани, Одессе, Киеве, Харькове и других городах. Это были самые

различные выставки, такие как, например: «Выставка предметов, привезенных Наследником Цесаревичем из путешествия его Императорского Величества на Восток в 1890–1891 гг.», расположившаяся в залах Эрмитажа; «Выставка зоологических коллекций полковника Н.М. Пржевальского в Академии наук»; «Выставка общества птицеводства в Михайловском Манеже Санкт-Петербурга»; «Первая Всероссийская выставка печатного дела в Санкт-Петербурге»; Международная выставка плодоводства в Михайловском манеже в Санкт-Петербурге»; «Конная выставка в Московском манеже» и т.д. и т.п.

Иллюстрации этих выставок дают представление об их экспозиционных приемах и характере представления экспонатов. Основной чертой выставочного показа можно назвать чрезвычайную наполненность и даже перегруженность экспонатами, нечеткость планировочных решений, разнохарактерное и приспособленное оборудование, обилие декоративных украшений.

Первая выставка 1829 г. в Петербурге официально называлась «Первой публичной выставкой российских мануфактурных изделий» и проводилась с целью рекламы и сбыта товаров, сопоставления различной промышленной продукции. Она содействовала соревнованию экспонентов и улучшению промышленного производства. Идея создания выставки возникла вместе с проектом национального хранилища промышленных изделий, т.е. музея, создание которого задержалось на несколько десятилетий. Для выставки было высочайше разрешено строительство







Слева:

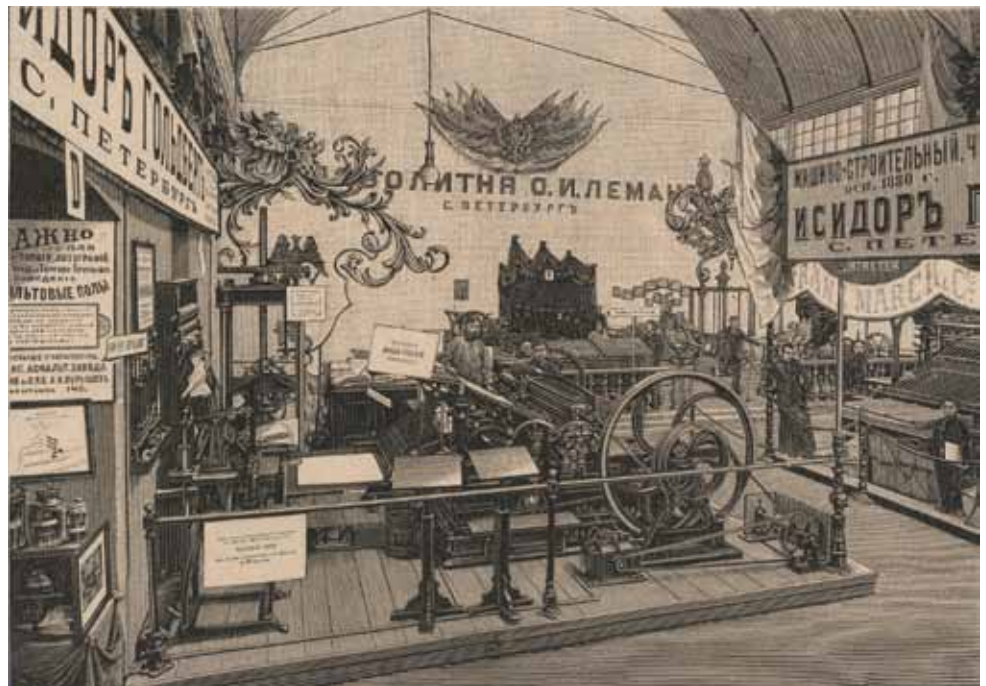
Международная выставка плодородства  
в Михайловском манеже в Санкт-  
Петербурге

Первая Всероссийская выставка  
печатного дела в Санкт-Петербурге

Кабинет Якоби  
на Гальванопластической выставке.  
Санкт-Петербург

«Экспозиционный залы» в комплексе биржевых строений на Васильевском острове. (В настоящее время это здание сохранилось, и его занимает музей Зоологического института Академии наук.) Выставка разместилась в огромном двусветном зале с галереями и еще шести залах меньших размеров, в конструкциях которых были применены новые для строительной техники тех лет чугунные элементы. Планировка большого зала была простой: два ряда колонн разделяли внутреннее пространство на три нефа, получалась строго ритмичная, однотипная конструктивная схема. «Огромность и красивое величие сей залы, при входе в оную, производят удивительное впечатление... великолепная парадная лестница ведет в главную залу». Остальные залы «все прекрасно расписаны» и величины «необыкновенной», писали очевидцы<sup>13</sup>.

Классификация предметов выставки была организована по разделам – «отделениям», соответствовавшим отраслям промышленности. Всего их было пятнадцать. «Расположение экспонатов в залах основывалось на единстве зрительного восприятия. В главном зале были выставлены изделия из металла, инструменты, канаты, выделанные кожи, экипажи, шляпы, фаянсовая

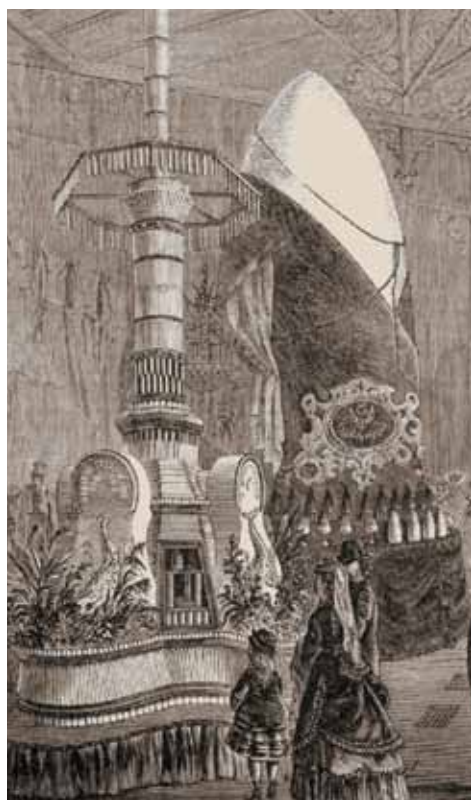


посуда, лакированные вещи, ковры Императорской шпалерной мануфактуры; между арками с одной стороны были подвешены люстры из «битой бумаги» (техника папьемаше) с позолотой, имитировавшие бронзу, с другой – мастичные ковры

и цветные клеенки (техническая новинка времени – линолеум)<sup>14</sup>.

В период подготовки выставки, к которой отнеслись с максимальной ответственностью, было заранее подготовлено стандартное оборудование, представлявшее собой:





**XIV Всероссийская мануфактурная выставка. 1870**

**Стенд заводов Н.И. Путилова**

**Стенд Нижнетагильских заводов  
П.П. Демидова**

**XIV Всероссийская мануфактурная выставка. 1870**

**Свеча и голова сахара**

«длинные и широкие столы посреди каждого зала; вешалки и стеллажи с полками вдоль стен; горки и пирамиды – для установки предметов, которые предполагалось окрасить вишневой и «светлодыкой (серой) краской» на английских белилах»<sup>15</sup>.

Организация выставки включала оценку представленных экспонатов и утверждала золотые и серебряные медали, которыми были отмечены

108 участников. Одна из главных наград выставки – золотая медаль была присуждена московскому фабриканту И. Колокольникову – не только за «отличные парчи, глазеты и фризей», но и за оригинальный экспозиционный прием: «решение пространства с помощью ниспадающих полотен ткани», которые были развешаны в вышине зала<sup>16</sup>.

Успех, массовость и популярность первой промышленной выставки послужили стимулом для дальнейшего проведения подобных смотров отечественной продукции. Вторую выставку было решено проводить в Москве. Ее устройством занимался крупный московский чиновник особых поручений, известный поэт, князь П.А. Вяземский, который приложил немало усилий и



рвления в осмыслении выставки и ее проблем. «Устройство, расположение Московской выставки хорошо продуманы и хорошо исполнены», – писал он. В залах Благородного собрания, где она проводилась, был организован строгий сквозной маршрут. Как и на Петербургской выставке, «войдя в залы, посетитель следует безостановочно по другим залам, не обращая назад, от первой до последней комнаты, в самих же залах – по устроенному порядку хода» – предписывали опубликованные правила выставки<sup>17</sup>.

Современники, широко освещавшие выставку в печати, писали о ней: «Прежде нежели внимание сведущего наблюдателя вникнет в подробное исследование предметов выставки, уже зрение его приятно поражено величием и красотой общей картины... Каждая из зал имеет свою живописную наружность и свое внутреннее достоинство» и далее: «Место, избранное для выставки, особенно способствовало к удобнейшему ее расположению; а симметрия, по которой изделия были распределены, образовывала прелестнейшую картину»<sup>18</sup>.

Планировка выставки и ее маршрут, по которому оказывалось, что посетитель попадал в главный – Колонный зал в самом конце осмотра, отразились на расположении отделов и предусматривали наращивание впечатлений. Первые залы были посвящены текстильной промышленности. В экспозиции удалось применить оригинальные выставочные приемы. Например, в зале хлопчатобумажной промышленности было сооружено «в восточном вкусе у стен и простенков 10 чалмообразных пирамид, на которых

драпированы с большим тщанием и превосходным подбором оттенков тончайшие бумажные ткани и набивные изделия»<sup>19</sup>. Вяземский писал об этом зале: «Эта зала, убранная разноцветными шатрами из бумажных изделий Титова, Урусова и др. привлекает взоры красотой декорации своей, а еще более значительными успехами в этой отрасли промышленности...» «Третья зала украшена тонкими сукнами и драпедами, развешанными, по примеру иностранных выставок, на высоких вешалках», – сообщала «Коммерческая газета». Шали «служили великолепными обоями залы, ими обвешанной» и т.п. Однако пестрота и ярмарочность главного зала выставки, который был наполнен самыми разнообразными предметами различных, не связанных друг с другом отраслей промышленности и представлял собой расстановку

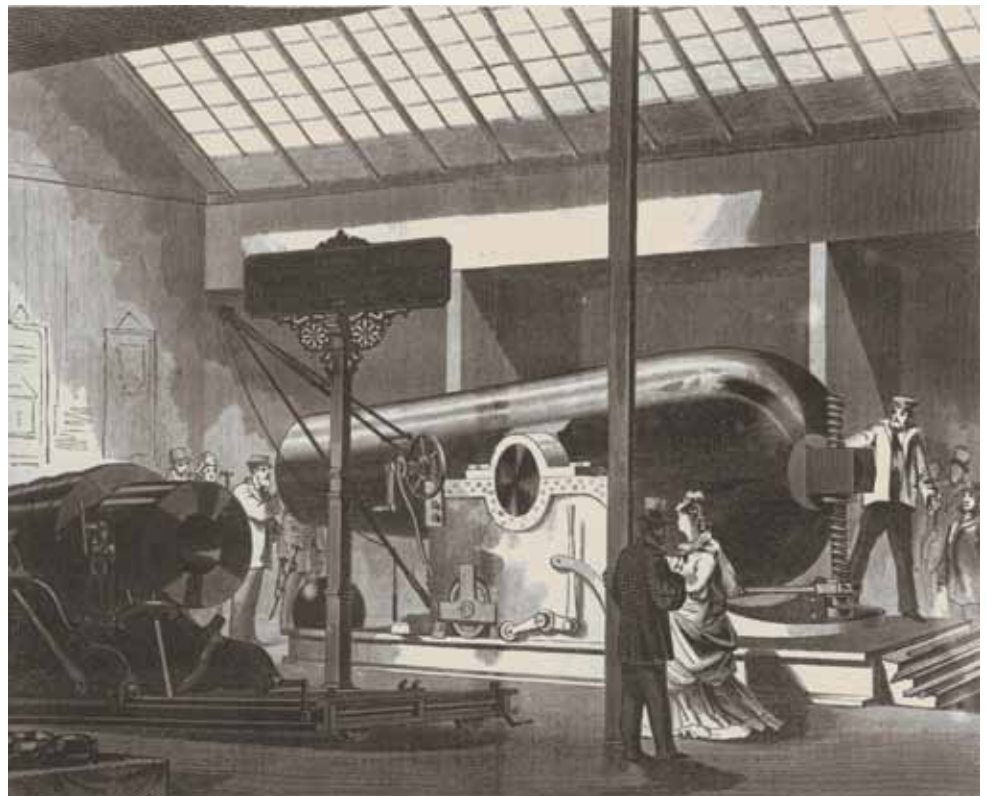
предметов «живописным образом», вызвали критику у некоторых обозревателей выставки.

Эти первые примеры российских выставок приведены с целью продемонстрировать внимание и актуальность к экспозиционным проблемам, которые вставали и были осмыслены уже на самом раннем этапе их развития. Этапе, когда складывалось представление о значении художественной формы «выставления» материалов и делались первые шаги в направлении содержательного и художественного экспонирования.

Этапной для выставочной практики России была Всероссийская промышленно-художественная выставка 1882 г., для проведения

#### XIV Всероссийская мануфактурная выставка. 1870

Горное ведомство. Двадцатидюймовое гладкоствольное чугунное орудие







**Мануфактурная выставка.**  
**«Лен, пенька и шерсть» фабрики**  
**Гилле и Дитриха**

**Стенд А.Л. Штиглица**  
**на Мануфактурной выставке. 1870**

которой был воздвигнут комплекс павильонов на Ходынском поле в Москве. В ней приняли участие около шести тысяч экспонентов и было представлено около семи тысяч предметов, которые были тематически разбиты на 14 отделов и 121 группу. Впервые был выделен кустарный отдел, который по своему объему стал вторым после сельскохозяйственного и машинного. Событием в культурной жизни страны стал и Отдел изобразительного искусства, включавший

950 произведений замечательных русских художников: Антокольского, Брюллова, Васнецова, Верещагина, Ге, Иванова, Крамского, Куинджи, Репина, Поленова, Прянишникова, Савицкого и многих других.

Впервые был выработан генеральный план выставки с указанием тематического деления экспозиции. Отдельным правилом оговаривалось разрешение строить свои экспозиционные помещения за счет частных средств.

На площади Ходынского поля, составившего 30 га, было возведено центральное выставочное здание, доминировавшее над всем комплексом. Оно представляло собой восемь трехнефных павильонов, расположенных радиусообразно, и соединенных между собой двумя

концентрическими галереями, образуя при этом большой центральный и восемь маленьких дворов (диаметр 298 м, площадь 35 000 кв. м). С двух сторон к главному зданию примыкали одинаковые павильоны, в одном из которых размещался машинный отдел, в другом – художественный и учебный отделы. Все три здания были собраны из однотипных трехпролетных металлических рам шириной более 31 м. Все средние повышенные пролеты имели верхний свет.

«Общий план павильонов и проекты фасадов вырабатывались при участии ректора архитектуры Академии художеств А.И. Резанова, известных конструкторов Г.Е. Паукера и И.А. Вышеградского. Окончательный проект и рабочие чертежи вы-



полнены архитекторами А.Г. Вебером и А.С. Каминским, которые и осуществляли строительство всех главных павильонов»<sup>20</sup>. Подобная идея павильона была на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. Пространственная структура здания предполагала организацию экспозиции таким образом, что различные движения по галереям давали разные картины увиденного. Так, проходя по периметральным концентрическим галереям, посетитель видел картину производства отдельных отраслей по всей России,

Первая Всероссийская выставка печатного дела в Санкт-Петербурге.  
Витрина А.С. Суворина

Стенд  
Химического отдела завода Келлера  
Винно-водочный стенд

а проходя по радиальным направлениям – картину промышленного производства одного из девяти географических районов страны. Это была первая попытка организовать функциональную структуру в отечественной выставочной архитектурной практике.

Помимо экспозиционных помещений на выставке было много вспомогательных и чисто функциональных строений, необходимых для ее нормального функционирования, в том числе и для культурных программ: железнодорожный вокзал, концертный зал, ресторан, трактир, павильон администрации и экспертов и т.д. В.В. Стасов, посетивший выставку, писал: «Нынешняя всероссийская выставка – одна из самых блестящих, какие мне случалось видеть. Я даже думаю, что из всех русских выставок, какие

только у нас до сих пор бывали, это самая великолепная выставка»<sup>21</sup>.

Вслед за этими выставками в России начинается бурное развитие выставочной деятельности. Устраиваются многочисленные выставки в обеих столицах и в провинции, самыми популярными из которых становятся выставки в Нижнем Новгороде, Риге, Киеве. Расширяется круг экспонентов, увеличивается количество экспонатов и посетителей, совершенствуются программы проведения выставочных смотров. Экспозиция начинает организовываться по методу «стендов» – крупных выставочных конструкций, которые сначала напоминали витрины дорогих магазинов или пассажей, а затем приобрели весьма своеобразные декоративные формы, нигде ранее не встречавшиеся. В какой-то степени эти новые экспозиционные композиции







XIV Всероссийская мануфактурная выставка. 1870  
Машинный зал. В.А. Гартман



XIV Всероссийская мануфактурная выставка. 1870  
Общий вид военного отдела

создавались в рекламных целях с задачей предъявить промышленную продукцию в неожиданном и максимально эффектным виде, который при этом нес и символическое значение (как правило, обилие, крупномасштабность) и оставался в памяти посетителей в качестве «знака» или визуальной сенсации.



Экспонаты любого качества и значения: оружие, промышленная продукция, изделия ремесла, этнографические предметы, продукты питания, одежда, украшения, предметы прикладного искусства и т.п. – компоновались в гигантские декоративные комплексы. Например, были известны пирамиды и сложные композиции из рогов, галош, лаптей, веревок, деревянных ложек, горшков, водочных бутылок или грандиозные «строения» из стальных рельсов и т.п. На Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 г. в Москве экспоненты предъявили много подобных композиций стендов. Например, стенд водочного завода Штритера выстроили в виде грандиозных «Триумфальных

ворот из бутылок»; стенд Нижегородских заводов П.П. Демидова представлял помпезную композицию из металлических изделий со знаменами, гербами и штандартом; стенд горнопромышленного общества предлагал палатку, затянутую темными тканями с ламбрекенами, бахромой и кистями, внутри которой экспонировалась вагонетка на рельсах и атрибуты горного дела. Наиболее показательный стенд этой выставки демонстрировал экспонаты военного отдела Златоустовского оружейного завода, где из сабель, ножей и кинжалов был выложен огромный герб Российской империи, двуглавый орел с короной и композиции из артиллерийских снарядов. На XIV Всероссийской ма-

нуфактурной выставке 1870 г. стенд заводов Н.И. Путилова представлял собой скульптурную композицию из шлифованных рельсов и этажерки с пушечными снарядами и ядрами. Удивляли посетителей и примеры экспозиционной гигантомании, как, например, гигантская сахарная голова и композиция из 1000 свечей или огромный куб угля в тонну весом.

Разнообразные орнаменты и формальные декоративные композиции из экспонатов выставок были

---

**Всероссийская художественно-промышленная выставка. 1882**  
**Стенд оружейной фабрики**

**Выставка. 1882**  
**Триумфальные ворота из бутылок.**  
**Водочный завода Штритера**





призваны продемонстрировать небывалое изобилие и разнообразие промышленных предметов, которыми так дорожил и гордился век. Создавали и сложные композиционные объекты. Например, стенд с образцами парусины, изготовленной на фабрике Штиглица (Всероссийская мануфактурная выставка 1870 г.), был увенчан моделью яхты, превращавшей его в запоминающийся декоративный образ. А стенд изданий книжного магазина А.С. Суворина «Новое время» (Первая Всероссийская выставка печатного дела в Санкт-Петербурге в Смольном городке) представлял собой сооружение в виде древнерусского «терема» с колоннами, крышей, гирьками, декоративной резьбой на основании. При этом терем был выполнен в форме печатного станка и состоял из изданий книжного магазина – иссотен плотно составленных книг. Более сложное и изощренное экспонирование своей продукции трудно представить.

Все эти примеры можно с уверенностью отнести к грандиозным инсталляциям, которые не только демонстрировали промышленную продукцию, но и сами становились экспозиционными произведениями выставки.

Позже стали проектировать и строить павильоны в форме своей продукции, которую фирма представляла на выставку. Так, известны Павильон-вентиль фирмы «Б. Германн» на Юбилейной промышленной выставке 1901 г. в Риге; Павильон-вентиль фирмы «Эмиль Вюрглер» на Южнорусской областной сельскохозяйственной и кустарной выставке 1910 г. в Екатеринославе; Павильон-бутылка пивоваренного

завода «Новая Бавария» на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде и т.д.

Экспонаты выставок размещались строго по отделам, а внутри отделов – по экспонентам. Аранжировка предметов тяготела к симметричной плотной композиции, максимальному заполнению пространства и применению эффективных декоративных приемов, однако в целом была «загромождена сложными декоративными элементами, лишенными эстетического единства»<sup>22</sup>. В большинстве своем экспозиции российских выставок представляли собой нагромождения экспозиционных предметов, элементов художественного оформления, порой вычурных и замысловатых экспозиционных комплексов, неорганизованное пространство и перегруженные хаотичные композиции, когда их устройством занимались экспоненты.

В этом отношении интересны замечания В. Стасова по поводу первых российских экспозиций. Так, участие России на Первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г. в Хрустальном дворце, где страна выступала как поставщик сырья, он оценил, как «магазинный показ на прилавках и полках». На выставке 1862 г. в Лондоне – как «безвкусице, неслыханный беспорядок и безалаберщину русского отдела»<sup>23</sup>. В то время как в экспозициях других стран уже были применены различные приемы оформления и художественной организации для того, чтобы привлечь внимание посетителей выставки к своим экспонатам.

В 1867 г. о выставке в Париже Стасов писал, что впервые Россия пока-

зала себя Европе «капельку в более приличном и причесанном виде... эту заготовленную уже вперед архитектуру натянули, как мундир, на всю выставку сплошь». Именно на этой выставке архитектура и декоративное убранство экспозиции русского отдела были осуществлены в национальном стиле. Интересно отметить, что о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г., которая ярко демонстрировала новые приемы экспозиции тех лет, возникла первая дискуссия на тему, что «художеству не место» на мануфактурной выставке. Противником этих взглядов опять-таки выступил В.В. Стасов, считавший, что архитектуру павильона и залов следует рассматривать как органичный элемент выставки, неотъемлемый от ее целостного прочтения. Впервые в России им были высказаны требования к художественно-осмысленному показу экспонатов, в котором мастерство и «красота» играют важную роль, а архитектурное решение выставочного интерьера Стасов рассматривал как «произведение искусства».

Что касается организации экспонатов в Русском отделе Венской выставки 1874 г., то она вновь вызвала его сетования по поводу недостаточной «художественности» и непонимания того, какое огромное значение для выставки имеет демонстрация экспонатов. Стасов считал, что многие «превосходные» естественные и промышленные материалы Русского отдела были так «безвкусно и неуклюже представлены, что неспособны были остановить на себе внимание посетителей». Для этого нужна, писал он, «художественная рука», которая «прошла бы по ним





Выставка южнорусских древностей  
в Академии художеств

и дала бы им окончательную форму или выставила их в настоящем свете. Какой именно облик и какая форма представления будут у предметов, у каждого в отдельности, это не такое условие, через которое можно безнаказанно перескочить»<sup>24</sup>.

С позиции архитектурно-художественных решений значительные явления в развитии выставочного экспонирования были связаны лишь с концом века, когда созданные в национальном стиле павильоны и экспозиции принесли широкую известность и популярность архитектуре русских отделов на всемирных и международных выставках. Это был период, когда складывается методика их создания, привлекаются прогрессивные художественные силы, накапливается бесценный опыт строительства.

Организация выставочных павильонов была осмыслена как специфическая и сугубо профессиональная деятельность, для решения которой привлекались ведущие специалисты – методисты, ученые,

архитекторы, художники. Все проектирование, оборудование и оформление для павильонов в «национальном стиле» выполнялось на высоком художественном и исполнительском уровне под руководством профессионалов. Проекты выставочных павильонов создавались крупнейшими российскими архитекторами и художниками. Над их созданием трудились В. Гартман, И.П. Ропет, Д. Чичагов, М.Н. Чичагов, В.О. Шехтель, Л. Бенуа, Р.Ф. Мельцер, С. Атвуд, Н. Брюллов, Л. Гун, В. Щуко, А. Щусев, М. Врубель, В. Васнецов, К.А. Коровин и многие другие.

Выставочный павильон для Политехнической выставки 1872 г. был выполнен архитектором И. Ропетом в византийском стиле, а проект павильона на Международной выставке в Париже, 1878г. в крестьянском, фольклорном. Для этой же выставки были спроектированы варианты павильонов для продажи русских газет, папирос, кваса с декором из резных фронтонов, башенок, кокошников, гульбищ с резными деревянными

столбами и т.п. Для Политехнической выставки в Москве были спроектированы: Военно-исторический павильон (арх. В. Гартман); Петровско-исторический павильон и Мост над Боровицким проездом (арх. Д. Чичагов); проект императорского павильона (арх. М.Н. Чичагов). Проект русского павильона 1888 г. проектировал Л. Бенуа, павильон русского отдела на Международной выставке в Глазго 1901 г. – В.О. Шехтель. Наиболее ярко и выразительно архитектурные мотивы «русского стиля» были отражены во внешнем облике русских разделов, выполненных по проектам И.П. Ропета, Л. Бенуа, Р.Ф. Мельцера.

Значимыми для музейного дела оказались Политехническая (1872) и Этнографическая (1876) выставки в Москве, организованные Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Политехническая выставка, приуроченная к 200-летию со дня рождения Петра I, подводила итоги развитию России за двухвековую историю и первое десятилетие после отмены крепостного права. Она стала важным событием в культурной и социально-экономической жизни. Павильоны, выполненные в русском стиле из дерева и стекла или, как Морской павильон, – из металла и стекла размещались в Александровском саду и на Кремлевской набережной. Отдельные павильоны проектировались архитектором В. Гартманом, им же были решены и декоративно-экспозиционные пространства



многих павильонов. На выставках обращали на себя внимание приемы экспонирования этнографических материалов, которые складывались в международном экспозиционном опыте и были с успехом восприняты российскими организаторами. Широко использовались групповые натуралистические экспозиции в виде постройки народных жилищ. В отделе Туркестана (Политехническая выставка) «воспроизвели восточный базар, улочку с лавками, цирюльню, чайхану, внутренность узбекского дома с обитателями и т.п.»<sup>25</sup>. Аналогичные экспозиции в виде комплексного ансамблевого метода были созданы на X Всероссийском археологическом съезде в Риге (1896); в русском отделе на Парижской выставке (1900) и на многих других. Впоследствии эти приемы напрямую вошли в арсенал музейных экспозиций столичных и провинциальных музеев, существуя наравне с систематической и типологической группировкой экспонатов, став излюбленным объектом осмотра для неискушенных посетителей. Недостатком этих экспозиционных комплексов в первое время была неразработанность социальных типов и, возможно, не всегда высокое пластическое качество манекенов. После закрытия Этнографической выставки ее экспонаты составили ядро коллекции Музея этнографии в Санкт-Петербурге.

На выставке в художественном отделе экспонировалось огромное количество рисунков, обмеров, моделей памятников архитектуры и декоративно-прикладного искусства Древней Руси, которые начиная с 1862 г., когда впервые Российская академия художеств участвовала

в международной экспозиции искусств, стали популярными экспонатами русских отделов. Тогда Академия получила признание не только за живописные произведения, но и предметы русского народного творчества и изделия художественной промышленности «в русском стиле». Отдел русских художественных древностей «Русский музей» был организован и на Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в Петербурге. На этой же выставке был экспонирован подотдел: «Приложения рисования и лепления к промышленности», где были представлены работы учащихся Санкт-Петербургской школы рисования и Строгановского училища технического рисования в Москве.

Строгановское училище начиная с Всероссийской мануфактурной выставке 1835 г. и всю вторую половину XIX – начала XX века ведет активную выставочную деятельность. Курсовые и дипломные работы выставлялись на периодических годичных выставках, участвовали в крупнейших международных и всемирных выставках за рубежом в Лондоне, Париже, Вене, Филадельфии, Антверпене, позже в Турине и Париже, где были получены Гран-при, дипломы и медали за своеобразие и высокий художественный уровень, принесшие широкое международное признание и утверждение высокого образовательного статуса школы. Этапной выставкой стала Художественная выставка в Киеве в 1913 г. к 300-летию дома Романовых, где Строгановское училище имело свой отдельный павильон и масштабную экспозицию, а также выставка того же года в Оружейной палате в Москве. Большую

роль сыграли обмеры декоративно-прикладных предметов русского национального наследия, экспонировавшиеся на выставках, которые тщательно собирались в экспедициях, изучались, копировались и легли в основу проектов в характере русского стиля и так называемого национально-романтического модерна, что стало вкладом училища в популяризацию и распространение этих художественных направлений. Тем самым выставки оказали влияние не только на развитие экспозиционного дела в России, но и сыграли огромную роль в презентации и распространении русского стиля и утверждении художественных отделов в качестве обязательных участников крупных национальных и международных смотров.

Выдающимся примером в утверждении стиля стала экспозиция России на Всемирной выставке в Париже 1900 г., генеральным комиссаром Русского отдела которой был князь Тенешев, супруг Марии Тенешевой. Организацией декоративного убранства азиатско-русского павильона занимался К.А. Коровин. Им были выполнены ряд живописных панно с ландшафтами и памятниками, которые давали яркое представление о стране. Помимо этого, совместно с А.Я. Головиным, в задачи которого входило показателное представление русского кустарного искусства, и Н.Я. Давыдовой, автором живописного решения экспозиции, Коровин принимал участие в целостном построении русского кустарного отдела. Ему принадлежал замысел «сказочного городка с деревянными теремами, разукрашенными резьбой, крылечками и переходами», с размещением боль-



шого числа экспонатов современных художников-прикладников и подлинных предметов крестьянского быта, привезенных из северных экспедиций<sup>26</sup>.

В отличие от промышленных или художественных выставок Политехническая выставка создавалась на основе серьезной научной программы, подготовленной профессором А.П. Богдановым. Программа и специально разработанная для этой выставки тематическая структура позволили собрать научные коллекции по прикладному искусству, естествознанию и технике будущего музея. Из экспонатов, собранных для Политехнической выставки, решено было создать три музея, которые в совокупности давали бы полную картину России в прошлом и настоящем: Исторический музей (В.О. Шервуд, А.А. Семенов) – музей национальной истории; Политехнический музей (Н.А. Шохин, И.А. Монигетти) – история и современность российской науки и техники; Сельскохозяйственный. Последний, к сожалению, так и остался не осуществленным из-за нехватки средств. Однако конкурс на проектирование здания музея, которое должно было разместиться в Александровском саду, был объявлен<sup>27</sup>. Многочисленные экспонаты после закрытия выставки стали основой собрания Политехнического музея. Некоторые были переданы в ведомственные музеи – Телеграфный и Морской музеи. Они также сформировались на базе выставки с привлечением экспонатов русских отделов всемирных выставок, послуживших инициаторами в создании и пополнении многих отечественных музейных коллекций.



Говоря о выставочной практике России второй половины XIX – начала XX века, нельзя не вспомнить еще о двух очень показательных выставках, прошедших в 1891 году – Французская торговая художественно-промышленная выставка и легендарная Среднеазиатская выставка, на примере которых наиболее ясно и отчетливо продемонстрированы принципы и приемы экспонирования этого периода.

Французская художественно-промышленная выставка прошла в Москве с апреля по октябрь 1891 г. Это была первая зарубежная национальная выставка Французской республики в России. Еще летом 1889 г. с идеей такой выставки выступил французский министр иностранных дел Флуоранс, осенью уже был составлен план ее организации, а в 1890 г. получено высочайшее соизволение российского императора на устройство выставки. Так что с самого начала организация выставки проходила на самом высоком пра-

Интерьер кустарного павильона.  
1900

вительственном уровне и преследовала помимо коммерческих еще и политические цели, укрепление дружественных связей с Францией, в ходе которого впоследствии был подписан договор о торговом и военно-политическом сотрудничестве двух стран. Как знак высочайшего политического статуса выставки, действовавшей сближению франко-русских отношений, ее посетил император Александр III, для которого был специально возведен Императорский павильон в русском стиле.

Выставка произведений искусства и промышленности Франции стала событием «столь неординарным, сколь и привлекательным», писали о ней современники. В ее организации возникли большие финансовые сложности, которые были решены субсидиями парижских банкиров. Организация обширной





Французская выставка 1891  
Вход

поле. Центральное здание выставки представляло собой восемь продольных павильонов, соединенных круговыми галереями, навеянными образом французского павильона на Всемирной выставке в Париже 1867 г. В экспозиции были представлены экспонаты с Всемирной выставке в Париже 1889 г.

Центральный павильон был пышно украшен множеством русских и французских флагов, изображениями российских орлов, императорскими вензелями и большими медальонами с литерами *RF* (Республика Франция), а так же гербами французских провинций и русских губерний. Главным экспонатом центрального входа считалась громадная аллегорическая картина художника Мота, изображавшая две женские фигуры, олицетворяющие «Мир» и «Труд».

Рядом было построено круглое здание для демонстрации гигантского полотна-панорамы художника Пуальпо, посвященного Торжественному коронационному шествию Императора Александра III в Московском Кремле.

Интерес представлял и военный павильон, который построили в виде старинного укрепленного замка в готическом стиле. Материалом послужило дерево, которое при этом раскрасили в цвета природного камня, и он производил впечатление прочного укрепленного строения. Внутри павильона была своеобразная экспозиция. «Главный зал наполнили чучелами лошадей и манекенами французских солдат и офицеров различных родов

культурной программы и разнообразных увеселительных мероприятий делала выставку популярной. Большое внимание было уделено порядку и устройству работы выставки, ее комфортабельному посещению. Так, после закрытия экспозиций в восемь часов вечера жизнь на выставке не прекращалась. Театры, рестораны, многочисленные оркестры и светящиеся фонтаны просыпались к вечеру и жили полной жизнью до часу ночи. Необычайно широким стало и информационное сопровождение, были подготовлены два каталога, имелись два специ-

альных периодических журналов на русском и французском языках, выходивших еженедельно. Так что если более тщательно проанализировать всю организационную структуру выставки, то, возможно, современная выставочная и музейная практика не многое сможет прибавить к методике и процессу их создания и проведения.

Выставка была событием в деловой и культурной жизни России. Располагалась она в комплексе зданий, построенных для Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 г. на Ходынском



Французская выставка.  
1891

войск, сделанных по свидетельству «Московских Ведомостей» «замечательно живо». Стены скрыли под декорацией, изображавшей артиллерийскую батарею и военный лагерь. В соседних залах экспонировались товары поставщиков французской армии. Обустройством павильона занимался боевой офицер – эскадронный командир майор граф де-Коссе-Бриак», – писал о выставке Беляновский.

Основная экспозиция располагалась в центральном здании и была сделана в соответствии с классификацией Всемирной выставки в Париже 1889 г., представляя все многообразие экспонатов в системе 9 групп и 37 классов. Таких как Художественный отдел, Воспитание и преподавание, Печатный, книжный и литографский отдел, Бумажный отдел, бумага и обои, Фотографический отдел, фотографии, Часовой и картографический отдел, Музыкальные инструменты, Медицина, хирургия, гигиена, Архитектурный отдел, Оружие и охота, Военный и морской отделы и т.д.

«Павильон главного входа встречал гостей тончайшим ароматом французской парфюмерии и праздничной выкладкой произведений прикладного искусства – майолики, хрусталя, стекла, зеркал и т.д., которые дополняли изделия из художественной бронзы. Художественный отдел, занимавший восемь залов, представил живопись и скульптуру, миниатюру и гигантские полотна, картины старых мастеров и модных современных художников. Впервые



в Москве были выставлены произведения импрессионистов Моне и Дега, которые были осмеяны российской публикой и художественным со-

обществом. По воспоминаниям Андрея Белого – «Москва возмущалась». Успехом у публики пользовался отдел одежды, представивший новейшую





Французская выставка.  
1891



парижскую моду и изделия «Синдиката швейного мастерства».

Помимо витрин и стендов с конкретными товарами художественной промышленности были и чисто тематические разделы, пред-

назначавшиеся для информационных целей. Так, экспозиция муниципалитета Парижа предлагала к обозрению модели общественных зданий, чертежи и рисунки богоугодных заведений, образцы работ

учеников парижских городских училищ, отчеты, статистические таблицы и многое другое. В другом зале демонстрировались модели Эйфелевой башни вышиною 7 метров, модели Всемирной выставки в Париже 1889 г., работы русского мастера Карташева.

В целом галереи художественного металла, бронзы и осветительных



приборов, мебели были организованы крупными стендами, которые различались по своим габаритам, но конструктивно и стилистически были выдержаны в едином характере, с крупными надписями на стенде фирмы производителя. Помимо стендов, в центре залов были расставлены разнообразные ступенчатые подиумы, на которых расставлялись крупные предметы – скульптура, бронзовая пластика и т.д. Все экспозиции были очень перегружены, так как экспоненты оплачивали квадратные метры своего стенда и старались вместить максимальное количество предметов. Интересно, что представление мебели было организовано в форме законченных интерьерных постановок с портьерами, осветительными приборами, люстрами, бра и т.д., с декоративными художественными произведениями, что и сегодня остается популярным выставочным приемом, со своей спецификой и средствами в арсенале методик выставочной подачи экспоната. Многие экспоненты получали право на продажу на стенде.

В целом организация Французской художественно-промышленной выставки продемонстрировала все принципы, приемы и формы ее устройства, начиная от организационных шагов до структурных и содержательных, и ее архитектурно-художественной формы вплоть до организации ее досугового и развлекательного характера. Что для российского выставочного дела было важной вехой в его приобщении к современной международной выставочной практике.

Другой важной и этапной выставкой этого же года стала грандиозная по масштабу и своей социальной и



политической значимости Среднеазиатская выставка, расположенная в залах Исторического музея Москвы. Говоря об этой выставке, нужно вспомнить несколько показов азиатской культуры – первый раз

на этнографической выставке в Москве в 1872 г., в разделе Туркестана, а также Московскую выставку 1891 г. и выставку в Нижнем Новгороде в 1896 г., которые дают полное представление не только о значительном









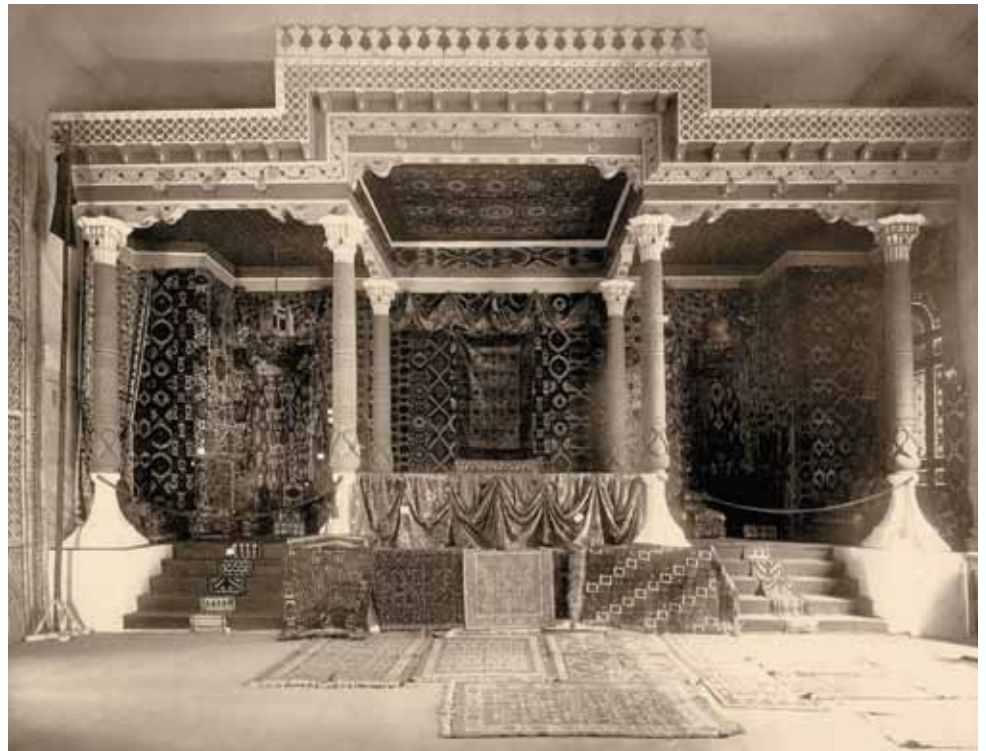
Среднеазиатская выставка.  
Самаркандский базар

Почетная галерея  
Самаркандского базара

Слева:  
Среднеазиатская выставка. Вход

научном, этнографическом, торгово-промышленном потенциале новых земель России, но и демонстрируют своеобразие в экспозиционных представлениях и подходах, которые выработали эти выставки.

Большие сложности в политическом и экономическом взаимодействии с азиатскими регионами на Юге России, где российское владычество стремилось утвердить свое влияние и насадить цивилизацию, нашли выразительное подтверждение и демонстрацию на выставке 1891 г. И как писали очевидцы, «в результате долгих войн, в результате многолетних и благородных усилий, потраченных на упрочение русского владычества в Средней Азии и на дело распространения в ней цивилизации, получилась возможность устроить в Москве в



1891 г., особую, специальную Среднеазиатскую выставку». Еще первый генерал-губернатор Туркестана К.П. фон Кауфман указывал, что в основу действий и распоряжений русской администрации должно лечь изучение жизни местного населения, его этнографических особенностей, бытовых и юридических

обычаев, языка и религиозных воззрений. По распоряжению властей сразу после вхождения края в состав Российской империи началось его систематическое научное исследование, внедрение современных методов хозяйствования, организации сельского хозяйства и промышленного производства.





Картографический отдел Главного штаба и Экспедиции по исследованию старого русла Амударьи

#### Зал кустарно-заводской промышленности

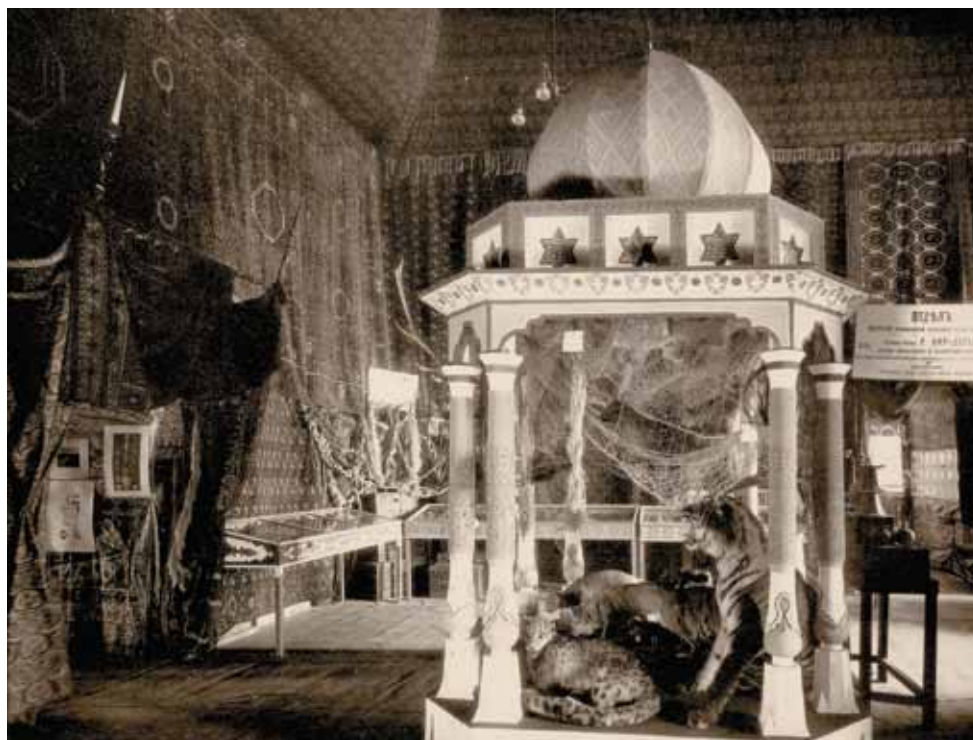
выставка привлекала внимание самых широких слоев населения.

Экспозиция Средней Азии – «туземный» павильон Туркестана предстал в виде уменьшенной копии медресе Ширдар в Самарканде. Внутреннее убранство, украшенное коврами, кошмами и паласами, переносило русскую публику в «Сказку тысячи и одной ночи».

Вниманию гостей предлагались десятки видов шелковых, шерстяных, хлопковых тканей, козий пух, овечья и верблюжья шерсть, пряжа, туркестанский и американский хлопок.

Казалось, богатства края не знали границ. Почетное место занимало «горное масло» – нефть, а также изделия из него – «керосин» и асфальт. В разделе шелководства помимо коконов имелись шелковичные черви. Здесь же над собственным медом летали живые туркестанские пчелы. Россия знакомилась со Средней Азией. Все было в диковинку. Поэтому, наверное, именно тогда, в 1872 г., в первый и последний раз на общедоступной русской выставке демонстрировали... наркотики – маковые головки, опиум и ананшу. Не ведали устроители, чем обернутся подобные богатства дальней земли.

О статусе выставки 1891 г. говорит само помещение, в залах которого она расположила свои экспозиции – Исторический музей на Красной площади. «...Помещение выставки было чрезвычайно искусно декорировано различными



Богатство и своеобразие вновь приобретенных земель впервые демонстрировали на Политехнической выставке 1872 г. в Москве. Будучи по своему статусу смотром

достижений всей российской государственности и всеобъемлющим научно-образовательным мероприятием, приуроченным к 200-летию преобразований Петра Великого,





художественными подробностями, которые отчасти знакомят нас с богатыми историческими традициями культуры Средней Азии. Так, например, вход в залы выставки был

устроен по образцу знаменитой Самаркандской древней мечети... Чрезвычайно художественно восстановлены такие бытовые черты и подробности среднеазиатской жиз-

#### Военно-исторический отдел

#### Железнодорожный и Этнографический отдел

ни, которые заставляют нас воображением переноситься на эти далекие окраины. Так, например, одна из зал выставки знакомит нас с путями сообщения в Средней Азии (караванный способ); другой раздел посвящен важнейшей для своего времени железной дорог, которая соединила этот отдаленный край с центром России. В следующем разделе – знакомство с уличной жизнью Бухары и Хивы. Наконец, самым притягательным и пышным залом выставки был восточный базар. С оживленным и пестрым, блестящим яркостью красок убранством разноцветными тканями и коврами. На этом базаре можно было ознакомить посетителя выставки с типами среднеазиатских народов, которые в виде живых людей и в виде прекрасно исполненных манекенов очень оживляют и украшают базар выставки». «Первая – парадная, художественно-этнографическая. Посетитель словно переносился на тысячи верст от Москвы-матушки. Дверь закрывалась, и он попадал... на улицы Бухары и Хивы. За второй дверью его ждал верблюжий караван, бредущий по пустыне. За третьей – восточный базар, шумный, пестрый, играющий светом и красками. «При этом, – пояснял журнал, – являлась возможность ознакомить посетителя с типами среднеазиатских народов, которые в виде живых людей, и в виде прекрасно исполненных манекенов очень оживляли и украшали базар»», – писал о выставке обозре-





ватель Александр Беляновский. Эти слова о выставке не противоречили ее большому значению, огромному количеству привезенных материалов для экспонирования в музее и всей ее подготовке, которая также

**Зал сырья**

**Ввозный отдел**



осуществлялась в ходе огромного экспозиционного проекта.

В целом Среднеазиатская выставка в Москве была смотром достижений 25 лет русской власти в этом регионе.





По мнению журнала «Нива», выставка стала «великим торжеством – результатом долголетних и громадных усилий, положенных на дело распространения культуры в таких пустынях и уголках Сред-

ней Азии, в которые 40–50 лет назад не дерзал проникать ни один европейский путешественник». (А. Бебяновский)

Вход оформили в виде древней самаркандской мечети. Залы деко-

рировали богатым убранством в восточном стиле. Экспозицию разделили на две большие части.

Тут же находилась коллекция редких азиатских и восточных монет, на которую особое внимание



обратил посетивший выставку император Александр III.

Впрочем, основная экспозиция носила характер традиционный, торгово-промышленный, и большую ее часть составляли витрины русских промышленников. Вот как объясняет данный факт журнал «Русское обозрение»: «Установление не только внешних сношений, основанных на праве победителя, но и прочной экономической связи со Средней Азией представляется для нас в высшей степени важным. Азия является тем рынком, где по географическим условиям наши мануфактурные товары могут конкурировать с зарубежными. Русскому предпринимателю Туркестан в то время казался настоящим Клондайком – надежным источником недорогого первоклассного сырья и огромным рынком сбыта – богатым и привлекательным.

Свои товары показали десятки самых известных русских промышленников. Нельзя не отметить самый уникальный экспонат той выставки, поразивший воображение современников, – большую «сосну», составленную из десяти миллионов (!) швейных иголок торговой марки «Ликсна» фабрики графа И.Г. Плятер-Зибера. Это была сенсационная инсталляция, специально сделанная к выставке.

Русские товары, предназначавшиеся для вывоза, соседствовали с «коллекцией произведений Средней Азии». В целом, ее можно было подразделить на пять отделов: хлопка, шерсти, шелка, фруктов и «сокровищ минеральных».

Господствующее положение занимал, разумеется, хлопок – главное богатство края. Усилиями русских вла-

стей в Среднюю Азию был привезен и акклиматизирован американский сорт *Upland* (местный хлопок оказался непригоден для промышленной переработки). В итоге, отмечали «Московские ведомости», в течение 25 лет хлопчатобумажное производство в России выросло в 4 раза.

На XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде, крупнейшей в истории страны, для «Отдела Средней Азии и торговли России с Персией» по проекту профессора А.Н. Померанцева выстроили отдельный павильон в мавританском стиле площадью 500 кв. саженей (2277 кв.м).

Экспозиция носила характер обычной торгово-промышленной выставки. Русские фабриканты предлагали промышленные партии товаров, идущих на рынки Туркестана и Персии, а их среднеазиатские коллеги – свою продукцию, имевшую перспективы сбыта в России и за ее пределами – хлопок, ковры, шерсть и шелк, древности и бронзу, вино, рис, семена, фрукты.

Рядом разместили официальные экспозиции властей Закаспийской области, Туркестанского и Степного генерал-губернаторств, демонстрировавшие подробные коллекции минеральных богатств, картины, фотографии, таблицы и чертежи, иллюстрирующие положение края, включая модели жилищ, образцы одежды, утвари и предметов производства.

Залы павильона, как повелось, убрали коврами и материями. На одном из балконов раскинули палатку из ковров и шелка, на другом – разбили сад из тропических растений, на третьем – устроили восточ-

ный базар, где продавали чай, лимонад и фрукты. В общем, экзотика.

Так Средняя Азия выглядела в Москве и Нижнем Новгороде.

Чтобы ответить на этот вопрос, перенесемся в Ташкент 1890 г. Туркестанская сельскохозяйственная и промышленная выставка, проходившая в Ташкенте летом 1890 г., существенным образом отличалась от всех аналогичных смотров в центре страны. Готовилась она военной администрацией на казенные деньги и под личным контролем генерал-губернатора.

В целом, Россия предстала на выставке в трех своих лицах.

Первое – официальное, военное-государственное. Сразу за входом гостей встречал Военно-исторический павильон, именно он показывал кто в крае хозяин, ясно и наглядно. Перед зданием установили символы могущества новой власти – гигантскую статую солдата, водружающего знамя на развалине крепостной стены, и пирамиду из трофейных орудий, добытых при разгроме войск Хивы, Бухары и Коканда. Внутри находилась экспозиция, посвященная завоеванию края и вхождению покоренных ханств в состав Империи. Два других казенных павильона – Железнодорожный и Тюремный – демонстрировали достижения в своих областях.

Возвращаясь к выставке 1891 г. в Москве, к ее организации и художественному образу, хотелось бы отметить главные и запоминающиеся ее черты – фантастическое, невероятное обилие разноцветных тканей, которыми затягивали помещения, простенки и даже потолки, множество самых разнообразных ковров, диванов с пестрыми валиками, тка-



ней, развешенных в пространстве залов. В декорационном решении экспозиции пошли еще дальше, были смонтированы целые архитектурные комплексы, своды и порталы мечетей, большие и малые беседки, резные колонны, балдахины. Своды музейных залов были затянуты роскошными шалами с бахромой и т.д. Даже витрины имели декоративные детали в характере азиатских орнаментов. Особенно выделялась своим поистине восточным пышным убранством парадная галерея Самаркандского базара, с изящным строением открытой лоджии, декорированной традиционными орнаментами. В экспозицию были включены живописные панно, с пейзажами этой далекой страны, ее памятниками и даже руинами. Они визуализировали тот удивительный мир, предметы, из которого были представлены на выставке и придавали ей поразительное эмоциональное настроение.

Совершенно по-другому выглядели залы так называемого Ввозного отдела, т.е. той продукции, которая ввозилась в Среднюю Азию в обмен на ее сырье и полезные ископаемые. Это были ряды крупных и декоративно украшенных витрин, плотно заполненных экспонатами. Таким образом, анализируя экспозицию выставки 1891 г., можно говорить, что в ней были две главные стратегии. Первая – средовая, театрализованная, выстроенная в виде живописных и ярких комплексов, и вторая – сугубо промышленно-торговая, с четко расставленными рядами больших и эклектично декорированных витрин.

«Выставки конца XIX века не просто сопровождали и иллюстрирова-

ли преобразование Средней Азии и вхождение ее в состав Российской империи. Нет, они были одним из самых эффективных и жизненно важных инструментов этого процесса. Они знакомили русское общество с культурой и жизнью далекого плодородного края, сближая и объединяя две такие непохожие друг на друга цивилизации.

Прежде всего на выставке был ярко продемонстрирован образный, эмоциональный подход, комплексность построения разделов и стендов, и тот поразительный характер среднеазиатской культуры, который удалось показать в зала Исторического музея. Подготовкой выставки занимались очень серьезно и внимательно, что позволило привезти в Москву целые комплексы предметов, которые давали возможность выстраивать законченные экспозиционные картины быта и различных ситуаций азиатского образа жизни. У выставки была хорошо разработанная ясная структура. Отдельным и большим разделом был Ввозный отдел, где были представлены ввозимые предметы торговли, которым были противопоставлены «превосходно и чрезвычайно полно составленные коллекции местных производств», которые подразделялись на 5 отделов-классов. Это: 1 – фрукты, 2 – шерсть, 3 – шелк, 4 – хлопок, 5 – минералы и полезные ископаемые региона. Значение азиатского хлопка и высококачественной шерсти на русском рынке было огромным. Из минеральных богатств на выставке были представлены образцы свинца (с богатым содержанием серебряной руды) меди, селитры, марганца, добыча которых представляла значительный интерес для российских

предпринимателей. Были привезены разнообразные фрукты, виноград и всяческие «изделия и заготовки из фруктов, от вина, сушений и варений до цукатов и кишмиша». Что свидетельствовало о таком разнообразии растительного царства в Средней Азии, с которым могли соревноваться лишь южный берег Крыма и Южной Европы, писали в комментариях к ней.

«Вообще говоря, Среднеазиатская выставка – явление утешительное и замечательное, и мы приветствуем ее положительный успех. Выставка в итоге представлялась как уникальный инструмент сближения двух цивилизаций – российской и среднеазиатской».

Тенденции русской архитектуры второй половины XIX века были обусловлены, с одной стороны, обращением профессиональной архитектуры к народному зодчеству, что соответствовало общей устремленности к традициям и соединялось с прямой ориентацией на поэтику, приемы и формы народного искусства. С другой стороны, они оказались созвучны международным веяниям, связанным с выражением национальных черт, входивших на равных в калейдоскоп архитектурных форм мирового сообщества и проявившихся в формах общеевропейского национально-романтического направления.

Применение на выставках достижений техники, прогрессивных материалов и новых рациональных конструкций оказало влияние на развитие отечественной архитектуры, в том числе и музейной. В целом, выставочная практика продемонстрировала связь музея и выставки с главенствующими



воззрениями и интересами общества. Вместе с тем на уровне целей и ориентации на восприятие зрителя обнаруживаются их принципиальные различия.

Художественно-выразительная структура выставок – декоративна, символична, содержит «подобие» подлинности. Выставочные сообщения и связи открыты, прямолинейны, их задача ограничена информацией о факте, явлении, конечная цель не предполагает глубоких преобразований в сознании зрителя. Они должны информировать, дать толчок, указать на значительность явления или факта. По своей экспозиционной структуре

выставку характеризуют временные здания-подобия, выставочные павильоны, обильное «вещевое» наполнение экспонатами, представляющими в основе своей массовые типизированные предметы. По сути, выставка, помимо ее социальных, коммуникативных и коммерческих задач – это и дидактическое театрализованное представление с широким спектром вне экспозиционных задач и целей. Подлинные музейные предметы, включаемые в декоративную среду выставочной экспозиции, выступают как часть зрелищной демонстрации. При этом именно активная выставочная практика дала толчок к осмыслению самого пред-

мета экспонирования, его характера, функций и основополагающих принципов.

В ходе решения выставочных задач были разработаны: методы создания и функционирования выставок на основе специально подготовленных программ; новые архитектурные формы и прогрессивные конструкции выставочных павильонов; принципы организации и оборудования выставочного пространства; приемы экспозиционной аранжировки экспонатов и т.п. Многие из этих достижений выставочной практики затем найдут свое применение в постоянных музейных экспозициях и выставках.



# Художественные выставки в России

**Н**аряду с всемирными и промышленными выставками в конце столетия начинается активная деятельность по устройству и организации художественных выставок, которые становились важной частью культурной жизни столичных городов. И если первоначально проблемам эстетического построения выставки не придавалось большого значения в связи с вниманием лишь к самим произведениям, к их содержательным и художественным достоинствам, то со временем это положение меняется. Все чаще начинают звучать высказывания о значении эстетической организации экспозиции и предложения по ее совершенствованию.

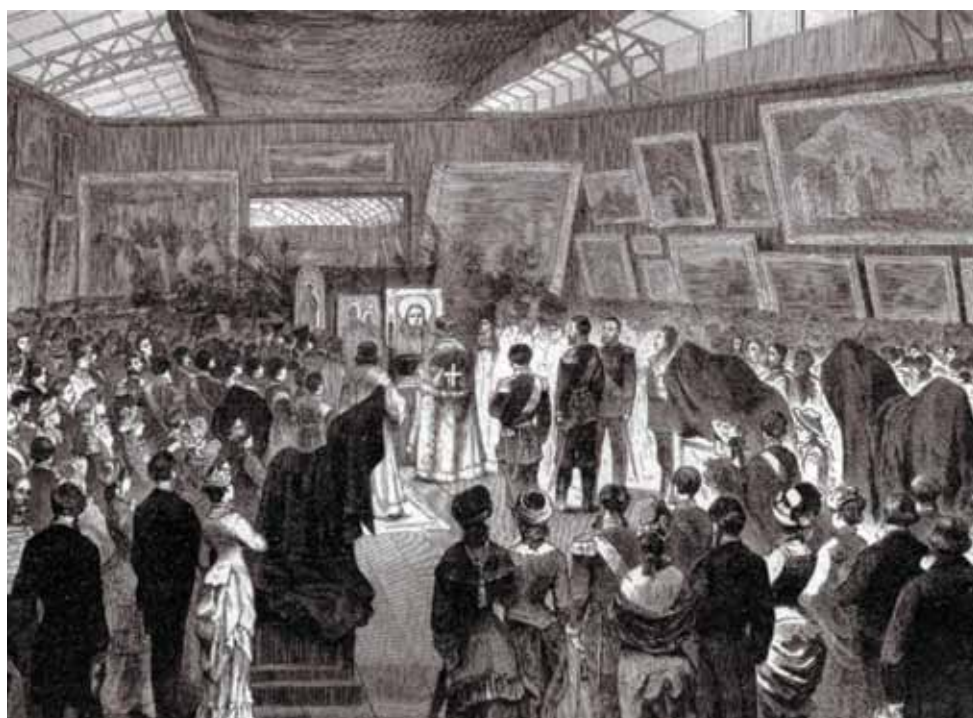
Традиционно на выставках Товарищества передвижников картины устанавливались на мольбертах, как это было принято в академической выставочной экспозиции, а пространства между ними затягивали черным или красно-коричневым коленкором, о чем можно судить по фотографиям 22-й выставки передвижников в Обществе поощрения

художеств (1894). Первоначально высказывались лишь пожелания замены драпировок на другой цвет. «Все этот коричневый фон, – говорил И.Е. Репин, – это однообразно», – пишет Владимир Лапшин, исследуя историю художественных выставок в России на рубеже веков<sup>28</sup>.

Однако это однообразие было не всегда одинаковым. Вспоминая выставки В.В. Верещагина в Петербурге (1880) и Москве (1883), можно сказать, что художник предпринимал оригинальные приемы показа своих произведений, каждый раз сознательно и тематически оформляя экспозицию. «Выставляя живописные работы – картины в тяжелых золотых рамах на фоне драпировок из бархата цвета темного бордо, – художник включал в экспозицию предметы своих этнографических коллекций, собранных во время путешествий, азиатское и европейское оружие, дорогие индийские, туркменские, бухарские ковры, коллекции минералов и даже зоологические экспонаты»<sup>29</sup>. Каждый раз эти «дополнительные» предметы соотносились с темой выставки.

В экспозицию работ о Русском Севере были включены «вышивки, изделия с резьбой по дереву, иконы, предметы народных промыслов». «Туркестанская» экспозиция изобиловала восточным оружием и коврами. Помимо этого, выставки Верещагина сопровождались исполнением музыкальных произведений. Играли на органе, фисгармонии, рояле. И даже на выставку 1880 г. был приглашен Н.А. Римский-Корсаков, который должен был дирижировать оркестром. Эти нововведения были связаны и с практикой всемирных выставок, где музыкальное сопровождение экспозиций становилось обязательным. Так, на выставку в Париже 1855 г. приглашали самого Гектора Берлиоза, который дирижировал оркестром в 1200 человек. Музыкальные шедевры в прекрасном исполнении дополняли яркое впечатление от выставок и впоследствии стали обязательными, особенно для программ так называемых «исполнительских суббот», где помимо выступлений композиторов, музыкантов, танцоров, читали стихи и доклады.





Одной из первых выставок, которую попытались устроить на новых современных принципах экспозиционного решения, была выставка московских художников на Кузнецком мосту в 1892 г. «Художники составили из мольбертов сплошные стены и затянули их разноцветными тканями. В одном зале – светло-желтого (охристого) цвета, в другом – темно-синего. На их фоне и расположены были картины, подобранные таким образом – и это тоже небезынтересно, – что они «составляли ласкающую для глаз гармонию»<sup>30</sup>. В дополнение к общему впечатлению в экспозиционный интерьер включили ковры и персидские шали. Художники попытались продемонстрировать себя не только станковыми живописцами, но и декораторами, вспоминал Рерберг.

На выставках 90-х гг. XIX века стали активно включать предметы народного и декоративного искусства. Например, на выставке Товарищества передвижников, устроенной в Историческом музее в 1899 г. вместе с графикой, акварелями и рисунками было показано огромное количество декоративных предметов в русском стиле, которые живописно расставлялись, развешивались, занимали пространство пола и даже подоконники. Работы художников популярного в то время декоративно-прикладного искусства и абрамцевской мастерской – С.И. Мамонтова, Н.Я. Давыдовой, Е.Д. Поленовой –

---

**Открытие выставки  
в художественном отделе**

---

**Исполнение оркестром  
под упр. А.Г. Рубенштейна оратории  
«Россия» на открытии выставки**







начинают экспонироваться на многочисленных выставках, став органичным компонентом комплексной художественной экспозиции и выразителем поисков русского стиля.

Рост внимания к проблемам экспонирования художественных выставок привлек к этой задаче крупнейших художников и знатоков искусств своего времени. Оформлением экспозиций занимались К.А. Коровин, А.Я. Головин, Н.Я. Давыдова, А.Н. Бенуа, Н.Е. Лансере, Е.Е. Лансере, Л.С. Бакст, А.И. Таманов, В.А. Щуко, Н.Н. Врангель, Г.К. Лукомский и др. При этом «наиболее последовательное стремление к синтетическому, ансамбле-

вому решению выставочной экспозиции», создание специальных условий для наиболее выразительного показа произведений принадлежит С.П. Дягилеву. Его выдающийся организаторский талант и безукоризненный художественный вкус проявились в экспозиционном построении со свойственной ему широтой и одаренностью. В организации выставок журнала «Мир искусства» Дягилеву принадлежало единоличное право «развески и решения всех дел на выставке» (так как художники, ее участники правом голоса не обладали).

Характерными чертами для него стала внимательная забота о внеш-

---

**Выставка работ  
В.В. Верещагина**

---

нем виде выставки, включение в экспозицию исторической мебели, обилие цветов и напольных ваз. Стремление к новым принципам в оформлении экспозиционного пространства сказалось в создании экспозиции 1901 г. для журнала «Мир искусства». Весьма высокое и слишком просторное помещение «Тициановского зала» Академии художеств было превращено Дягилевым в ряд небольших и уютных, по мнению современников, помещений. Как вспоминала А.П. Остроумова-Лебедева,



в этой общей атмосфере были «отлично развешены картины. Не только ни одна не мешала другой, а наоборот – одна выдвигала другую. Это уже талант развески Дягилева»<sup>31</sup>. На другой выставке «Мир искусства», устроенной в Петербурге в 1906 г., «для каждого художника был подобран особого цвета фон: для врублевских работ щиты были задрапированы светло-лиловым муслином, для картин А.А. Рылова с рамами из дуба фон сделан был из темно-желтого муслина. Картины Милиоти в золотых рамах в стиле Людовика XV висели на ярко-красном бархате, а посмертная выставка Борисова-Мусатова (в составе выставки «Мир искусства») – вся в белых узких рамах на белом муслине. Пол затянут синим сукном. Перед картинами – горшки с гиацинтами, при входе – лавровые деревья... Сергей Павлович умел «подать» произведения художников так, как это не смог бы сделать сам автор»<sup>32</sup>.

Эти тенденции и приемы, принесенные в оформление выставочных экспозиций Дягилевым, были созвучны общим веяниям нового стиля модерн, с его тягой к сближенным цветовым решениям, излюбленным оранжерейным растениям, включению в выставочную экспозицию предметов исторической и современной стильной мебели и декоративно-прикладных образцов модного тогда русского стиля, с вниманием к целостному ансамблевому решению. При этом умело и внимательно относились к аранжировке самих произведений, развеска которых становилась все более разряженной и подчиненной общему цветовому и композиционному ритму, предпочитая «сво-

бодное расположение групп произведений «по авторам» в один-два ряда». «Картины были повешены на значительном расстоянии друг от друга, создавали возможность их подробного и внимательного рассмотрения», вспоминал В.М. Лобанов о выставке «Голубая Роза», при участии Н.П. Рябушинского, ставшей «сенсацией в московском мире искусств» в 1907 г.

Особенного внимания требуют тенденции устройства ретроспективных выставок. Наиболее крупным событием в этом плане была историко-художественная выставка портретов, созданная С.П. Дягилевым в 1905 г. в Таврическом дворце в Петербурге. В задачи приглашенных для ее организации архитекторов (Л.С. Лансере, А.И. Таманова, В.А. Шуко) и художников (Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере,) историка искусства Н.Н. Врангеля входило размещение и показ около двух тысяч портретов. Произведения необходимо было разместить в хронологической системе, с тем чтобы «представить течение истории России и в то же время явить собой некое торжественное целое». Для организации выставки все помещения дворца были перепланированы и разбиты перегородками, обтянутыми разноцветными тканями, что создавало эффект отдельных залов, в которых живописные портреты размещались соответственно «царствованиям». Бенуа применил экспозиционный прием, который заключался в организации в каждом крупном зале «тронного места», окруженного драпировками, где под балдахином были помещены наиболее характерные портреты того или иного монарха.

Портреты помещались в искусно созданную историческую среду, создававшуюся с помощью стильной мебели, предметов декоративного убранства, скульптурных бюстов разных эпох и даже придуманного Бакстом трельяжного сада по аналогии с боскетами из лавровых деревьев, характерных для XVIII века. Все вместе, от продуманной концептуальности до деталей изысканного оформления, акцентировало историческую эпоху.

Многие из идей Таврической выставки были применены в создании ретроспективной выставки русского искусства, показанной осенью 1906 г. в Париже. Концепция и драматургия выставки также принадлежали Дягилеву, а вот художественное оформление было выполнено под руководством Бакста. Он применил цветовую кодировку каждого из залов, посвященных искусству определенного периода, подобрав гармоничные цвета тканей, которыми были обтянуты стены залов для экспонирования картин. Они варьировались от золотистых и коричневых для икон, серебристых – для произведений художников петровского времени и лазоревых – для искусства XVIII века. «Залы декорированы по рисункам Бакста, «одного из самых тонких и талантливых декораторов нашего времени», сумевшего преобразить их как бы в клочок русской земли на чужбине. Картины размещены в обстановке, соответствующей их эпохе и подчеркивающей их содержание. Драпировка (крестьянские набойки) работы русских кустарей привезена из России. Боскет, в котором сосредоточены скульптурные произведения, является воспроизведением одного из тени-



стых уголков Петергофа», – писала газета «Новое время», утверждая, что выставка стала откровением для критиков.

Режиссура экспонирования, выработанная на этих выставках, нашла свое дальнейшее применение в устройстве исторических экспозиций: выставки старинных картин, организованной журналом «Старые годы» в Обществе поощрения художеств (художники Н.Е. Лансере и А. Бенуа) в 1908 г., «Сто лет французской живописи» в доме князей Юсуповых в Петербурге (Г.К. Лукомский), «Ломоносов и Елизаветинское время» в Академии художеств (Н.Е. Лансере, А.Я. Краморов, Г.И. Нарбут) в 1912 г.

Все эти выставки были основаны на попытке стилизации и оформления интерьеров экспозиции в духе экспонируемой эпохи. Достигалось это привлечением огромного количества разнохарактерного материала, предметов прикладного искусства и декоративного убранства интерьеров исторических эпох, порой созданием специальных экспозиционных композиций. Принцип построения стилевой аранжировки одновременно преследовал несколько целей. Одной из них была попытка максимально восстановить художественными средствами исторический контекст, тем самым компенсировать утраты «вырыва» предмета из окружающей его среды. С другой стороны, видение в системе определенного исторического и художественного контекста давало

возможность более свободного и полноценного восприятия.

К экспозициям произведений искусств в это время относятся с большим вниманием. Это сказалось и на факте приезда в Москву Анри Матисса для развески своих произведений в интерьерах дома Щукина, и на тщательности организации экспонирования знаменитой коллекции декоративно-прикладных предметов, в основном тканей, вышивок, кружев, русского национального костюма, головных уборов крупнейшей собирательницы России того времени княгини Н.Л. Шабельской. Для экспонирования на европейских выставках 1900-х гг. систематизированные экспонаты коллекции были четко сгруппированы и нашиты на крупные куски плотной ткани, окрашенной в зеленоватый цвет, которые развешивались в экспозиционном пространстве. Это оформление, как историческое и авторское, сохранено и для современного экспонирования коллекции в стенах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

В начале века окончательно формируется взгляд на художественное построение выставочной экспозиции. Приоритет отдается одному художнику с режиссерскими полномочиями и стремлением к соединению общего с частным, содержания выставляемых произведений с формой их представления, выработке конкретных приемов содержательного и декоративного характера. Тенден-

ции и приведенные выше примеры характеризовали позитивные поиски в искусстве экспозиционного построения, в то время как в подавляющем большинстве выставок и музейных экспозиций наблюдалась бессистемность, хаотичность, случайность в характере того или иного решения.

Многие выставки «Союза русских художников» при всем стремлении к современным находкам и приемам экспозиционного построения порой поражали своей «неорганизованностью». Картины висели с разной степенью наклона, вплотную друг к другу, в несколько рядов, заполняя практически целиком всю стену.

Выставка «Мир искусства» (1910) в Петербурге отличалась, по мнению С.К. Маковского, отсутствием «какой-либо архитектоники и единого направляющего вкуса. К ряду экспозиционных неудач современники относят и выставку, организованную к V съезду зодчих в Историческом музее (1913), выставки, проводимые Художественным бюро Н.Е. Добычиной, представляли собой ничем не декорированную, бессистемную, почти до потолка, развеску произведений, сводящую художественную экспозицию к магазинному показу. Подобные подходы к экспонированию были не единичны и, наравне с талантливыми поисками ведущих российских художников в области экспозиционного творчества, существовали в большинстве выставок и музеев России рубежа веков.



Примечания

- <sup>1</sup> Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX в. – Череповец, 2004. С. 222.
- <sup>2</sup> Там же. С. 5.
- <sup>3</sup> Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М., 1974. С. 20.
- <sup>4</sup> Михайловская А.И. Приемы экспозиции этнографических материалов в музеях Советского Союза. – М., 1964. С. 5.
- <sup>5</sup> Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX в. – Череповец, 2004.
- <sup>6</sup> Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М., 1974. С. 22.
- <sup>7</sup> Там же. С. 26.
- <sup>8</sup> Там же. С. 27.
- <sup>9</sup> Лоповик Г., Ренкель А. Экспо-1867 // Exhibitionreview, 2000. № 4. С. 15.
- <sup>10</sup> Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М., 1974. С. 29.
- <sup>11</sup> Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX в. – Череповец, 2004. С. 10.
- <sup>12</sup> Там же. С. 225.
- <sup>13</sup> Михайловская А.И. Из истории промышленных выставок // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. – М., 1961. С. 73–91.
- <sup>14</sup> Описание Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С-Петербурге в 1829 г. – СПб., 1829. С. 17.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> Аронов В.Р. Дизайн-1829 // Союз дизайнеров, 1998. № 1. С. 56.
- <sup>17</sup> Примечание: Для разработки положения о музеях в 1883 г. была образована особая комиссия при Академии художеств в составе видных представителей науки, литературы, искусства (М.П. Боткин, Д.В. Григорович, В.И. Якоби, Д.П. Данилевский и др.). Комиссия должна была составить подробные соображения об учреждении художественно-промышленных музеев в провинциальных городах.
- <sup>18</sup> Михайловская А.И. Из истории промышленных выставок // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. – М., 1961. С. 131.
- <sup>19</sup> Московский телеграф. – М., 1831. № 6. С. 272 // Цит. по: Михайловская А.И. Указ. соч.
- <sup>20</sup> Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX в. – Череповец, 2004. С. 124.
- <sup>21</sup> Там же. С. 134.
- <sup>22</sup> Московские ведомости. – М., 1831. № 49 // Цит. по: Михайловская А.И. Указ. соч.; Иллюстрированное описание Всероссийской Мануфактурной выставки. 1870 г. – СПб., 1870.
- <sup>23</sup> Стасов В.В. Современник. – СПб., 1862. № 7.
- <sup>24</sup> Стасов В.В. Современник. СПб., 1862. № 7; Отечественные записки. СПб., 1870. Т. 190. Вып. № 6. С. 137; Стасов В.В. С. 135. Отечественные записки. СПб., 1870. Т. 190. Вып. № 6. С. 137; Стасов В.В. С.133. ЦГИАЛ, ф. 18, оп. 2, д. 637, л. 23, обзор выставки; Стасов В.В. / ГНИМА Р1-4919/27. ЦГИАЛ, ф. 40. оп. 1 № 16, л. 63–68. Записки о деятельности по участию в Парижской Всемирной выставке, 1867.
- <sup>25</sup> Михайловская А.И. Приемы экспозиции этнографических материалов в музеях Советского Союза. – М., 1964. С. 5.
- <sup>26</sup> Кириченко Е.И. Русский стиль. – М., 1997.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Лапшин В. Из истории художественных выставок в России. Конец XIX – начало XX века // Пинакотекa. № 12. – М., 2001. С. 81.
- <sup>29</sup> Там же. 80–87.
- <sup>30</sup> Верещагин В. Воспоминания сына художника. – Л., 1987. С. 144, 181 // Цит. по: Указ. соч. С. 81.
- <sup>31</sup> Рерберг Ф. Московское товарищество художников. Воспоминания. – О.р. ГТГ. Тетрадь 1, л. 25 // Цит. по: Указ. соч. С. 81.
- <sup>32</sup> Там же. С. 86.



ГЛАВА 6.

# Музейное строительство России







**п**рогрессивные новации культурной и художественной жизни Европы оказали существенное влияние на музейное строительство России. В это время начинается пересмотр основных положений в отношении собирания, научного изучения и экспонирования коллекций.

В России создаются: Новый Эрмитаж (1839–1852), новое здание Оружейной палаты (1844–1851), Исторический музей в Москве (1874–1883), Русский музей (1895) и Музей барона Штиглица в Санкт-Петербурге (1885), Третьяковская картинная галерея (1900–1905), картинные галереи и художественные музеи в Саратове (1885), Екатеринбурге (1887), Нижнем Новгороде (1900–1903), Владимире (1900–1903), Историко-художественный музей в Угличе (1892), Политехнический музей (1887), Музей П.И. Щукина (1892) в Москве, по проекту

Ф.О. Шехтеля строится библиотека музей им. А.П. Чехова в Таганроге и многие другие.

Во второй половине XIX столетия ведущее место в общественном сознании, особенно русской буржуазии, заняла идея народности, понимаемая как идея национальной культуры, национальной независимости, демократии и народного блага, идея народа и нации<sup>1</sup>.

В культуре все «отжившее»: классицизм, академизм – начинает ассоциироваться с проявлением консерватизма. На гребне современных устремлений организация музеев развивается и приобретает важное значение как форма общественного движения, так как в контексте идей просвещения музеи мыслились в качестве носителей передовых взглядов, образованности, народной культуры. В это время строятся здания крупных национальных российских музеев, отразившие черты общественных представлений, эстетических воззрений, характерных противоречий своего времени. Архитектурные и экспозиционные

концепции новых музеев основывались на ведущих тенденциях, свойственных всему европейскому музейному строительству тех лет.

Произошли стилевые изменения, переход от одной эпохи к последующей – от классицизма к романтизму и эклектике, а на рубеже XIX–XX веков к новому стилю модерн. Каждый из них явился опосредованной материализацией духовных, научных, социально-экономических устремлений общества. Символизирующие эпоху стили были ярко представлены в социально-значимых общекультурных сооружениях, среди которых музей занимал одно из ведущих мест.

Строительство каждого музейного здания уже в самом процессе проектирования, при многосторонней заинтересованности и практическом участии не только архитекторов, но и научных, художественных и широких кругов общественности означало консолидацию всех выразителей культуры своего времени. Сложность политической ситуации, в которой осу-

---

Слева:  
Парадные сени. Фрагмент





ществлялось строительство новых музеев, не могла не воздействовать на выбор проектов и их осуществление. Уже по месту размещения (Петербург – Дворцовая площадь; Москва – Кремль; Китай-город и др.) проекты должны были считаться с требованиями правительства. В этом смысле строительство не было до конца свободным. Идеология «официальной народности», господствовавшая в понимании передовой общественности, и современные прогрессивные направления в создании музеев и экспозиций вынуждены были приходить к компромиссу. Чтобы проследить зависимость заложенных в архитектуре здания и экспозиции структур музейной связи от идеологических социально-культурных требований времени и стилистических архитектурных направлений, следует обратиться к конкретному рассмотрению «моделей музеев». В это время, несмотря на развитие прогрессивных тенденций в музейной практике, одновременно существовало несколько подходов и типологических схем организации экспонирования в ее научном и художественном аспекте.

---

#### Здание музея обороны Севастополя

---

Здание музея Поля в Екатеринославе  
(Днепропетровске)

Здание Радищевского музея.  
Саратов



# Музеи Строгановского училища и Центрального училища технического рисования барона Штиглица

«Классицистическое» направление в архитектуре середины и второй половины XIX столетия, так полно реализованное в Новом Эрмитаже, рассмотренном ранее, получило достаточно широкое распространение. Яркий пример декоративно-ансамблевого типа экспонирования представляет собой и музей Центрального училища технического рисования в Петербурге. Своим возникновением он обязан меценату, крупному финансовому деятелю России конца XIX века барону А.Л. Штиглицу, государственному деятелю, коллекционеру А.А. Половцеву, принимавшему непосредственное участие в его формировании, и архитектору М.Е. Месмахеру, его первому директору и строителю выдающегося музейного здания.

Музей училища отвечал одной из актуальнейших задач профессионального образования в России – подготовке художников для нарождавшейся художественной промышленности страны. В его собрании имелись первоклассные произве-

дения искусства, приобретенные на аукционах в Западной Европе, копии с наиболее известных предметов мирового прикладного искусства, специально выполненные для музея. Этот музей можно рассматривать с точки зрения характерного явления этого периода для всей Европы, в частности, устройства музеев декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел, которое начинает бурно развиваться со второй половины XIX века вслед за Саус-Кенсингтонским музеем. В Москве в это время был создан «Музеум» при Строгановском училище технического рисования, аналогичный Лондонскому и Венскому музеям прикладного искусства.

В 1864 г. была объявлена подписка на приобретение музейных экспонатов, а открытие состоялось в 1868 г. Проект здания для Строгановского музея разрабатывал в свое время В.О. Шервуд.

Экспозиция музея, о которой можно судить по фотографиям конца XIX – начала XX века, не отличалась «художественным устрой-

ством», а представляла собой размещение коллекций в соответствии с пространством помещений. В целом, она демонстрировала систематизацию по экспонатам и аранжировку их в системе «академического ряда», позже это было уже нагромождение и бессистемная расстановка подлинных предметов, копий и гипсов, которые наполняли музей, не преследуя эстетической организации их экспонирования, а лишь представляя образцы и уникальный музейный материал для учебных целей<sup>2</sup>. Совершенно другого плана была экспозиция Музея Штиглица.

Строгановский музей и Музей петербургского училища видели свои цели в создании максимально полной коллекции образцов для развития профессионального мастерства художников прикладного искусства, однако использовали различные экспозиционные схемы в реализации своей образовательно-воспитательной функции. Первоначально музеи прикладного искусства были рассчитаны лишь на узкий круг профессионалов декоративного





искусства, что и сказалось в их четко систематизированных коллекциях по материалам, по виду ремесла, технике и предназначению и достаточно непритязательном отношении к са-

Стр. 588-591:  
Строгановский музей.  
Фрагменты экспозиции

мой организации экспонирования коллекций. В большей мере это положение формировало экспозицию более раннего по времени музея Строгановского училища. В дальнейшем, с расширением аудитории и ориентацией на другие основополагающие экспозиционные принципы, такие как, организация историко-стиле-

вой экспозиции, которая становится ведущей в конце века, музеи стали пересматривать свои экспозиции по принципу «стилевых ансамблей», в основе которых лежал принцип «наглядности», непосредственного соприкосновения с произведениями искусства и ремесла путем свободного «вхождения» учащихся в стиль каждой отдельной эпохи, изучение принципов формообразования вещи в единстве функции, материала и технологических процессов»<sup>3</sup>. Предметы в подобных экспозициях пространственно и композиционно организовывали с культурно-исторической позиции, которая объединяла экспонаты по их принадлежности к культурным эпохам, иллюстрировать которые они и были призваны. Часто эти принципы выступали в смешанном виде: так систематизация по материалу и технологии сочеталась с экспонированием по чисто эстетическим критериям, что было направлено на развитие вкуса и связано с ансамблевым мышлением. В то время как культурно-историческая организация, особенно в стилевых экспозициях, предопределяла художественное ремесло «как часть человеческой культуры».

Следует отметить, насколько близко эти принципы экспонирования соседствуют с интерьерными тенденциями, бурно развивавшимися в это время в архитектуре Европы, и как целостно и «гармонично» находят они компромисс в музейной экспозиции, вырабатывая качественно новые и теоретически обоснованные критерии показа.

Возвратимся к музею барона А.Л. Штиглица, чтобы конкретнее рассмотреть данный музей, бывший не только типичным для музеев та-



кого типа, но и в большей степени выдающимся музеем, выразившим в своей организации, коллекционной деятельности, уникальной архитектуре и экспозиции ведущие тенденции времени. Музей Штиглица явился для Санкт-Петербурга и России одним из крупнейших достижений отечественной культуры. Он создается по частной инициативе крупного банкира и фабриканта барона Александра Людвиговича Штиглица, «обеспокоенного судьбою русской культуры и стремившегося содействовать развитию художественной промышленности»<sup>4</sup>, который в 1876 г. учреждает в Петербурге училище технического рисования и музей. Собрание музея пополнялось многочисленными частными дарами связанных с училищем видных коллекционеров, промышленников, представителей высших слоев русского общества<sup>5</sup>.

Коллекции музея активно собираются на аукционах, у известных зарубежных и российских антикваров и коллекционеров, копии и слепки заказываются в лучших мастерских Европы. Большое значение имела собирательская деятельность председателя Русского исторического общества А.А. Половцева, с помощью которого приобретаются для музея крупные и уникальные коллекции первоклассных произведений прикладного искусства разных времен и народов. В числе их: памятники культуры Античности, Средневековья, эпохи Возрождения, произведения западноевропейского, восточного и русского прикладного искусства XVII–XVIII веков, работы русского производства XIX века. Коллекции фарфора и фаянса, тканей и шитья,

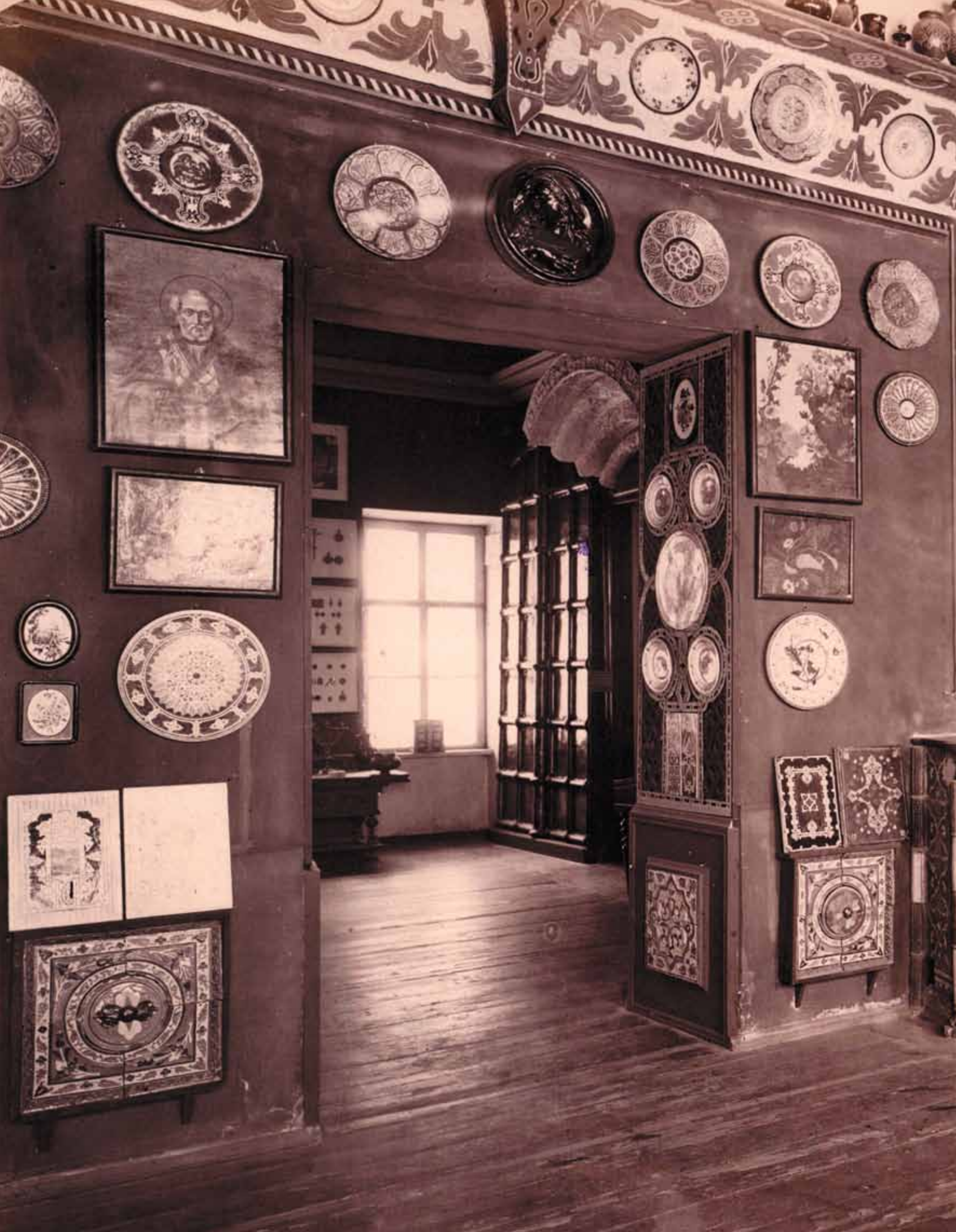


мебели и резьбы по дереву, стекла и майолики, шпалер и уникальных декоративных предметов представляли процесс развития различных жанров прикладного искусства с момента их зарождения до конца XIX века.

Первоначально музейные коллекции располагались в здании училища, построенного по про-

екту архитекторов Р.А. Гедике и А.И. Кракау в 1878–1881 гг. Однако с ростом и увеличением значимости коллекций, а также после кончины Штиглица, завещавшего своему детищу солидный капитал, начинается строительство специального здания для музея в едином архитектурном комплексе с училищем.













Здание музея проектировал его директор, академик архитектуры Максимилиан Егорович Месмахер (1885–1895), завоевавший популярность своими творческими работами как непревзойденный знаток художественных стилей. Он строил музей в формах поздней эклектики, которая в этот момент переживала волну ренессансных воссозданий на территории бывшего Соляного городка, недалеко от Летнего сада. На торжественном открытии музея в 1896 г. представитель Лондонского музея Виктории и Альберта, специально приехавший на торжество, в своей речи говорил о том, что новый петербургский музей «несравненно роскошнее музея Кенсингтонской

Здание Центрального училища технического рисования им. барона Штиглица. Общий вид

Центральная часть фронтона главного фасада со скульптурной композицией. Скульптор А.Г. Бауман

Фрагменты главного фасада со скульптурным изображением аллегии искусства (левая и правая сторона). Скульптор М.А. Чижов

школы», а современники считали, что «даже столь знаменитый европейский музей как Клуни в Париже, во много раз превосходящий наш по богатству и цельности своих коллекций... значительно уступает ему, однако в наружном великолепии»<sup>6</sup>. Журнал «Строитель» писал



по поводу открытия музея: «Вступая через главный вход в просторный вестибюль, посетитель, привыкший к казарменной архитектуре большинства наших музеев, сразу чувствует себя здесь в непривычной обстановке: полированный гранит, бронза, живопись – все это богатство в художественных сочетаниях поражает и ослепляет»<sup>7</sup>.

Монументальное здание музея с рустованным нижним этажом, фронтоном со скульптурной композицией на тему искусств работы скульптора А.Г. Баумана (где центральная фигура мастерового имела сходство с М.Е. Месмахером); пышным и изощренным декором в виде колонн, пилястр, богатых капителей, балюстрад, арочных окон в скульптурном обрамлении. По фасаду здания расположены медальоны с рельефными портретами крупней-

ших европейских и русских художников и мастеров (Пинтуриккио, Джованни да Удине, Симона Ушакова, Ивана Моторина и др.). В нишах, по обеим сторонам выразительного фасада, установлены скульптурные изображения аллегии искусства и ремесла (скульптора М.А. Чижова). Венчает это монументальное и пышное строение грандиозный купол над центральной частью, перекрывающий обширный выставочный зал с обходной галереей по второму этажу, с колоннами, парадной мраморной лестницей и скульптурой барона Штиглица. Купол музея был уникальным инженерным сооружением Петербурга и одним из крупнейших достижений строительной техники России конца XIX века. На фасаде музея и в его интерьерах была запроектирована огромная иконографическая и дидактическая программа,

включавшая все традиционные элементы музейных зданий тех лет, по декоративному богатству и виртуозности исполнения превосходившая предшествующие постройки.

При создании музейного здания Месмахер вдохновлялся, по мнению современников, архитектурными мотивами итальянского Ренессанса. В основе этой крупной интерпретации лежало не просто заимствование отдельных композиционных приемов и декоративных элементов, но в большей степени желание представить «обобщенный и целостный образ архитектуры эпохи Возрождения». Здание музея явилось образцом, выразившим всю

---

**Вестибюль музея.**

**Аванзал.**

**Общий вид интерьера**







Аванзал. Фрагмент декора

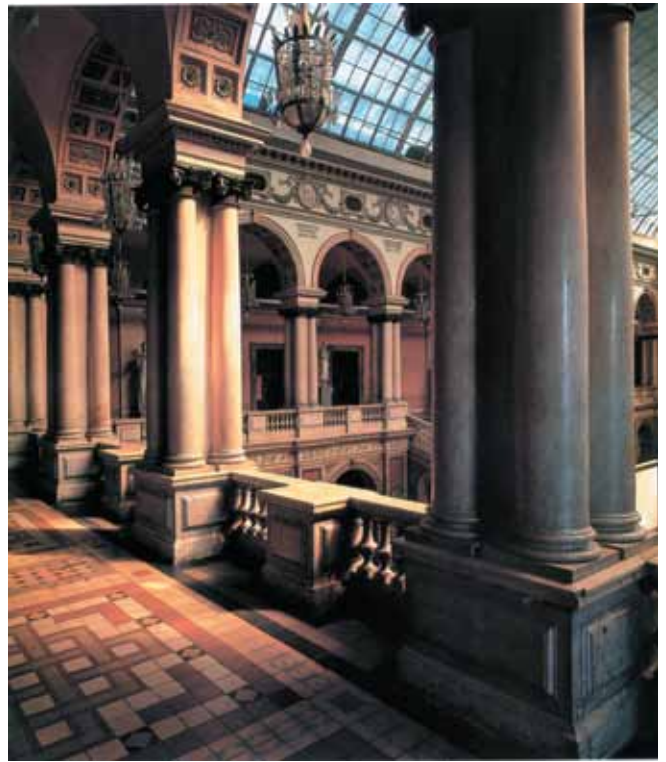
сложность архитектуры историзма, талантливо интерпретирующего стилистическое разнообразие художественных эпох. Предпочтение в этом ряду стилизаций было отдано искусству Возрождения. Структура музея, его планировочная система с двумя внутренними дворами, симметрия, анфиладность экспозиционных залов и создание гигантского объема выставочного зала с аванзалом и вестибюлем на одной оси было данью ренессансным архитектурным традициям.

В художественной концепции оформления различных интерьеров музея, а их более тридцати, прослеживается обращение к высшим достижениям и примерам в истории европейской культуры. В залах нашли отражение почти все исторические эпохи и художественные стили: античность, византийское и готическое искусство, эпоха Ренессанса, венское, фламандское, французское и итальянское барокко и другие стили. В архитектуре имеют место как чисто «аналогичные повторения», копии конкретных исторических памятников, в которых встречаются частичные включения подлинных исторических интерьерных деталей или фрагментов, так и авторские интерпретации в жанре века, характеризовавшие архитектора как блистательного стилиста. Созданная в таком ключе архитектура представляет самостоятельную художественно-историческую ценность.

Прообразом вестибюля музея стал вестибюль палаццо Кастальди в Генуе (вторая половина







Большой выставочный зал  
Галерея  
Большого выставочного зала

Большой выставочный зал.  
Выставка «Прикладное искусство  
Дальнего Востока». 1924

принято считать фасад библиотеки Сан-Марко в Венеции. На верхней площадке большой мраморной лестницы, соединяющей этажи, установлена статуя барона А.Л. Штиглица работы скульптора М.М. Антокольского. Лепной фриз зала включал медальоны с именами выдающихся художников. При восстановлении после разрушений во время Второй мировой войны в него включили имена русских художников, в числе которых была и Вера Мухина, имя которой училище носило почти полвека.

Состав коллекций обусловил назначение отдельных помещений

XVI века, арх. Д. Кастелло). Образ Аванзала представляет собой обращение к одному из известнейших архитектурных памятников прошлого – вилле Мадама в окрестностях Рима, спроектированной в

XVI веке Рафаэлем Санти. Поражает воображение Большой выставочный зал музея, являющийся композиционным ядром всего здания. Одним из аналогов его двухъярусной аркады и пластического убранства





Зал Фарнезе.  
1896

цесс. Анфилада залов второго этажа представляла искусство Фландрии XVII века, Англии периода правления королевы Елизаветы, Италии эпохи барокко, Франции времен Генриха II, Людовиков XIII и XIV.

Многие залы имели конкретные и всемирно известные аналоги. Так, например, один из залов дворца Дожей стал аналогом для зала Тьеполо, зал Совета в палаццо Дукале в Венеции – для зала Совета музея, известные дворцовые интерьеры для французских залов XVI–XVII веков. Характер росписей на стенах и потолке зала Генриха II вторил отдельным элементам декоративного убранства галереи

в Фонтенбло, и зала замка Анэ, построенных архитектором Делормом. Папские апартаменты в Ватикане послужили прототипом виртуозного оформления и живописного убранства Большой римской лестницы и Лоджий Рафаэля.

«Внутренняя отделка зал, которую можно назвать роскошной... выдержана в различных стилях, что чрезвычайно облегчает задачу – дать

Зал раннего итальянского Возрождения. Ныне – постоянная экспозиция русского прикладного искусства XVIII–XIX вв.

Папская галерея

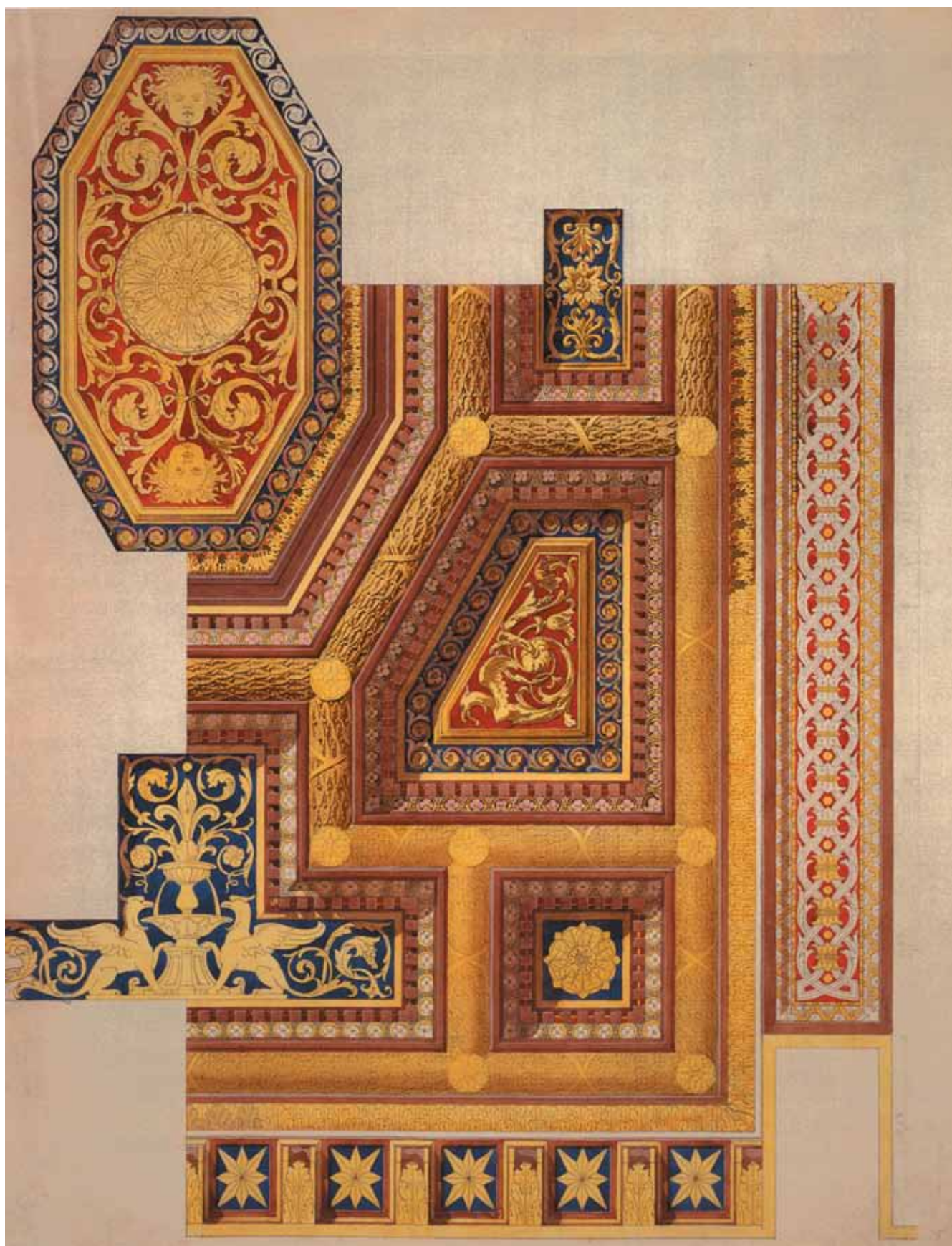
Справа:

М.Е. Месмахер.

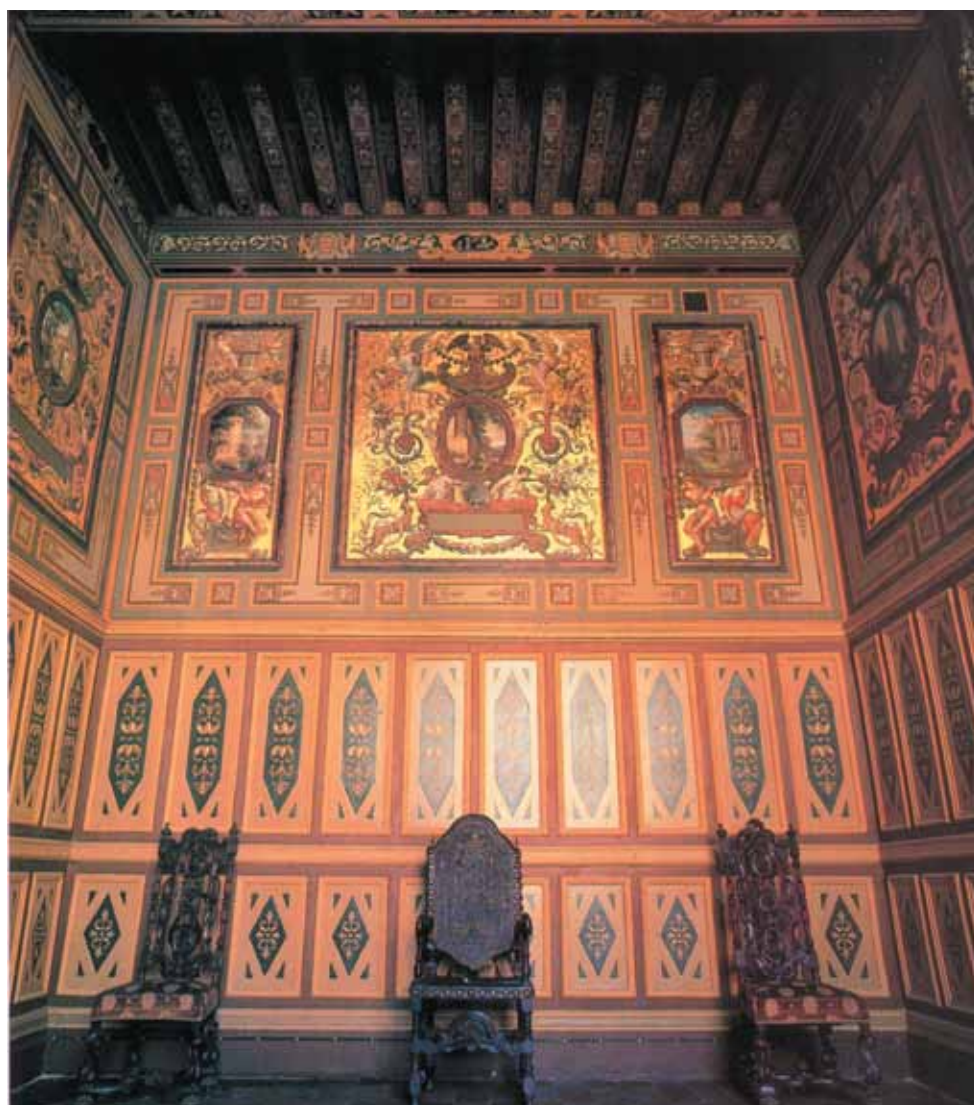
Проект оформления потолка папской галереи











при экспозиции коллекции законченный комплекс, дающий наиболее полную картину определенных культур», при этом часто «сами экспонаты входят непосредственно в композиционный замысел архитектурной отделки», – писал директор музея Э.К. Кверфельд<sup>8</sup>.

В отличие от экспозиционной системы Нового Эрмитажа, в которой создавалась стилистическая декоративность экспозиционных помещений, при чисто «классицистическом» характере своей архитектуры, залы музея Штиглица строились на исторической и ху-

Зал Людовика XIV

М.Е. Месмахер.

Проект оформления зала Людовика XIV.  
Развертки стен

дожественной достоверности. Они уже не интерпретировали общие стилистические черты, а «копировали» в большинстве случаев наиболее выразительные и совершенные конкретные стилевые интерьеры, отдельные фрагменты и декоративные элементы, создавая достоверное и научно обоснованное представление, подлинную и точную





М.Е. Месмахер.  
Проект оформления левой части  
южной стены зала Людовика XIV



Зал Людовика XIV.  
Экспозиция. 1896

информацию об искусстве, стиле и времени. Помимо этого, в них включались подлинные исторические элементы интерьерного убранства, такие как мраморный камин XVI века в зале Генриха II, порталы дверей, рельефы, живописные полотна, как, например, в зале Тьеполо. Приобретение полотен Тьеполо совпало с периодом проектирования музея и послужило поводом для включения этих произведений в проект интерьерного убранства Венецианского зала. Их использовали в качестве







Римская лестница.  
Современный вид

стационарных панно, подчинив интерьерную композицию размерам, форме, колориту полотен. Подлинный средневековый витраж XIII века – «Моисей со скрижалями» – в проекте музея стал органическим экспонатом Готического зала. И наконец, уникальная «Зеркальная комната» XVIII века, состоящая из зеркал, обрамленных резным позолоченным деревом, была вмонтирована в стены в зале Людовика XV, отделка которого «повторяла» оформление будуара в отеле Рамбуйе.

В музее, помимо этого, были античный зал, средневековый зал с цветными витражами, венецианский, зал Тюдоров, зал Фарнезе, романская и коптская галереи, фламандский зал с коллекцией оловянной и глиняной посуды, зал восточного искусства. В романской галерее, где и сейчас экспонируются







М.Е. Месмахер.  
Проект оформления итальянской  
лестницы. Развертки стен

М.Е. Месмахер.  
Проект оформления итальянской  
лестницы. Фрагменты

предметы раннего Средневековья, росписи стен и сводов являются интерпретацией орнаментов и мотивов декора мавзолея Галлы Плацидии и Баптистерия православных в Равенне. В убранстве зала Медичи в медальонах написаны портреты представителей итальянской династии герцогов-меценатов. В центре плафона на картуше – имена известных флорентийских мастеров



XV–XVI веков: Лоренцо Гиберти, АндреаСансовино и др.

Зал «Теремок», посвященный русскому декоративному искусству,

М.Е. Месмахер.  
Проект оформления зала Совета музея.  
Развертки стен





Венецианский зал.  
Современный вид

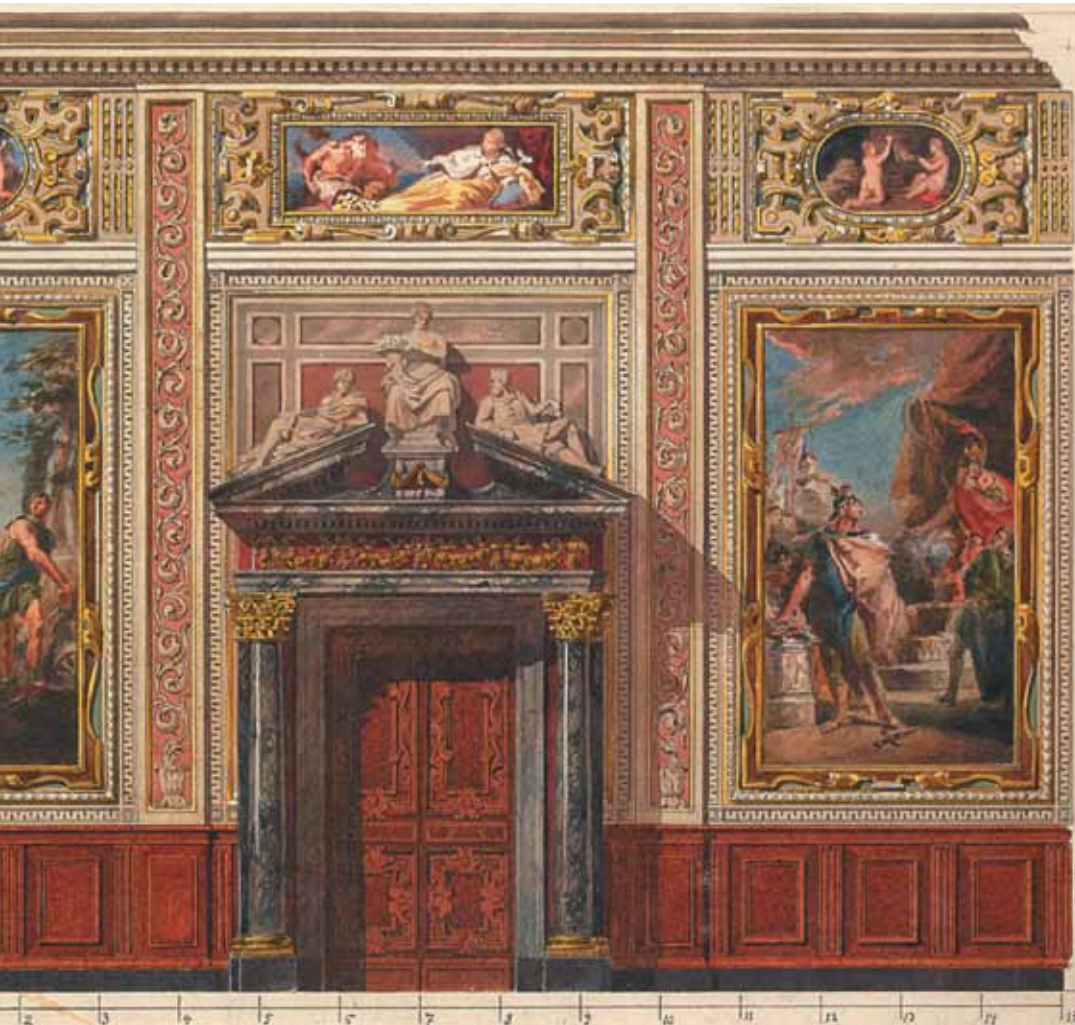
столь популярному в период историзма и русского стиля, один из наиболее выразительных и оригинальных по своей архитектуре и красочному живописному убранству. Он поражает виртуозным полихромным орнаментом с традиционными растительными мотивами, сплошь покрывающим стены и своды этого небольшого зала.

При движении по музею на зрителя воздействует резкая смена визуального ряда. Каждый новый зал решен в своей индивидуальной манере, наделен неповторимыми декоративными чертами, скульптурными элементами, золоченой лепниной и расписными полихромными орна-

ментами. Особенно запоминаются характерные для ренессансного искусства мотив плодовой гирлянды, который повторяется в различных вариациях, и изысканные гротесковые орнаменты.

Экспозиционные залы строились комплексно. Отдельные уникальные произведения, гипсовые слепки и гальванопластические копии вместе с декоративным убранством интерьеров составляли ансамбль, дающий яркое и запоминающееся представление о различных художественных стилях, что было столь важно для образовательной дидактической функции учебного музея, проявившейся в экспозиции с наи-





большей очевидностью. «Он был подобен грандиозной, богато иллюстрированной книге, повествующей о культуре и искусстве прошлых эпох, о быте и эстетических устремлениях живших когда-то народов»<sup>9</sup>. В залах музея проводились занятия учащихся, посвященные отдельным художественным периодам и видам ремесла. Предметы служили наглядными пособиями, «образцами для подражания и копирования», влияли на развитие вкуса, профессионального художественного видения, творческих способностей. Целью подобной архитектурно-художественной аранжировки была трансляция мировой культуры для

М.Е. Месмахер.  
Проект оформления венецианского зала.  
Развертки стен

М.Е. Месмахер.  
Проект росписи потолка  
венецианского зала

М.Е. Месмахер.  
Проект росписи потолка  
венецианского зала. Фрагмент

будущих художников, многие из которых принимали непосредственное участие в оформлении музея, «где в возвышенной атмосфере, пронизанной духом красоты и гармонии, происходило таинство рождения новых талантов», – писали очевидцы.

Когда в 1930 г. над музеем нависнет угроза демонтажа и реконструкции интерьеров, Эрмитаж, к которому музей будет присоединен в качестве филиала, выступит в защиту его уникального здания. «...Залы бывшего музея Штиглица... представляют в большинстве точные копии наиболее замечательных зал европейских дворцов различных эпох и стран или же





М.Е. Месмахер.  
Эскиз росписи «Римская Кампания»  
люнета Античного зала

снабжены отдельными элементами отделки этих зал, как роспись, резьба по дереву, устройство потолков и т.п. Уничтожение этой отделки представляется недопустимым, поскольку эти повторения художественных памятников Запада могут быть хорошо использованы и как обрамление экспозиции, и как самостоятельный предмет показа...»<sup>10</sup>.

Каждый зал решался архитектором с учетом характера экспонатов, их специфических и стилевых особенностей, помогая тем самым восприятию произведений искусства в атмосфере, близкой к той, в которой и для которой они создавались. То есть все составные части художественной и предметной основы коммуникации объединялись в целостной структуре образно-стилистической связи, способной наиболее действенно передать комплекс

исторической информации, содержащейся в музейных предметах посредством создания специальной программной и достоверной предметно-пространственной среды. Важными качествами становятся предельная информативная насыщенность и эмоциональность, оказывающая воздействие на интеллект и чувства зрителя.

Для экспозиций музея были спроектированы и выполнены специальные витрины. Они представляли собой крупные стеклянные емкости с мощными рамами на декоративных точеных ножках. Внутри витрин были специальные



М.Е. Месмахер.  
Эскиз живописного панно «Аттика  
с острова Эгины» для Античного зала

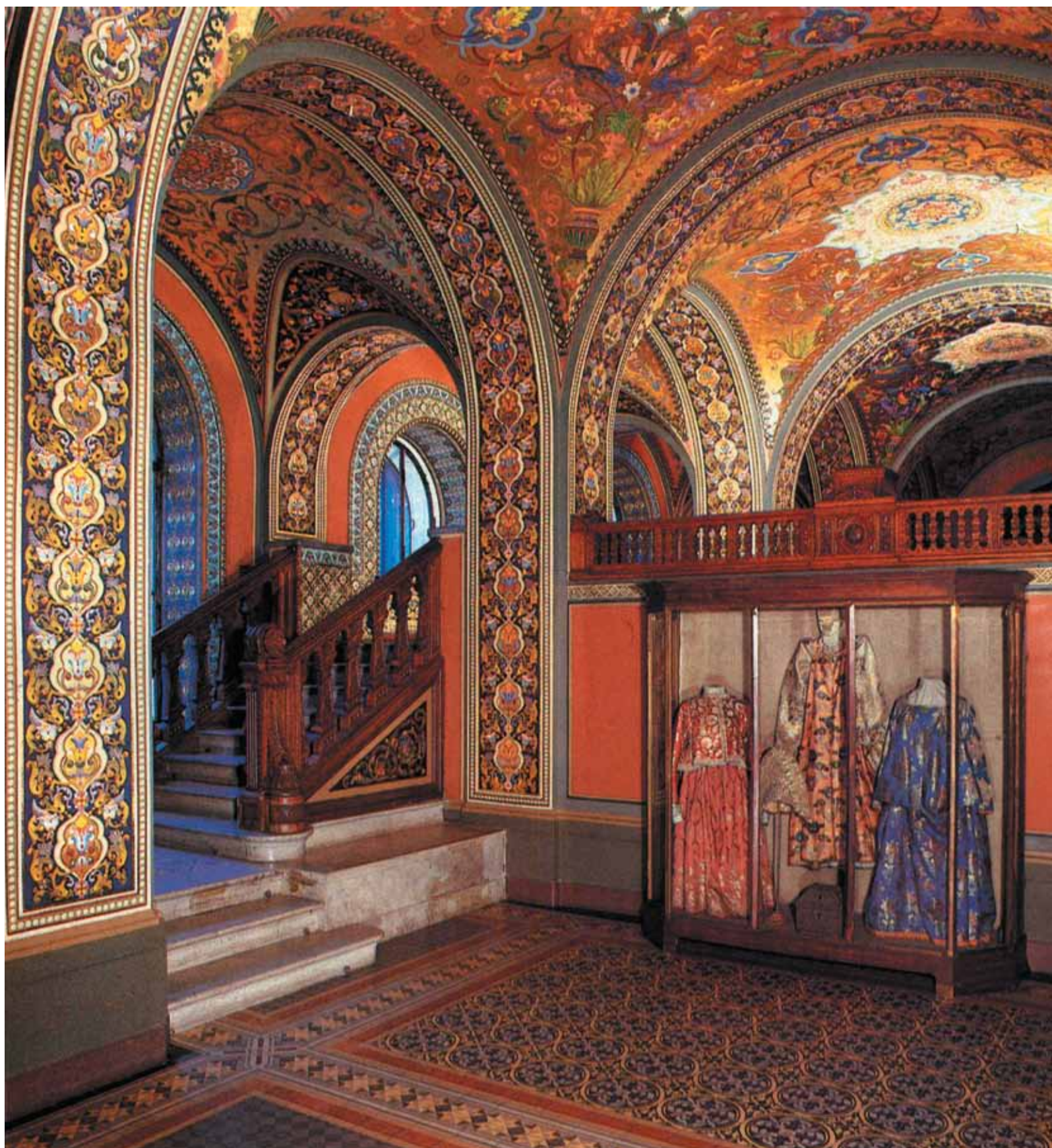
М.Е. Месмахер.  
Эскиз живописного панно «Аттика  
с острова Эгины». Фрагмент

Справа:

М.Е. Месмахер.  
Зал «Теремок».  
Общий вид

подставки-этажерки, на которых непосредственно и компоновались, как правило, симметричные композиции из экспонатов фарфора, стекла, металла и других материалов. Расположение витрин в залах было









Месмахер.  
Проект керамического панно  
«Виктория» для музея

преимущественно регулярное, с учетом возможности обхода и удобства осмотра коллекции.

Музей был создан в период последнего этапа эклектики. И потому его декоративное убранство носило характерную пышность и богатство, в какой-то мере олицетворяющие значимость и статус художественного ремесла «промыш-

ленного века», которые в единстве с высоким качеством строительных и отделочных работ ставили музей в один ряд с лучшими архитектурными сооружениями времени. Музей училища барона Штиглица явился, с одной стороны, продолжателем экспозиционной традиции Нового Эрмитажа, а с другой, отразил принципы построения экспозиций, свойственные концу XIX века. Подобные приемы организации экспонирования будут предприняты еще раз в Музее изящных искусств в Москве в начале XX столетия.



# Концепция национального стиля в музейной архитектуре

**К**онцептуальные и программные качества музейной архитектуры этого периода проявляются в устойчивой связи между назначением здания и его «стилем», где «стиль» архитектуры выступает внешним выражением его содержания.

Наряду с «классицистическими» направлениями эклектики во второй половине века развивались национальные концепции. Истоки национального направления были подготовлены всем социальным, мировоззренческим, научным и эстетическим развитием общества, установками самой эклектики как господствующего стиля этого времени, ориентированного на поиски исторических художественных форм. Разложение ордерной системы открыло доступ в архитектуру национальным русским мотивам. Высокое искусство древнерусской архитектуры, памятники древности, сооружения допетровской Руси в конце XIX века в условиях подъема национального духа привлекли пристальное внимание передовой

части общества. Именно в подобных архитектурных формах и стиле искали они «идеал для осмысления современности с гражданских позиций». «К национальным формам и истокам национальных традиций зодчие обращаются при проектировании особо значимых сооружений, долженствующих выражать национальные идеи и служить воплощением народности», – пишет Е. Кириченко<sup>11</sup>.

К числу таких построек в первую очередь относятся музеи, призванные собирать и демонстрировать исторические и художественные богатства нации. Строятся крупнейшие национальные музеи: Оружейная палата Московского Кремля (1844–1851 гг., арх. К. Тон); Политехнический музей (1875–1877 гг., арх. И. Монигетти, Н. Шохин); Исторический музей (1874–1883 гг., арх. В. Шервуд); особняк Цветкова – «Цветковская галерея» (1897 г., арх. В. Васнецов); Музей М. Тенешевой в Смоленске «Русская старина» (1901 г., арх. С. Малиутин); Военно-исторический му-

зей им. А.С. Суворова в Петербурге (1904 г., арх. А.И. Гоген, Г.Д. Гримм); Музей для коллекции древностей П.И. Щукина (1892–1895 гг. архитектор Б.В. Фрейденберг); Историческое здание для Кустарного музея в Москве перестраивает для С.Т. Морозова в 1902–1903 гг., арх. С.У. Соловьев; городской музей во Владимире, небольшой краеведческий музей в далеком Бийске под Барнаулом и, наконец, фасад Третьяковской галереи (1900–1905 гг., арх. В. Васнецов) строятся в национальном стиле.

С «классицистическим» направлением, ориентированным по преимуществу на античные и ренессансные образцы, соотносились общечеловеческие ценности – гуманизм, наука, культура, прогресс. Этим задачам служили музеи классических собраний, создавая специальную архитектурно-художественную структуру музея и экспозиций, направленную на предметственность и интерпретацию мирового искусства.

В отличие от них культура отдельных стран требовала своего



выражения в формах национального искусства, подчеркивая свои индивидуальные черты и пути исторического развития. Так, «русский стиль связывался с животрепещущими для страны социально-политическими проблемами. В его формах виделось воплощение национальной самобытности, неповторимости и жизнеспособности русской культуры»<sup>12</sup>.

Рост национального самосознания и демократизация общества вместе с подъемом естественных наук, философии, музыки, живописи оказывают решающее влияние на изменение статуса музеев. Как результат этого усложняется, принципиально по-новому организуется структура музейного сообщения. Здания музеев, внешне принимая черты национального стиля, выражают идейно-художественную направленность содержания уже с открытых «позиций» улицы, как бы вступая в непосредственный диалог со зрителем. Являясь в какой-то степени знаковой формой, концептом, памятником, здание уже с уровня улицы должно сообщить максимальную информацию и передать пафос музея и его собрания. Эта концепция наиболее выразительно была реализована в строительстве национального Исторического музея.

### *Исторический музей в Москве*

Характерным для своего времени явилось создание Исторического музея в Москве (1874–1883). Идея создания национального исторического музея возникла в первой половине века и до его конца не

переставала волновать умы прогрессивной части общественности. Новый и активный импульс эта идея получает и в связи с организацией Политехнической выставки 1872 г., когда устроители Севастопольского отдела подали докладную записку в правительство с обоснованием учреждения музея. «...Этот храм, воздвигнутый во славу вековой жизни русского народа, должен собрать воедино со всех концов земли русской заветные святыни народа, памятники и документы всего русского государства, изобразить в образах и картинах имена великих подвижников и деятелей и знаменательнейшие события – живым словом раскрыть перед народом страницы его истории»<sup>13</sup>.

Важной составной частью идеи создания музея становится идея служения народу. Бестужев-Рюмин писал об этом: «Народ, желающий быть великим народом, должен знать свою историю... Музей – одно из самых могущественных средств

в достижении народного самосознания – высшей цели исторической науки»<sup>14</sup>. Этой же позиции придерживался и архитектор музея В.О. Шервуд, говоря: «Исторический музей именно должен... служить делу народа и общественного сознания, быть выражением его».

Важной была заинтересованность широких общественных кругов в том, каков должен быть характер здания, его стиль, какова будет его внутренняя отделка. В создании музея виделось значительное явление русской культуры, призванное служить распространению знаний о российской истории, утверждению национального сознания, развитию патриотических чувств. Тип здания должен был своим архитектурно-художественным обликом играть роль непосредственного символа, воздействующего на умы и сердца

---

**Исторический музей.  
Современный вид**







Военно-исторический павильон

Общий план  
Политехнической выставки  
в Москве 1872 г.

русских людей. Эта идея напрямую соотносилась с вопросами народности, устремлениями национально-романтической линии развития эстетики и общественной мысли тех лет, вторила представлению о «национальном идеале», «национальной истории».

Выбранное место – Красная площадь – включало музей в подлинный исторический контекст, соединяло прошлое с современностью, подчеркивая их глубокую связь и преемственность. По существу шли дискуссии о том, какое впечатление здание музея будет создавать у широкой публики. Предлагались различные исторические аналоги. То, что музей должен быть выстроен в формах национальной архитектуры, было бесспорным и не вызывало никаких сомнений. Вопрос заключался в том, какие памятники могли более точно и целостно выявить идеалы, созвучные времени. Здание музея проектировалось с ориентацией на образцы храмовой древнерусской архитектуры XVI–XVII веков – церквей в Коломенском и Дьякове, Ярославле,



Вологде, что в большей степени отвечало концептуальным взглядам его создателей. Так, Шервуд считал, что: «При сооружении национального музея весьма уместно придерживаться церковному характеру архитектуры, – дабы выразить, во-первых, что церковь была в истории нашего отечества не только связующей идеей, но и главным культурным элементом

нашего народа; во-вторых, что музей предназначен для хранения памятников истории, которые составляют святыни народа»<sup>15</sup>.

Время создания прототипов – XVII век, было выбрано как соответствующее наибольшему подъему государственности России, расцвету ее культуры и искусства. «Концепция исторического музея





А.С. Каминский.  
Конкурсный проект  
здания Исторического музея.  
Фасад на Красную площадь.  
1875. Ателье «Русская светопись»



К.М. Быковский.  
Конкурсный проект  
здания Исторического музея.  
Фасад на Воскресенскую площадь.  
1875. Ателье «Русская светопись»

мое фланкирующее место напротив шедевра русской архитектуры храма Василия Блаженного, который рассматривался в качестве «синонима русского начала». «Формы русского стиля в ходе проектирования такого объекта, как Исторический музей, превращались не просто в символ своеобразия русской национальной культуры, но и в выражение определенной исторической или историко-философской концепции»<sup>17</sup>.

Бурное развитие национальных исторических архитектурных стилей в Европе во второй половине XIX века было вызвано своего рода реакцией на догматизм, холодность и этническую нивелированность «неоклассики», которая к этому времени становится консервативной и реакционной. Обращение же к своим национальным истокам в этой ситуации было «ярко позитивным явлением, полным силы и гражданского пафоса». «Архитектура Исторического музея была призвана воплотить нравственную идею о высокой миссии русского народа, призванного создать идеальное общество»<sup>18</sup>.

В облике фасадов Исторического музея В.О. Шервуд пытался выразить смысл своей концепции в общем виде, представить ее символ, обозначение. «Восстановить всю

как «храма» предполагает еще одно его качество. Всякий храм, являясь микромоделью мира, одновременно обладает функцией преобразующего нравственного воздействия на входящих в него людей», и в данном

случае концепция воплотилась в функции народного просвещения»<sup>16</sup>.

Другой немаловажной задачей было включение его в ансамбль исторических сооружений Красной площади, где музеем отводилось значи-





В.О. Шервуд, А.А. Семенов.  
Утвержденный проект  
здания Исторического музея.  
Фасад на Красную площадь. 1875.  
В верхнем правом углу надпись:  
«Высочайше одобрен 8 августа 1875 года.  
Царское Село. Генерал-адъютант Зеленой»

В.О. Шервуд, А.А. Семенов.  
Исторический музей.  
Фото. Конец XIX в.

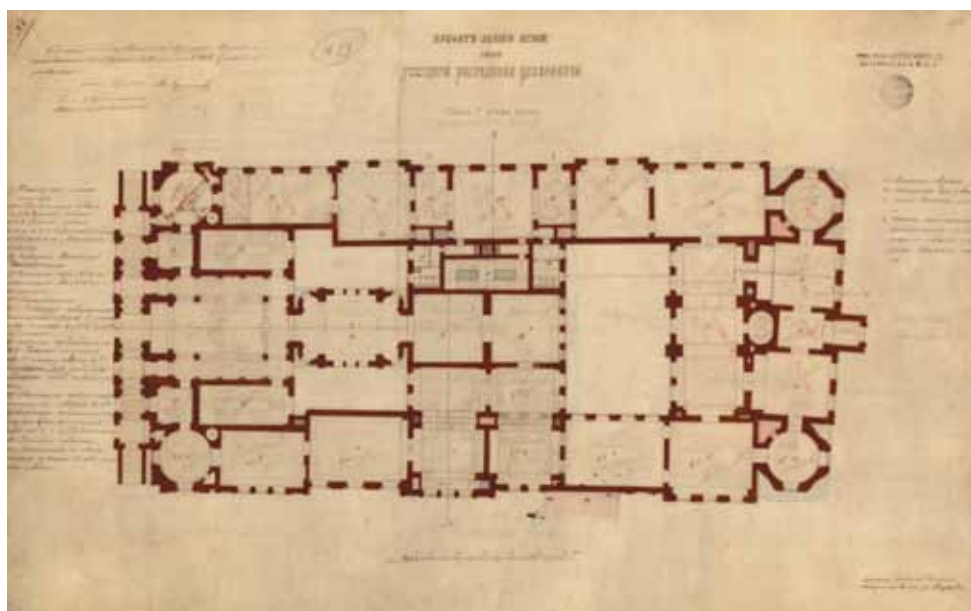


полноту и всестороннее проявление духовной идеи в архитектуре суждено носителю чистой христианской идеи – народу русскому», – писал архитектор в пояснительной записке к конкурсному проекту, добавляя, что «ни один архитектурный стиль не отвечает всецело всем эстетическим требованиям, как стиль русский»<sup>19</sup>. В своей переписке с И.Е. Забелиным В.О. Шервуд писал о своей историко-художественной концепции архитектуры музея, в которой должны быть воплощены «возвышенность русского духа, его устойчивость и сила, мужество, великодушие, самоотвержение, христианство, наука, торговля – словом, все»<sup>20</sup>.

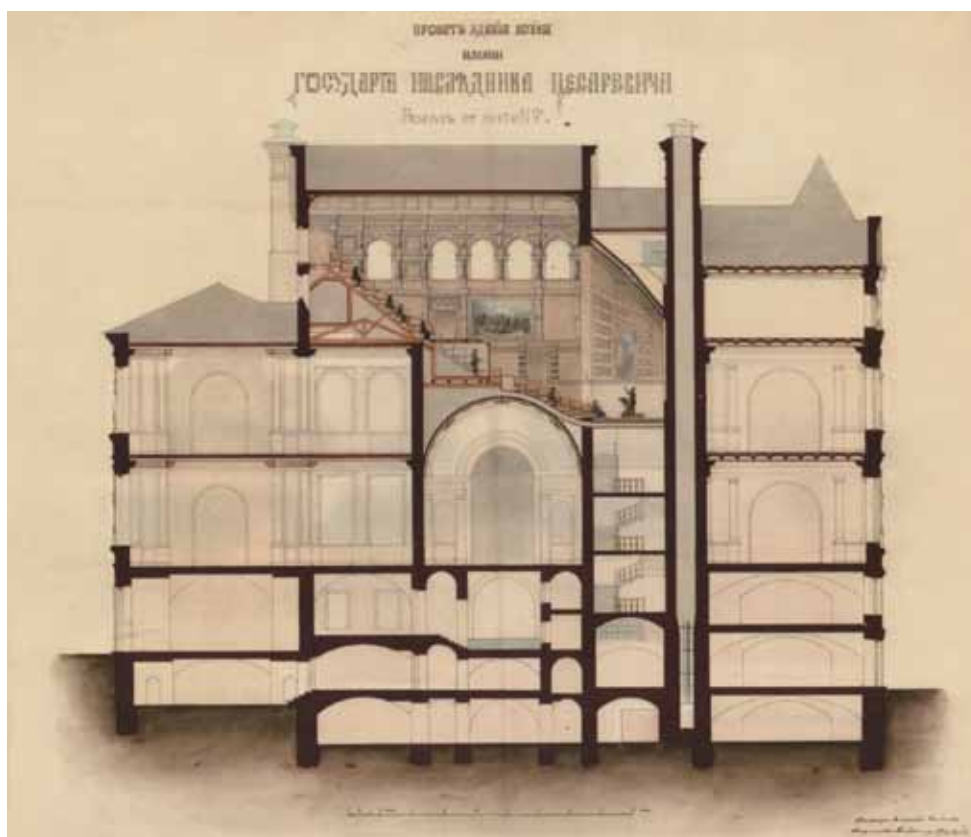
Стремление органично вписаться в контекст исторического центра Москвы с его архитектурными постройками и градостроительными традициями стало важным формообразующим принципом фасадов и повлияло на композицию здания в целом. Оно преследовало выявление связи времен, продолжая историческую преемственность, и было «воплощением некоего жизненного универсума».

Планы экспозиции музея вырабатывались задолго до ее практического осуществления, и эти сформировавшиеся представления сказались на проектном задании, предложен-





В.О. Шервуд, А.А Семенов.  
Проект здания Музея  
имени государя наследника цесаревича.  
План 1-го этажа. 1876.  
С экспликацией и  
карандашными пометами



В.О. Шервуд, А.А Семенов.  
Проект здания Музея  
имени государя наследника цесаревича.  
Разрез

научное мнение И.Е. Забелина, которое в большей степени сформировало характер экспозиции, основанной на **вещеведческом** направлении. «Показательно, что еще в 1871 г., то есть до основания РИМ (Российского исторического музея), И.Е. Забелин отклонил проект А.С. Уварова об устройстве выставки рисунков о быте России до Петра I и предложил «...представить несколько комнат в том виде, как жили предки»»<sup>21</sup>.

Открытая в мае 1883 г. экспозиция включала первые 11 экспозиционных залов, хронологически отражавших период с древнейших времен до XIII века, и имела **«археологически-вещеведческую и искусствоведческую направленность»**. В отличие от многих зарубежных музеев того времени, отличавшихся бессистемностью содержательной программы и пространственной организации, экспозиция Исторического музея была создана по единому хорошо продуманному и отработанному плану. Она основывалась на передовых достижениях археологии и предусматривала группировку археологических памятников по периодам каменного, бронзового и железного веков. Образная художественно-пластическая организация каждого из залов в стиле отображаемой эпохи была важной

ном архитекторам – участникам конкурса на проект здания музея. Экспозиция Исторического музея разрабатывалась одновременно со зданием и входила в круг архитектурных задач.

В основу первоначальных программ музея легли взгляды крупнейших историков К.Н. Бестужева-Рюмина, Д.И. Иловайского, А.С. Уварова, прогрессивные концепции С.М. Соловьева и В.О. Ключевского,





Исторический музей.  
Экспозиционный зал  
«Памятники каменного века».  
Фото. 1890-е гг.

Зал «Памятники каменного века».  
Современное состояние

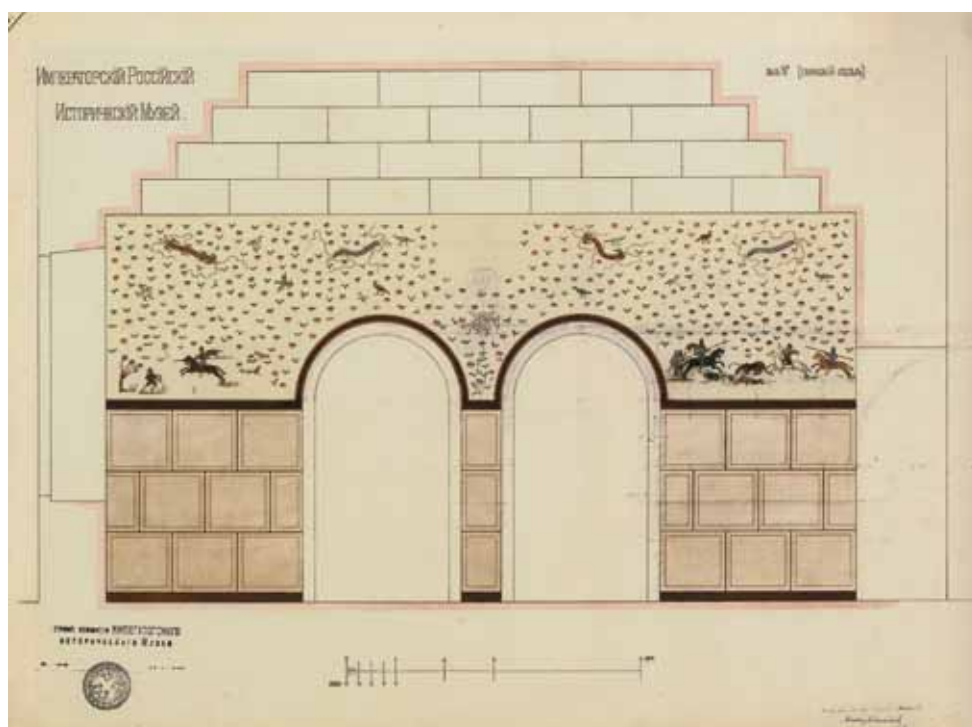


Зал  
«Памятники бронзового века».  
Фото. 1890-е гг.

Зал  
«Памятники железного века».  
Фото. 1890-е гг.







А.П. Попов, А.А. Семенов.  
Проект оформления скифского зала.  
1882. Развертки стен

Исторический музей.  
Зал «Скифский».  
Современный вид

ского развития страны. Так, уже в самой планировочной системе музея, его убранстве, выявляются основополагающие моменты исторической доктрины, основанные на научной достоверности и наглядности. Проектируется специальная экспозиционная среда, призванная быть дополнительным источником информации, своего рода наглядным и монументальным экспонатом музея. Все компоненты ее имеют свое выразительное значение: объемно-пространственная композиция, архитектурное убранство, колорит и даже освещение залов начинают вторить содержательной концепции.

Планировка музея, далекая от традиционной анфилады зарубежных музеев той поры, так же символизировала особенности русской истории. Два входа в экспозиционные залы из парадных сеней oznaменовали собой два источника культурно-исторической жизни. Причем один справа, сбоку – вход в залы камня, бронзы, т.е. славянские залы языческих времен (языческий), другой – прямо в анфиладу из трех парадных залов христианского отдела (христианский). В них выстраивалась «эффектная перспектива помещений», с религиозной символикой и куполом византийского зала, в некотором роде интерпретирующим купол Киевской Софии. «Создавая эту картин-



ставляющей общего исторического содержания.

В планировке и отделке экспозиционных залов конкретизировалась концепция зодчего, который с помо-

щью «историчности» архитектурно-художественного убранства стремился передать атмосферу времени, соответствующего выставленным экспонатам и коллизии историче-





Исторический музей.  
Зал «Памятники раннего христианства».  
Фото. 1890-е гг.

Зал Б «Памятники раннего христианства»  
с фреской И.К. Айвазовского «Панорама  
Керченского пролива».  
Фото. 1890-е гг.

ную композицию, Шервуд пытался наглядно представить мысль об имевшем столь важное значение в истории России факте вытеснения язычества христианством; ее изображала и символизировала вознесенность христианского купола над памятниками языческого периода – палеолита, неолита, эпохи бронзы и железа»<sup>22</sup>.

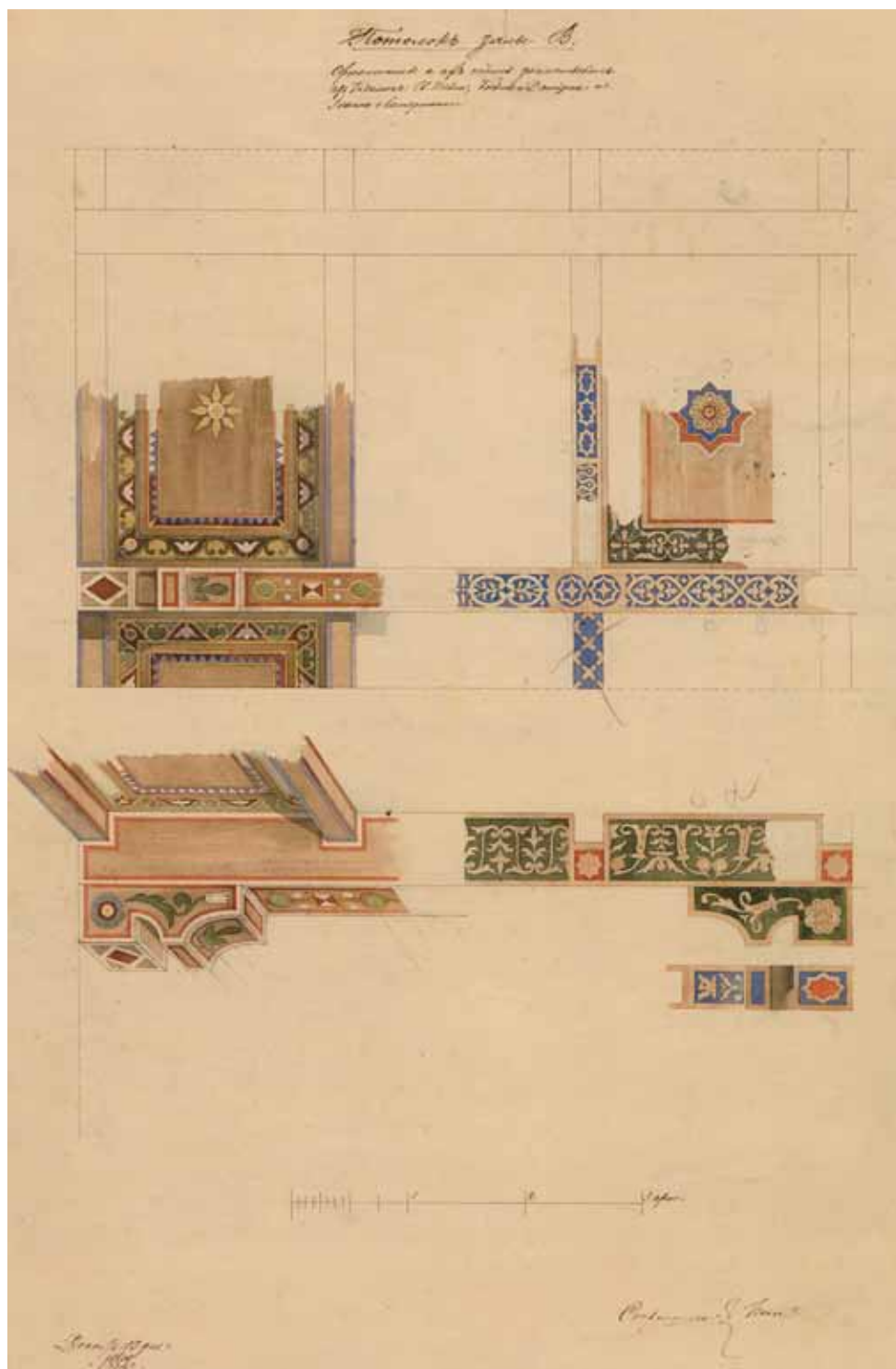


В Киевском зале две ветки маршрута сливались, как бы зрительно демонстрируя слияние в этот период древнего язычества и христианства. Затем наступает период

Мозаика  
«Спас Вседержитель»

Мозаика  
«Пастырь добрый»





А.П. Попов.  
Проект мозаичного пола зала Б

А.П. Попов.  
Проект росписи потолка зала В

Фрагмент мозаики пола зала Б

раздробленности, который в пространственно-планировочной композиции предстает как раздвоение основных объемов. Два выхода из Киевского зала и обособленные отдельные залы Владимиро-Суздаль-



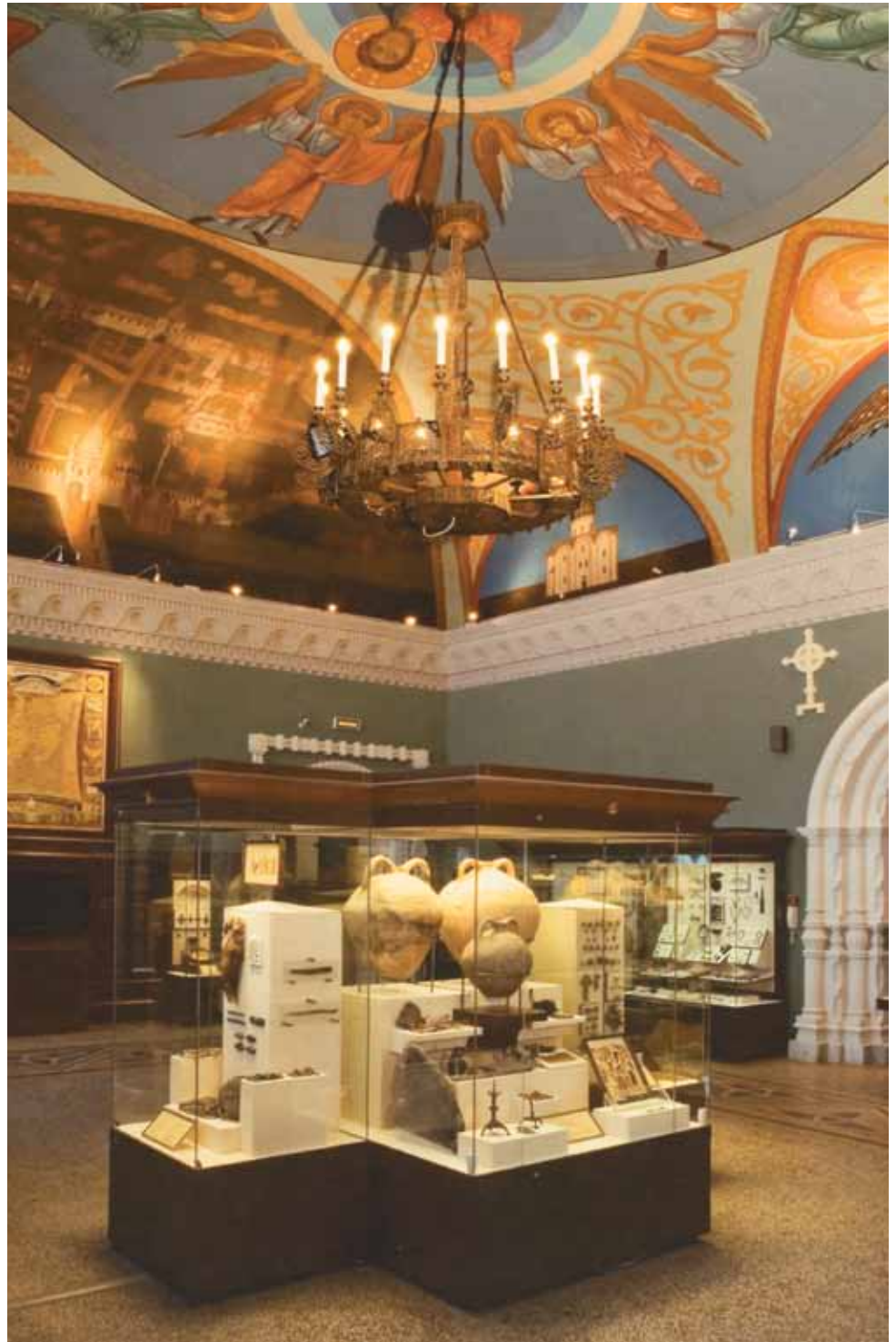


Зал «Второй Киевский».  
Фото. 1900–1910-е гг.

Зал «Древнерусский город»  
периода XI – первой половины XIII в.  
Современное состояние

ской области, Новгорода и Пскова располагаются параллельно, представляя новые центры, которые затем навсегда соединяются в залах московского периода. Освещенность, соответствуя исторической канве, создает полумрак в залах «смуты», а пространства залов, соответствующих раздробленности древнего русского государства, незначительны по размерам. Все вместе должно было зрительно выявлять и символизировать путь, пройденный страной, и выразить его в объемно-пространственном решении архитектуры и органичной ей экспозиции.

Первоначальный замысел Шервуда относительно организации и оформления парадных сеней был следующим. Предполагалось устроить экспозицию скульптур, изображавших «все сословия с атрибутами труда», внимавших, по церковной легенде, проповеди апостола Андрея, произнесенной на горах киевских в связи с принятием Россией христианства. Этот замысел воплощен не



был, и его заменили сугубо противоположным. Родословное древо государей российских, написанное академиком Ф.Г. Тороповым на «лазорево фоне» восковыми красками, занимало практически весь потолок

сеней и утверждало идею основополагающей роли самодержавия в России. Тем самым народнические идеи, связанные с осмыслением истории страны как истории народа, были заменены в 1880-х г. на монархические,





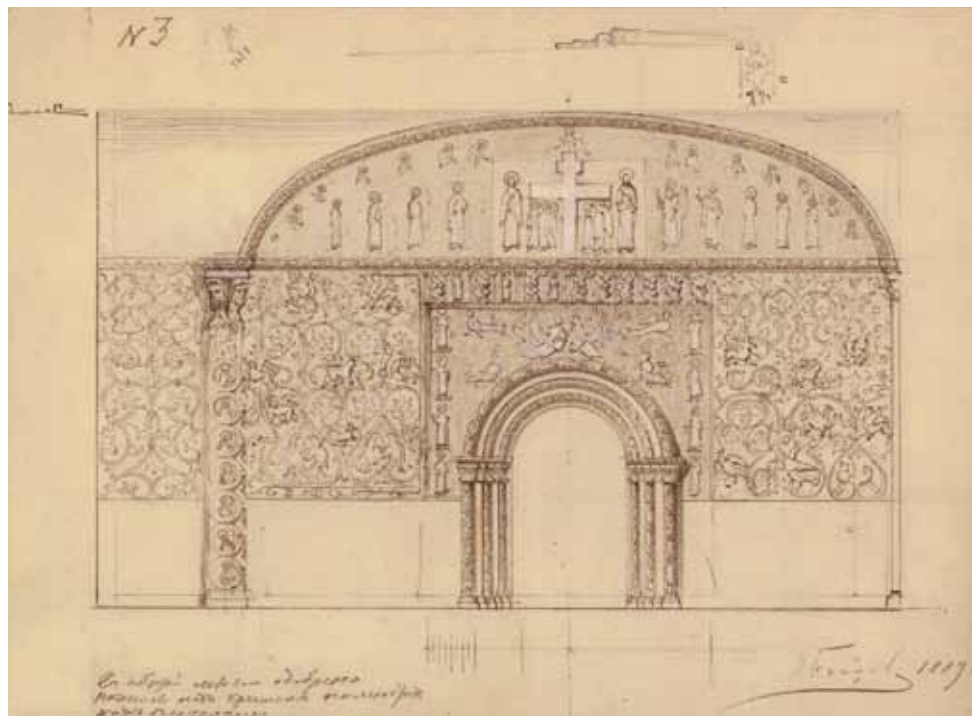
Владимирский зал.  
Фото. 1900–1910-е гг.

с геральдикой и символами царствующей власти.

Не был реализован и проект оформления залов, предложенный В.О. Шервудом, ввиду его большой декоративной насыщенности, в которой, по мнению Забелина и Уварова, вещественный экспонат, главен-

Владимирский зал.  
Современный вид

П.С. Бойцов.  
Проект оформления Суздальского зала.  
1889 г. Развертки стен



Суздальский зал.  
Фото. 1900–1910-е гг.

Суздальский зал.  
Современный вид





Зал Ивана Грозного.  
Фото. 1900–1910-е гг.?

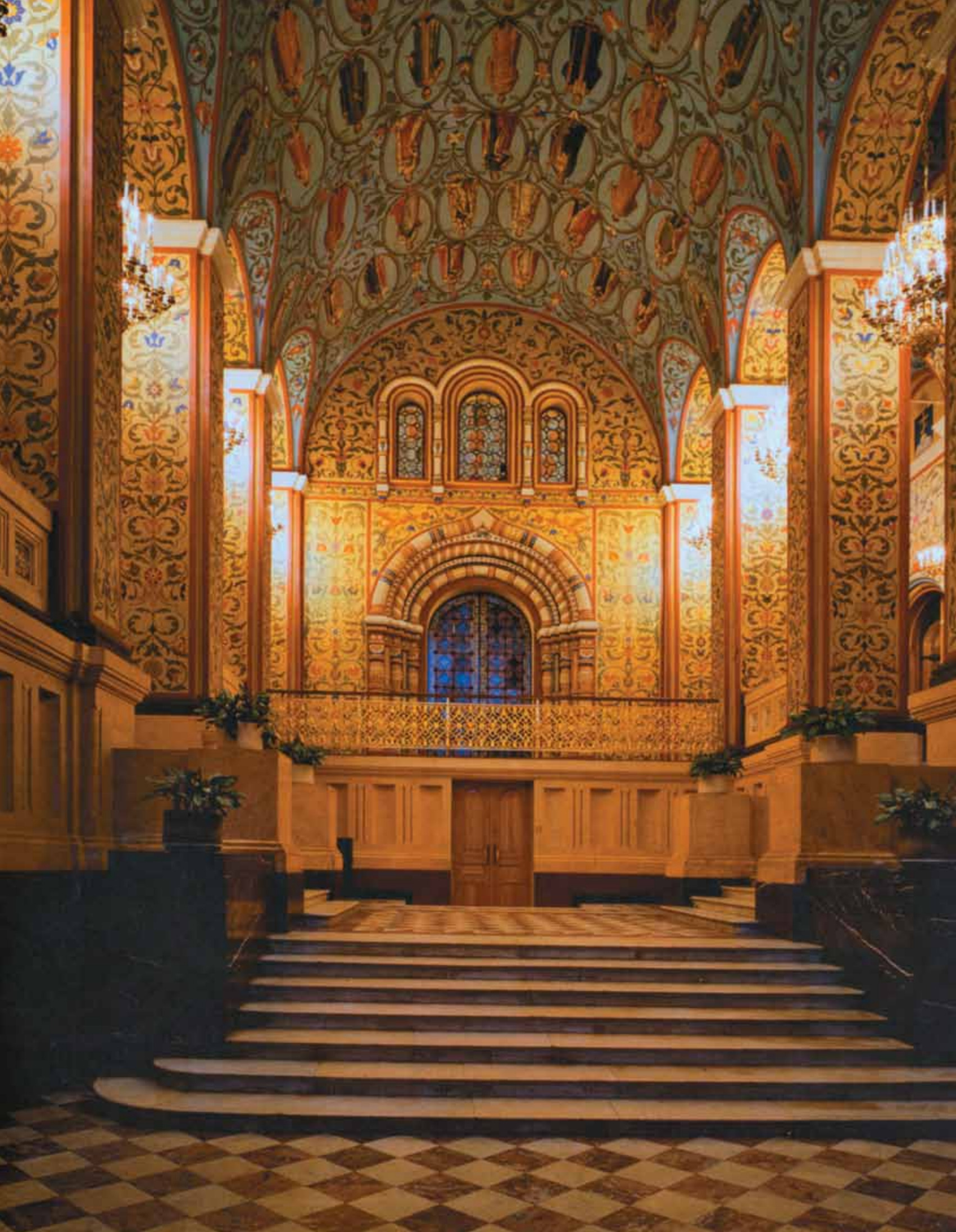
Зал Ивана Грозного.  
Современный вид

ствующий в экспозиции «терялся». Действительно, архитектором был предложен проект весьма оригинального и впечатляющего оформления залов, где темы русского стиля: кокошники, деревянная резьба, традиционные русские резные столбцы, наличники, обрамляющие витрины и т.п., превращали экспозиционные пространства в некую ярмарочную площадь древнерусского города, созвучную фасадам здания. Залы были более сдержанно оформлены по проекту московских архитекторов А.А. Попова, Н.В. Никитина, П.С. Бойцова. Однако в них также придерживались принципа историзма и создания архитектурно-художественной среды, аутентичной представленным памятникам. Порталы дверей, наличники окон, фризы, потолки и полы, орнаментация, живопись, резьба и скульптура – все несло темы и пластические мотивы экспонируемого периода.

В оформлении залов художник Д. Попов пользовался стилизацией. Так, например, карнизы, наличники, порталы дверей и мозаика пола в залах каменного века украшались орнаментами, взятыми с керамических сосудов того времени с характерными полосами и выемками. Наличники окон и порталы в залах бронзы и железа были декорированы орнаментами, характерными для данных эпох, и различались по цвету, соотносясь с металлами (бронзовые – темно-охристые и железные – серые). А пышное полифоническое









Слева:

Парадные сени.

Современный вид

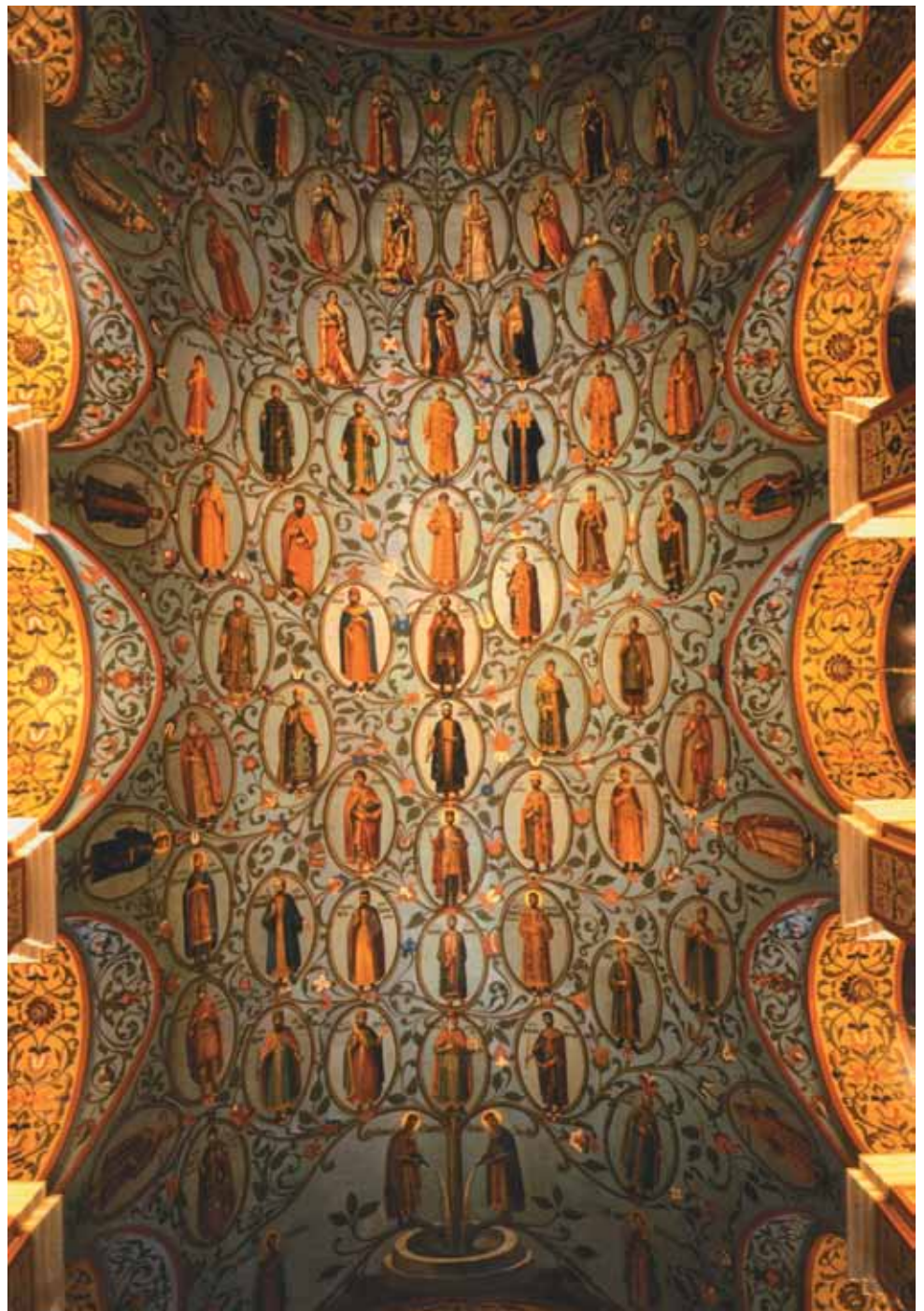
Парадные сени.

Роспись потолка.

«Родословное древо  
государей российских»

живописное убранство в древнерусском стиле с великолепным и разнообразным растительным декором, сиринами, национальными мотивами, красочными и изощренными формами порталов меняется от зала к залу в зависимости от периода, каждый раз придерживаясь исторически точных форм орнаментации. В зале «Памятники Владимиро-Суздальской области» на стенах были воспроизведены лепные украшения знаменитого Дмитриевского собора во Владимире, т.е. была сделана попытка включить в экспозиционный облик зала фрагменты архитектурного памятника и в качестве экспоната, и в качестве декора этого зала. В каждом зале – разнообразные формы и характер декора, в соответствии со «стилем», временем, этапами развития русского искусства и архитектуры. При всем этом экспозиционное оформление залов было выдержано и подчинено эклектичным установкам конца XIX века с их принципами выбора стиля и смены визуального впечатления, которое становилось ведущим в процессе осмотра сугубо научной и систематизированной экспозиции. Стены залов были окрашены в насыщенные и разнообразные цвета в соответствии с международной музейной практикой.

В оформление исторического музея были включены живописный фриз «Каменный век» В.М. Васнецова

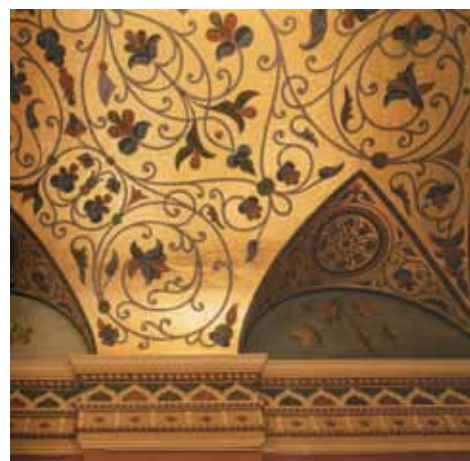


и крупные полотна художника Г.И. Семирадского. Картины были написаны на основе тщательного изучения исторических источников. Однако они в большей степени представляли собой талантливые и мастерски выполненные «иллюстрации» к истории государства Россий-

ского, нежели самоценные художественные произведения.

В начале XX века по проекту архитектора И.Е. Бондаренко были устроены читальный зал и ряд залов для научной работы. Их стилистика значительно отличалась от программного декорирования





Роспись потолка Московского зала

«Птица Сирина».  
Фрагмент росписи

Фрагмент росписи потолка

Мозаика пола. Фрагмент.  
Зал бронзового века



экспозиционных залов музея, выполненных в русском стиле. Причиной этого стало творческое осмысление послепетровского зодчества XVIII – начала XIX века с их ордерными, классическими формами, которые так же, как древнерусские формы, стали рассматриваться как

выражение национального самосознания.

До 1917 г. было добавлено лишь пять новых залов и хронология экспозиции доведена до XVI в. – «Па-

мятники Великого Новгорода и Пскова», «Памятники Владимиро-Суздальской области», затем «Ростовский зал» и «Зал Московской области» до Ивана III.





В.О. Шервуд.  
Проект оформления Парадных сеней  
(неосуществленный)

В.О. Шервуд.  
Проект оформления зала княгини Ольги  
(неосуществленный).  
1875–1879. Чертеж. Акварель

Важным событием в истории экспозиционной организации исторического музея стала реконструкция залов в 1930-е г. по проекту видного советского архитектора А.К. Бурова, работавшего с художником Л.Ф. Жегиним. В новой экспозиции музея, несмотря на внешнюю лаконичность и скупость декора, был сохранен принцип «ретроспективности» творческой установки, изобразительность архитектурных форм, создаваемых в расчете на узнавание прототипа. Как и его предшественники, Буров отталкивался от реальной «исторической» архитектурной формы, стремясь к точному достоверному воссозданию исторического образца. «Археологический» принцип остается в силе. Больше того, он становится программным», писала Е. Кириченко<sup>23</sup>.

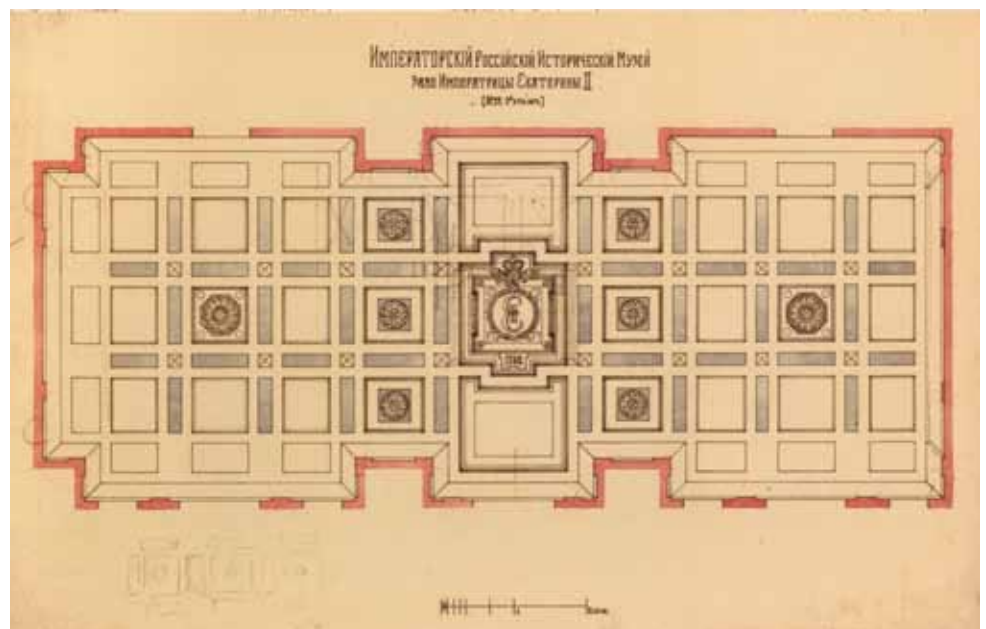
Научные коллекции находились в специально спроектированных по



проекту О.И. Шервуда витринах, формы которых создавались в общем контексте архитектурного замысла. Как и вся архитектура музея, выполненная в «древнерусском стиле», внутреннее убранство экспозиционных залов и музейное оборудование носили отпечаток общего стилистического решения. Наиболее выразительны крупные дубовые витрины с тяжелыми закрытыми основаниями для хранения и верхней экспозиционной частью с наклонной стеклянной крышкой и

латунными переплетами. Обильно украшенные геометрической резьбой, колонками и розетками, они представляют собой типичные образцы стилизации под древнерусскую мебель, интерпретирующие формы пышно декорированного резьбой и росписью русского сундука. В залах они расставлялись в

А.П. Попов.  
Проект оформления зала Екатерины II.  
Эскиз росписи потолка. 1882







В.М. Васнецов.  
Каменный век.  
Фреска. 1882–1885

Зал «Памятники железного века»  
с картинами Г.И. Семирадского.  
Фото

системном порядке, по периметру вдоль стен, напротив окон и перпендикулярно к окнам. Крупные объемные экспонаты выставлялись отдельно на специальных подставках и подиумах. Дополняли оборудование в русском стиле привозные английские витрины. Они представ-



В.А. Серов.  
После битвы на Куликовом поле.  
Эскиз панно (неосуществленный).  
Ок. 1894

С.А. Коровин.  
Куликовская битва и Дмитрий Донской  
на Куликовом поле.  
Эскиз панно (неосуществленный). 1900-е гг.

ляли собой крупные кубические стеклянные емкости, расположенные на тяжелых цилиндрических основаниях, которые расставлялись





в центре залов и давали возможность кругового обхода.

Экспозиция Исторического музея синтезировала как бы два основных направления. С одной стороны, она тяготела к ансамблевому типу со средовым подходом в организации экспозиционного пространства, что проявилось в четком предназначении каждого из залов определенному историческому периоду и конкретной коллекции в основном археологических материалов. Интерьеры

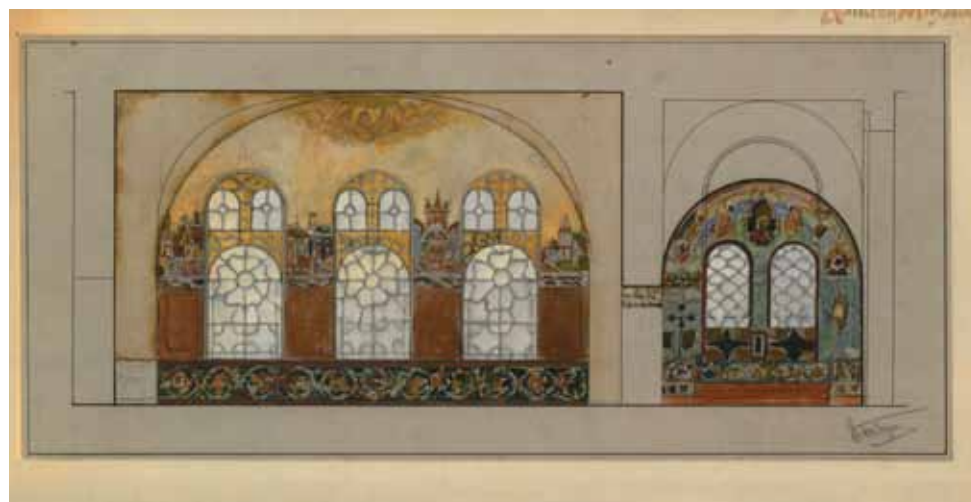
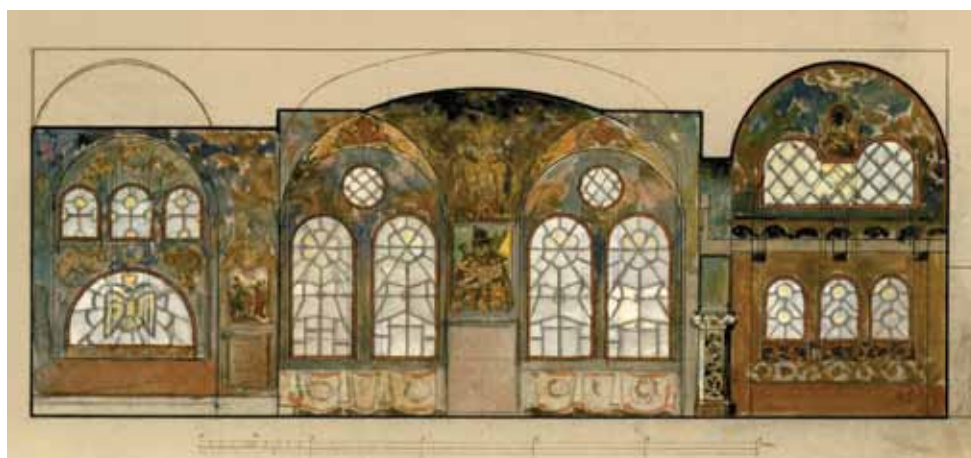


каждого зала представляли собой законченный архитектурно-художественный комплекс с включением в него четко сформированной научной систематической экспозиции, т.е. использовали принцип интерьерных «стилизаций», распространенный в европейских музеях того времени.

Г.И. Семирадский.  
Тризна дружинников Святослава  
при осаде Доростола  
(«Ночные жертвоприношения»). 1884

Г.И. Семирадский.  
Похороны руса в Булгаре. 1884





Но в историческом музее создавался комплекс, а не ансамбль. Музейные предметы - экспонаты размещались в контексте оформления зала, где складывалась довольно устойчивая иерархия экспозиционных принципов,

в которой сама экспозиция в конечном итоге была значительно более коммуникативной и выразительной, нежели сумма всех представленных экспонатов. Однако в экспозиции музея представлялись не художествен-

И.Е. Бондаренко.

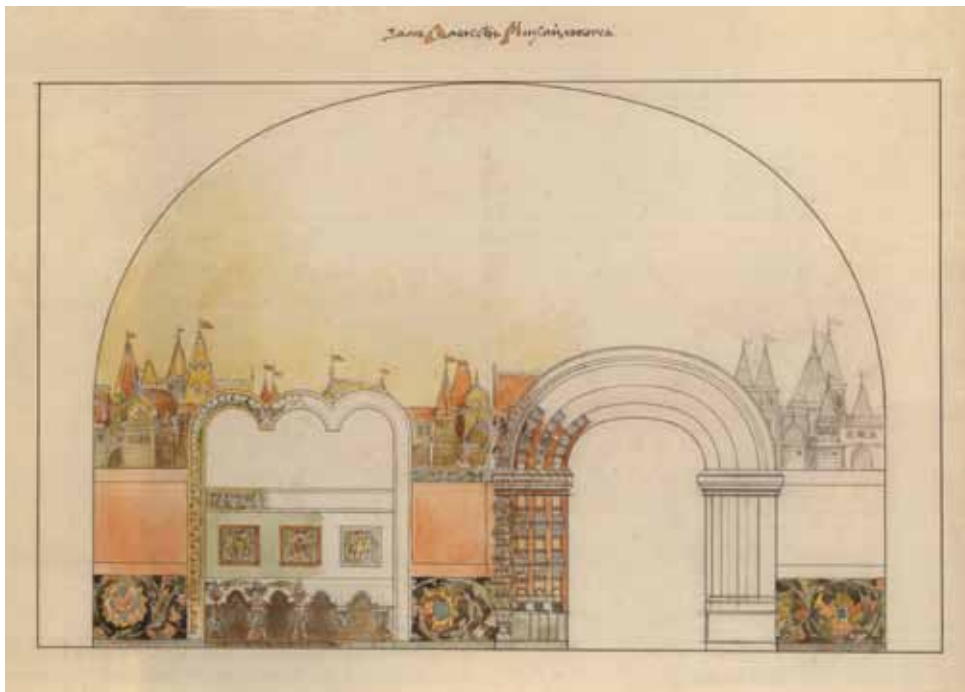
Проект оформления зала царя Михаила Федоровича (неосуществленный).  
Развертка стен. 1910-е гг.

ные, а научно-исторические коллекции, что создавало своеобразное соотношение стилизации интерьера и жестко систематизированной экспонатуры. При этом экспозиция представляла уникальное целостное научно-художественное явление. Она включала дидактическую программу, стремилась к «доходчивости», оптимальному представлению не только коллекций, времени, истории, но и идей, заложенных в ее концепции. Экспозиции строились на общих стилистических тенденциях, «процветавших» в это время в разнообразии эклектических направлений, и в чем-то весьма близко перекликались с общеевропейскими романтическими представлениями об «идеальном прошлом» страны и нации.

Все вместе – научные, идеологические, концептуальные предпосылки нашли свое выражение в господствующих и близких содержанию художественно-стилевых формах. Они воплотились в характерный для конца прошлого века феномен историко-стилевых экспозиций. Их принципы в разных интерпретациях были восприняты многочисленными музеями мира и продолжают как целостный и законченный **экспозиционный комплекс** существовать в музеях наших дней.

В экспозиции исторического музея уже отчетливо прослеживаются новые тенденции – тяготение к научно-систематическому экспонированию, к предметному «ряду», который постепенно становится законодателем экспозиционной системы всех музеев.





И.Е. Бондаренко.

Проект оформления зала царя Михаила Федоровича (неосуществленный).  
Развертка стен. 1910-е гг.

Прием раскладки.

Раскладка «Кавказское золото и серебро»

И если первоначально подобное экспонирование было свойственно лишь для естественно-научных коллекций, то постепенно оно завоевывает всю музейную сферу. В этой системе по некоему формальному принципу выстраиваются новые межпредметные отношения вещей, «мысленно» или «реально» вырванных из естественной среды, и «моделируется новая структура универсальных культурных связей (основанных на принципе «ряда», «шеренги»)<sup>24</sup>.

В Историческом музее для представления археологических коллекций были объединены два, казалось бы, альтернативных экспозиционных принципа – средовой и систематический.

Тем самым все элементы базисной структуры музея основывались на двух экспозиционных принципах: на декоративно-ансамблевом или «средовом» и научно – систематическом, которые образовали целостный экспозиционный комплекс. Первая тенденция обеспечивала осмысление художественной целостности исторического периода, вторая – опиралась на жесткие требования современной научной мысли. Оба принципа организации экспозиционного пространства соединялись в системе экспозиции, слагались в некий симбиоз, что в полной мере соответствовало господствующему духу «эkleктизма».



# Новые экспозиционные принципы

**Н**а смену архитектурной и декоративной организации, полноправно существовавшей долгое время, приходит научная, академическая систематизация. Она, по мнению современников, призвана наиболее полно продемонстрировать в музейной экспозиции процессы исторического развития, логику линейной последовательности периодов, важнейшие политические и культурные события, научные и художественные достижения. В новой экспозиционной системе каждое явление единственно и неповторимо, закономерно и находится в ряду подобных.

Важнейшим событием этого периода явилось изменение принципа экспонирования. Если до этого времени главной формообразующей системой был ансамбль, основанный на композиционной целостности и стремлении к архитектурно-декоративному единству, внутренней взаимосвязи содержания и формы, то в это время происходит **кризис и разрушение экспозиционного ансамбля**. Процесс разрушения

происходит не сразу, а постепенно, под единовременным воздействием многочисленных внутренних и внешних факторов. Прежде всего эти качественные изменения связаны с распадом классицистической системы и тем самым утратой внутреннего единства и универсальности формального языка, с исчезновением гармонии в архитектурном и декорационном ансамбле. Вместе с тем ансамблевый принцип ориентировался и был порождением визуального мышления, построения и восприятия. В основе его было целостное гармоничное мироощущение, которое в XIX веке, и в особенности в его середине, уступило место многоголосью и полифонии эклектических направлений. Значимым был и переход мышления и восприятия с визуального на вербальное, где текст и структура постижения смысла текста – последовательность и линейность – выстраивали свои требования к восприятию предметного окружения. Однако главной причиной, повлиявшей на музей и экспозицию, бесспорно, явилась

концепция «историзма». Как основополагающая доктрина в мировоззрении того времени она сформулировала новые критерии и взаимоотношения содержания и формы, основанные на систематизации научной информации и конкретно музейных коллекций, актуальность систематизации которых проходила под воздействием господствующей в это время музееведческой мысли о системном собирательстве и экспонировании. Свое влияние на форму презентации и аранжировки музейного пространства оказали и современные выставочные приемы. А также архитектурные и художественные концепции времени со своим многостильем, широким диапазоном пристрастий и вкусов, характерной неорганизованностью пространств и декоративной перегрузкой. Все это ярко отразилось в архитектуре, принципах декоративной аранжировки интерьеров и не могло не коснуться музейных задач и конкретно, приемов подачи материалов. Оно было обусловлено еще одним немаловажным фактором – стремлением



музея быть открытым, доступным и притягательным для своего зрителя, представлениям и вкусу которых он всегда соответствовал.

Все это повлекло за собой качественное изменение принципов экспонирования, адекватных мировоззрению и мировосприятию времени, выраженных в формах музейной экспозиции. Основным принципом нового экспонирования явилась научная систематизация коллекций и их показа, основанная на истории и хронологии. Экспонаты любого музея (как научного, так и художественного) рассматривались лишь как особое звено в историческом развитии. Связанный с историзмом мышления «разрыв с единой и абсолютной традицией, как важнейший фактор духовной жизни прошлого столетия, осознание собственной специфики и специфики «другого» сделали необходимыми конкретные и предметные свидетельства, характеристики, точки приложения проекций, сопоставлений, интересов»<sup>25</sup>.

В это время обостряется непосредственное внимание к предмету показа, конкретному явлению природы, продуктам человеческой деятельности, науки, изобретению, к самобытному произведению ремесла, станкового и прикладного искусства, подчеркивающему национальное своеобразие, которое определило характер многих музеев. Концептуально вырисовывалась определенная задача – донести до зрителя суть и качественные характеристики предмета, раскрыть истоки его происхождения, сопоставить с подобными, акцентировать его типологические или уникальные черты. Внимание сосредоточивалось на экспонате как таковом, на экспона-

те в ряду аналогичных, на экспонате как элементе какого-либо научного или художественного явления или системы. Структура передачи информации в таких музеях строилась сугубо на научно-систематическом принципе, преимущественно без архитектурной или художественной аранжировки. Внимание к отдельному экспонату или произведению приводило к утрате целостного впечатления, неактуальности экспозиционной эстетики и разрушению архитектурно-художественного ансамбля. Отсюда во главу угла ставится простота экспозиционных средств, которая, в связи с отсутствием декоративного начала, акцентирует внимание зрителей только на объекте экспонирования, заменяя общую картину экспозиции частным видением предмета. Ее художественно-пластическое формирование постепенно утрачивает профессионализм и стройность и во многих случаях отходит на второй план.

Если до этого в экспозициях главенствовала одна ведущая экспозиционная система, то с этого момента одновременно начинают существовать два экспозиционных приема, как признак эклектического подхода в организации музея, с одной стороны и, с другой, как выражение дифференциации принципов показа и ориентации на посетителей. Они сосуществуют вместе, **отделяя пышную и эффектную презентацию от четкой и сухой функции, эмоциональный образ от научной информативности**, что отчетливо проявилось в **отделении экспонирования «средового ансамбля» и «научно-коллекционной» экспозиции, или «архитектурно-декоративного комплекса» и «академического ряда».**

К концу века новая экспозиционная система вытесняет декоративные ансамблевые принципы и полностью заменяет их сугубо научной, академической и систематической экспозицией. Первоначально характерным приемом в экспозиционном построении становится жесткое симметричное осевое построение, которое затем тяготеет к рядовому построению, четкой и монотонной, плотной и объемной, систематической, а затем и хаотичной экспозиционной подаче.

И если первоначально научно-коллекционная экспозиция получала художественную аранжировку, то впоследствии, особенно в научных и исторических экспозициях, она не подлежит уже никакой, даже поверхностной, художественной организации. Архитектура при этом оставалась деятельностью сугубо профессиональной, так как музейные работники (как правило, гуманитарии по образованию) не умели и не могли чертить планы, рассчитывать конструкции и рисовать фасады. В построении экспозиции они ощутили свои полномочия и постепенно заняли главенствующее положение. Со временем деятельность по созданию экспозиции была переведена из научно-художественной в чисто научную сферу. Это сопровождалось утратой формальных художественных принципов, критериев и, главное, творческого начала. В новых экспозиционных построениях главным становится лишь научная, максимально полная, последовательная, соответствующая профильным научным дисциплинам и максимально дидактическая организация экспозиционного материала. Она основывается на трактовке экспоната



как продукта научно-исторического процесса, а для художественных коллекций – историко-художественного процесса. Где экспонат занимает «единственно-возможное место в хронологическом ряду, а сам этот ряд представляет собой перевод на язык пространственно-пластического решения идеи поступательного развития... Этому явлению характерно построение логики линейного процесса развития, который переводится буквально в линейный экспозиционный ряд»<sup>26</sup>. Тем самым новая форма представления коллекций была наполнена новым

Экспозиция музея М. Тенешевой  
«Русская старина»



содержанием, организованным не по закону декоративности, как раньше, а на основе хронологии и систематизации, в большинстве случаев при утрате художественного начала.

Эта система экспонирования наиболее ярко была продемонстрирована в экспозициях исторических и естественно-научных музеев. Со

временем это привело к полной утрате не только художественных, но и эстетических критериев в построении экспозиции, что практически превратило музей в визуально «хаотическое» нагромождение экспонатов, без малейшего учета того, как они будут восприниматься и какое произведут впечатление.

При этом их организация преследовала четкую научную систему. Положение это было связано, в свою очередь, с характером восприятия зрителей того времени. Восприятие, которое было полностью вербальным, соответствовало слову, литературному или научному тексту, не предполагало целостного видения.



Интерьер зала в доме С.И. Щукина  
на Знаменке в Москве

Музейный зал в доме П.И. Щукина  
на Малой Грузинской в Москве

Оно было нацелено на конкретный факт, отдельный предмет, вне контекста его окружения. С одной стороны, утрата целостного восприятия эстетической картины привела к изменению восприятия «от целостного к частному» и оно стало более конкретным. С другой стороны, это положение было связано с апофеозом эклектики, перегруженностью, хаотичностью и «замусоренностью» предметной среды, популярностью экспозиций промышленных выставок, раскладкой товаров в магазинах и пассажах. В какой-то степени этот принцип отражал пафос времени, мировоззренческие критерии и общественный вкус, проявлявшийся через это бушующее разнообразие, многопредметность, стремление к изобилию, претендуя на символическое «изобилие» «великого промышленного века».

Музейные залы отличались перегруженностью. Ввиду того что не было дополнительных закрытых хранилищ, в залах выставлялись все коллекции музея. За редким исключением, эти экспозиции характеризовались статичностью, большим количеством коллекционных материалов. Это положение в какой-то степени было альтернативным ситуации, когда экспонат был лишь рядовым элементом декоративного комплекса, а его экспозиционная организация и представление были опосредованны структурой и характером архитектурно-декоративного ансамбля. Теперь, оказавшись







«совершенно самостоятельным», но при этом утратив гармоничную связь с архитектурной средой, утратив художественную аранжировку, экспонат попал в другую крайность. Интерес к экспонату как таковому не привел к положительному результату в его экспозиционном представлении. Тот самый бесценный экспонат, которому требовалось создать условия восприятия, среду, тонул в бестолковом коллекционном окружении. Экспозиция без участия художника или архитектора сводилась к раскладке имеющихся музейных предметов в витринах, шкафах и расстановке крупных экспонатов в пространстве зала.

Многочисленные музеи создавали подобные перегруженные экспозиции, которые трудно воспринимались и были «забыты» предметами от пола до потолка, отличаясь известной «простотой оформления». В какой-то степени это явление объяснялось общими тенденциями в развитии российских музеев второй половины и конца XIX века, когда их организация приобретает повсеместный характер, а широкое распространение охватывает всю страну. В целом ситуация характеризовалась неразборчивостью в формировании собраний, случайностью, хаотичностью, скудностью финансовых средств, отпускаемых

Развеска в зале Матисса.  
Дом С.И. Щукина

на содержание, особенно провинциальных музеев, отсутствием навыков и опыта в экспозиционной работе сотрудников, неостребованностью в экспозиционном построении художественных принципов профессиональных архитекторов и художников. Что касается содержательной стороны коллекций, то, по мнению авторитетного специалиста тех лет Д.П. Струкова, «организация всех этих музеев совершенно случайна, и подбор памятников в них по самому характеру собраний





едва ли может быть предназначено какою-либо научной системой. В эти музеи берется все, что случайно находится и предлагается в них, нередко совершенно не имеющее никакой связи музея с настоящими памятниками»<sup>27</sup>. В отношении экспозиции он продолжает свои высказывания: «Все это размещается и развешивается почти исключительно по личному усмотрению хранителя, и нередко все собрание памятников, иногда крайне ценное в историческом значении, приобре-



Развеска в зале французской живописи.  
Дом С.И. Щукина





тает характер чего-то похожего на известное *bricabrac*»<sup>28</sup>.

Такие собрания представляли собой хаотичные нагромождения музейных предметов, свойственные последнему периоду, а вернее, кризису эклектики, когда перегруженность интерьера дошла до крайней точки. Предметы в интерьере музея превращали экспозиции в кладовые с разнообразными по характеру материалами-экспонатами, которые

---

Экспозиция зала В.Л. Боровиковского и учеников.  
Русский музей

---

Экспозиция зала Брюллова.  
Русский музей





Экспозиция галерей.  
Русский музей

пренебрегали любой архитектурно-пластической группировкой в своем стремлении заполнить все геометрическое пространство, все плоскости стен и площади пола.

Подобное неудовлетворительное положение коснулось не только экспозиционных, но и хранительских проблем и было типичным для Эрмитажа, Русского музея, Военно-морского музея в Санкт-Петербурге и многих других столичных музеев, в экспозициях которых присутствовали все те черты, о которых было сказано выше. Наиболее характерными примерами подобного экспонирования могут служить материалы, иллюстрирующие провинциальные музеи того времени. Яркое впечатление дают немногочисленные фотографии Музея М. Тенешевой «Русская старина» в Смоленске, где залы музея «забиты» уникальными памятниками народного искусства. А знаменитая фотография экспозиции музея прикладного искусства П.И. Щукина может служить иллюстрацией ко всему рассматриваемому периоду, как пример апофеоза перенасыщения экспозиции бесценной и уникальной коллекцией.

Причиной подобной экспозиционной организации было и то, что вновь создаваемые музеи были комплексного профиля, т.е. в их собрания включались самые разнообразные материалы.

Интерес представляют и фрагменты экспозиции Кяхтинского Краеведческого музея, созданные в 1890-е г. и, практически без существенных изменений, «дожившие»



до наших дней. Богатейшие коллекции музея представляют предметы быта, ценнейшие этнографические материалы, предметы искусства народов Азии и Дальнего Востока, уникальные естественно-научные коллекции, характеризующие этот отдаленный регион Российской им-

перии на границе с Монголией, через который проходил некогда Великий шелковый путь.

Просторные помещения специально построенного под музей и самого красивого здания в небольшом пограничном городе плотно заставлены высокими шкафами-



витринами прямоугольной формы. Они заполнены до отказа несметным количеством самых разнообразных экспонатов. На шкафах и в шкафах крупные экспонаты и чучела редкостных животных и птиц, уникальные этнографические материалы, виртуозные произведения восточного искусства. На полу выставлены крупные предметы коллекций, привезенные российскими исследователями из многочисленных путешествий. Экспозиции музея скорее похожи на очень тесное и максимально заполненное помещение хранилища фондов, в современном понимании музейных специалистов. Залы музея ярко и впечатляюще демонстрируют типичный образ российского провинциального музея конца XIX века с его бессистемностью экспонирования, перегруженностью, общим «хаосом», при стремлении к систематическому и научному показу коллекций. При этом в нем чудом сохранился некий хрестоматийный образ музея как такового – музея как таинственного и чудесного пространства вне времени, стран и народов, хранящего удивительный мир вещей и знаков, символов и раритетов, научных и экзотических предметов, как магнитом притягивающих зрителя и погружающих его в «подлинную музейную среду».

Характерным примером для своего времени предстает и первый художественный музей российской провинции, созданный в Саратове в 1881–1885 г., по инициативе А.П. Боголюбова. Идея создания музея полностью принадлежала талантливому и энергичному художнику, который завещал музею свои коллекции и произведения,

организовал административную и коллекционную поддержку, содействовал привлечению к музею общественных и культурных сил, ратовал за присвоение музею имени своего деда А.Н. Радищева. По замыслу Боголюбова музей должен был составлять единый образовательный комплекс с художественной школой, наподобие европейского опыта.

Ядром музейного собрания были коллекции Боголюбова и его друзей, произведения, переданные из запасников Эрмитажа и Академии художеств. В дальнейшем оно пополнилось дарами известных коллекционеров, меценатов и художников П.М. Третьякова, А.А. Харламова, Ф.Б. Бронникова, К.А. Савицкого, М.М. Антакольского, М.В. Нестерова, В.Д. Поленова, И.Е. Репина и др. Первоначально собрание музея помимо станкового и прикладного искусства включало мемориальные и памятные вещи известных деятелей российской культуры и самые разнообразные предметы, поступающие от дарителей. «В дар принималось все: ассигнации и витрины для размещения экспонатов, образцы пород и окаменелостей, печатные молитвы и книги для слепых, метеориты и кости, модели судов и плоды хлопчатника, акции золотых приисков Камбоджи...»<sup>29</sup>

Здание музея было специально построено по проекту академика архитектуры И.В. Штрома на центральной площади города. Оно представляет собой крупный двухэтажный объем с вынесенными вперед ризалитами и портиками, высокими окнами просторных экспозиционных помещений, с непременно атрибутом музейной архитектуры – центральной парадной

лестницей. Ее узорчатые ступени и перила из чугуна были данью строительной моды конца века. Они вели на второй этаж в залы с экспозицией западноевропейской живописи и русского искусства. Интерьеры музея, расположенные анфиладой, традиционно имели изысканный архитектурный декор, роспись, сложные лепные карнизы и окрашенные в темные насыщенные тона стены. Размещением коллекций занимался сам Боголюбов. «В несколько рядов по стенам теснятся большие и маленькие картины, акварели, рисунки, гравюры, фотографии. А рядом стекло и фарфор, мебель и серебро, скульптура и другие редкости» – возможно такое было впечатление первых посетителей музея<sup>30</sup>.

Экспозиции, о которых можно судить по сохранившимся фотографиям, представляли собой максимально заполненные помещения, где стены были увешаны до потолка в несколько рядов полотнами разных размеров. Неукоснительно соблюдался наклон картин, хотя не всегда точно соблюдался угол наклона, что придавало всей композиции развески несколько хаотичный и неорганизованный вид. Внизу у стен расставлялись мебель и витрины с фарфором и стеклом. Крупные пирамидальные витрины, расположенные по центру залов, заполнялись мелкими декоративными предметами.

Зал с работами самого Боголюбова, небольшими по размеру тонкими и реалистическими морскими пейзажами в тяжелых черных рамах одинакового багета, был завешан практически в шпалерной развеске. При всем стремлении к научной (вербальной) системности





Радищевский художественный музей.  
Экспозиция XIX в.

Радищевский художественный музей.  
Зал А.П. Боголюбова

Радищевский художественный музей.  
Фрагмент фасада



и редкостными вещами и, в целом, приблизить музей к европейским и столичным образцам музейной культуры. Вслед за Саратовским музеем художественные музеи возникают в Харькове, Казани, Нижнем Новгороде, Одессе, Киеве.

В то же самое время начинают разрабатываться устойчивые формы научной организации исторических и естественно-научных, прежде всего археологических, коллекций, которые привели к жестким экспозиционным композициям в организации музейного материала. Археологические коллекции были одной из самых популярных и актуальных форм музейного собирательства XIX века. Именно они с максимальной выразительностью представляют собой новые композиционные принципы, которые характеризовались: обилием экспозиционного

в расположении экспонатов, в художественном (визуальном и пространственном) плане экспозиция была еще слишком разноплановой, неорганизованной. Ее аранжировка строилась на желании представить

как можно больше бесценных произведений коллекции, продемонстрировать насыщенность и разнообразие, поразить воображение неопытных в вопросах «музейных обзоров» зрителей невиданными





Здание Политехнического музея

Здание Политехнического музея.  
Фрагмент фасада

материала, четкой плоскостной и рядовой композицией размещения, стремлением к реальной или визуальной симметрии, организацией из экспонатов композиций геометрических форм, наподобие выставочных приемов. Однако на выставке такая композиция имела дело с современным, тиражируемым экспозиционным материалом. В музее в ту же систему вводился уникальный научный или художественный экспонат, что в сути нивелировало историческую и научную значимость, но в то же время приближало экспозицию к наиболее современной форме и типу ее прочтения.

Огромное значение приобретает оборудование экспозиций. Витрины становятся чуть ли не панацеей в организации музейного пространства. Их массивные конструкции и монументальные

формы с технической и хранительской точки зрения отвечали последнему слову музейной эстетики и техники. Они изготавливались из качественных материалов (в основном из древесины – дуба), с латунными переплетами и толстыми стеклами с фацетом. Как и раньше, внизу витрины помещались фонды, а в верхней застекленной части – экспозиция. Однако они были плохо приспособлены для огромного количества разнообразных экспонатов и еще больше загромождали музейные залы своей расстановкой, преимущественно по периметру стен или рядами в пространстве помещения. К этому необходимо добавить, что, как правило, оборудование, особенно малых музеев, было разных типов и образцов, включая приспособленные для экс-

позиции предметы исторической мебели (витрины, горки, поставцы) или же откровенно используя магазинные витрины, что придавало залам ощущение случайности аранжировки. Рядовая постановка, даже крупных и высоких шкафов, практиковалась в пространстве залов. Особенно популярными были наклонные горизонтальные витрины, в которых материал раскладывался на обтянутых тканями плоскостях-полюках или небольших подставках. В форме и конструкции витрин и разнообразного музейного оборудования активно применяли декор. В конце века это были преимущественно мотивы русского стиля и эклектики, фигурные точёнки для оснований, резьба, сложно профилированные карнизы, цоколи и затейливые филёнки.

Проектирование и изготовление витрин активно развивалось в За-



падной Европе, куда российские музееведы не раз выезжали для знакомства с передовыми тенденциями и опытом современных музеев. Наиболее показательными в этом плане были командировки в Германию, Францию, Австрию, Скандинавские страны сотрудников Этнографического музея, находившегося под особым покровительством императора. Широкая ориентация в международной музейной практике позволила музею сделать заказ на оборудование залов дрезденской фирме «*Aug. Kunscherfa*», поставившей витрины. Они просуществовали практически сто лет в эксплуатации и в настоящее время после незначительной модернизации продолжают находиться в экспозиции музея.

Другим важным направлением музейной деятельности становится концептуальное, программное проектирование экспозиции в сформулированном виде, возникшее в связи с созданием «Памятного отдела» Этнографического музея, который проектировался как сугубо идеологическая экспозиция, посвященная российскому монарху. «В шести залах музея предполагалось показать с помощью живописных и скульптурных произведений, бюстов, барельефов, памятных медалей и монет, мемориальных вещей, адресов и подарков, поднесенных императору, литературы на русском и иностранных языках, посвященной Александру III, историю его жизни и царствования»<sup>31</sup>.

Этот музейный проект, подготовленный задолго до создания экспозиции и даже строительства самого музея, по существу представляет собою «один из первых тематико-экспозиционных планов, с тематической группировкой материалов, указаниями на их размещение, с целевой установкой каждого зала». Согласно проекту особенно акцентировали экспозиционную структуру Белоколонного зала, где центральное пространство и переднюю стену надлежало «занять предметами, выражающими благоговейное почтение памяти как русского народа, так и других наций царю-миротворцу». Делалась попытка продемонстрировать подданным как величие монарха, «упрочившего в Европе мир и поднявшего самосознание русского народа», так и его простоту в частной жизни. Отдел так и не был открыт, а экспозиционный проект остался без реализации<sup>32</sup>.

Эклектические тенденции не спешили уступать свое место. Не было единства между «внешним и внутренним» в крупнейшем научном музее – Политехническом. В пышном убранстве кокошников, гирек, бочек, узорных карнизов «русского стиля» проектировались корпуса музея естественной истории и сельского хозяйства. Однако экспозиция музея строилась на научно-систематических началах, исключая архитектурно-художественное осмысление и утомляя зрителя однообразными рядами похожих друг на друга экспонатов.

Эти же принципы легли в основу организации музеев декоративно-прикладного искусства – музея М.К. Тенешевой в Талашкине (Смоленская губерния), кустарного музея в Москве (коллекция Морозова), Музея Строгановского училища. Такие экспозиции предполагали сужение зрительской аудитории, которая имела специальную подготовку и специфический профессиональный интерес. Так как в этом случае экспозиционная организация представляемого музеем материала не имеет большого значения для профессионала-зрителя, ввиду специфики его ориентированности непосредственно на предмет-памятник. В подавляющем большинстве музеев тогдашней России экспонирование сводилось к описанной выше картине. И если в плане создания и развития отечественных музеев об этом периоде можно говорить как о времени «музейного ренессанса», то в плане ее архитектурно-художественного аспекта этого сказать нельзя. Скорее наоборот, именно этот период можно сравнить с временем хаоса, застоя, утраты музейной экспозицией общей художественной культуры и забвения искусства экспозиции, которое развивалось на протяжении всего времени становления общеевропейского музея с момента его зарождения. В эти годы художник изгоняется из музея, а функции создания экспозиций, включая ее художественно-пластическую организацию, возлагают на себя хранители и прочие музейные сотрудники.



# Синтез экспозиционных решений на рубеже веков

**В** истории европейской культуры, как известно, рубеж XIX–XX веков оказался переломным. Обозначились качественные изменения формообразования во всех сферах искусства – литературе, живописи, архитектуре и т.п. Они захватили и организацию коллекционирования и представления коллекций. В этот период музеи вырабатывают новые средства выразительности, следуя тенденции времени – популяризации науки и искусства в широких кругах общества. Исходными позициями были информативность науки и самоценность искусства, преобразовательная миссия которого выражалась в постулате «единство красоты и пользы». В них отчетливо проявились веяния последнего стиля XIX века – модерна. С одной стороны «проводились идеи художественной индивидуальности, а с другой – искусство утопически рассматривалось как средство социального преобразования общества»<sup>33</sup>.

Утверждалось единство стилей образующих принципов всего окру-

жения человека – от архитектуры жилища до деталей костюма. Несмотря на отказ от иерархии жанров, ведущая роль в искусстве модерна принадлежала архитектуре как основе искомого синтеза. Принципиально новым были принципы декоративности, которые заключались в эстетически осмысленных архитектурных формах, в целостности конструкции и декора: в построении внутреннего пространства, отражавшегося в ритме и пластической организации внешних форм. Архитектура модерна впервые строилась изнутри наружу. Одним из главных изменений, произошедших в этот период в архитектуре, было качественно иное, чем в эклектике, обращение к историческому наследию. В отличие от эклектизма, формально заимствовавшего отдельные детали исторических стилей, которые часто смешивались в фантастических конгломератах, модерн органически усваивал черты искусства различных эпох и стилей, а также, черпал принципы взаимосвязанности и целостности всех частей художественного

образа в природе. Чертами модерна стали «духовно-эмоциональный и символический смысл» орнаментальных мотивов и синтетичность, целостность, которая становится целью в создании архитектурного образа.

Именно с модерном связаны первые шаги к функционализму, принятие самоценности пространства, плоскости, конструктивной ясности и логики архитектурных схем, которые достаточно быстро находят свое место в интерьере, и в частности в интерьере музейного здания.

В формообразовании этого времени декоративность постепенно уступает место символике образов и чистоте архитектуры. Структура музейного экспонирования разрабатывается в духе этих общих принципов, базируясь на демократически направленной платформе. Складывается своеобразное единство внешнего облика здания с его внутренним содержанием (внешнее строится из внутреннего). Формируются определенные связи: не ансамблевые, а символические, образно-



выразительные; не поверхностные и формальные, а содержательно-эмоциональные. Художественный образ здания повествует о единстве с его внутренним содержанием, «заявляя» о принадлежности этого содержания к определенному роду науки и искусства. Вовне выступает здание, соотнобразующееся с общим характером, стилем, родом материалов внутри. Экспонаты научных и художественных коллекций в отношении к интерьеру «нейтральны», существуют в некотором «чистом виде». Тем самым четко формируется прямая связь «экспонат – потребитель».

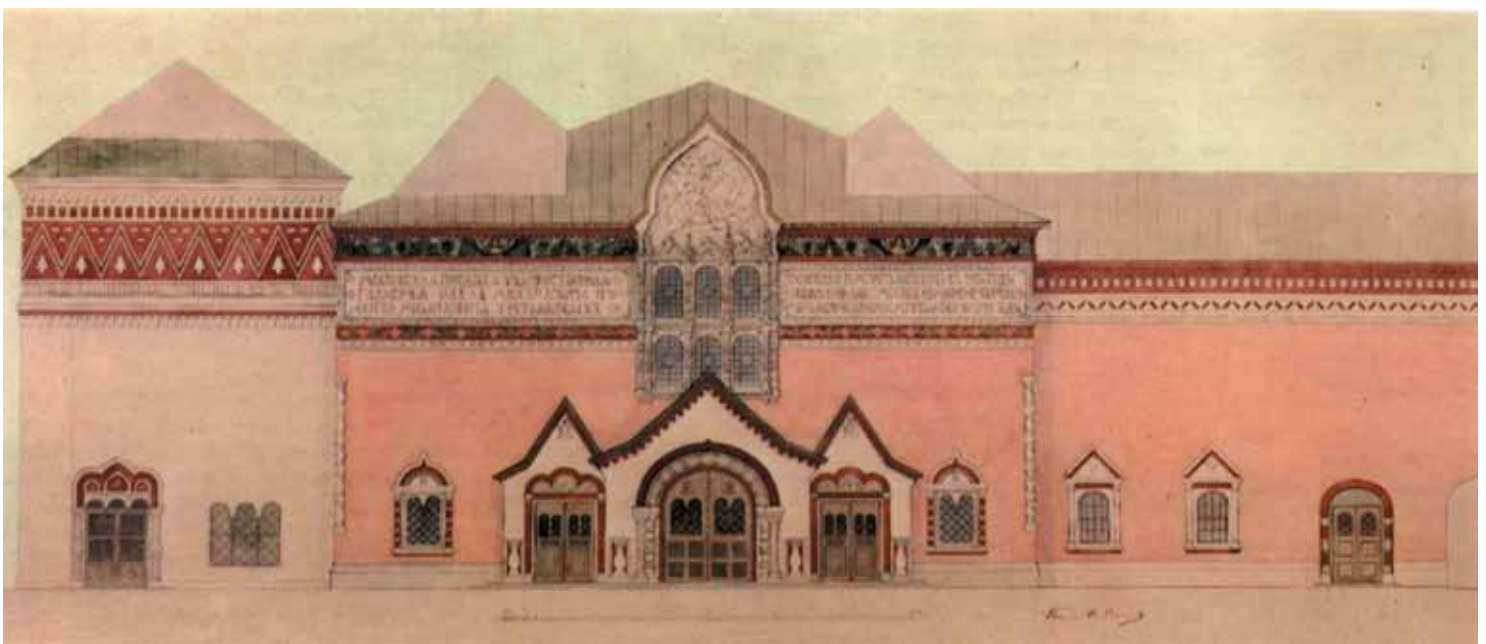
Новые тенденции начинают складываться в зарубежном музееведении в конце XIX века. Они характеризуют собой пересмотр принципов экспозиционной организации музеев в контексте нового художественного стиля – модерн. С его тенденциями соотносились поиски «нейтрального фона» для экспонирования, чистота и ясность экспозиционного построения, диф-

ференциация коллекции на экспозиционную и фондовую часть, что привело к максимальной разрядке экспозиции и т.п. Эти нововведения привлекли внимание специалистов отечественного музейного дела. Интересны в этом плане заметки сотрудника Этнографического отдела Русского музея А.А. Миллера, командированного за границу (1910–1913) с целью ознакомления с организацией и устройством западноевропейских музеев. Он пишет о своих впечатлениях: «Мы можем видеть полное отсутствие какой-либо обработки стен зал, можем также встретить залы со стильной архитектурной обработкой, которой противоречит весь характер музейной экспозиции... Важно, что музеи нового устройства, несомненно, обращают на эту сторону (организацию экспозиции и музейной архитектуры) самое серьезное внимание, стараясь для выставленного материала создать **общий нейтральный фон**»<sup>34</sup>. Для создания такого фона служили многие приемы, такие как окраска стен, как

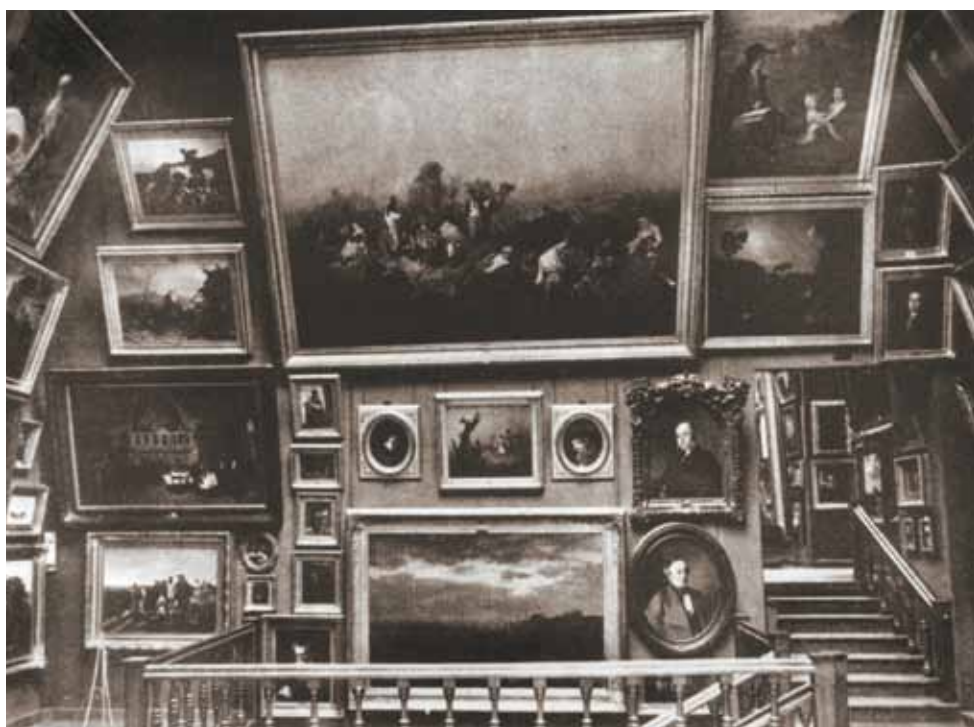
это сделано в Боде-мизее в Берлине, в Музее Виктории и Альберта в Лондоне и т.д.; затягивание стен тканями нужных тонов, например, как в Музее декоративного и прикладного искусства в Париже, в Художественно-ремесленный музей в Берлине, Музее декоративного искусства в Брюсселе. В Норвежском музее в Стокгольме «по стенам зал устроены деревянные панели, обтянутые рубчатой тканью натурального цвета или окрашенной в разные тона сообразно с характером экспонированного материала»... В экспозициях, «где применяется подобный принцип в обработке стен, и вся меблировка обычно имеет весьма простой внешний вид: шкафы и витрины с большими стеклами, с прямыми переплетами, без всяких украшений»<sup>35</sup>. В этих новых тенденциях музейных интерьеров явно выступает принцип полного подчинения экспозиции своей функции,

---

В.М. Васнецов.  
Проект фасада Третьяковской галереи







Фрагмент «ковровой» развески

Фрагмент «ковровой» развески.  
Зал русской школы

Фрагмент «ковровой» развески

Экспозиция зала  
Древнерусской иконописи. 1904



в аспекте ее научного информативного содержания, а также отчетливо заявляют о себе стилистические критерии модерна. Основные мнения зарубежных музеологов, с кем пришлось сотрудничать А. Миллеру, были сосредоточены на достижении «нейтрального фона». Один из специалистов, профессор М. Боул, так

сформулировал современные принципы экспозиции: «В музее должны быть видны лишь выставленные предметы, остальное: стены, мебель, кронштейны, и все внутреннее оборудование должны сливаться в **один нейтральный спокойный тон**»<sup>36</sup>.

Среди разнообразных принципов формообразования в музейной ар-

хитектуре, в переходный момент от поздней эклектики к модерну продолжают фигурировать два основных направления – «неорусское» и «неоклассическое», как бы продолжая разработку тенденции более раннего периода. Примерами этих направлений могут служить два крупнейших отечественных художественных музея конца XIX – начала XX столетия: Третьяковская картинная галерея и Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, ГМИИ).





Экспозиция П.М. Третьякова. 1898  
Произведения В.В. Верещагина

Экспозиция П.М. Третьякова. 1898  
Произведения иностранных художников  
из собрания С.М. Третьякова. (Ж.-Батист  
Лепаж, Г. Курбе, М. Мункачи и др.)

Экспозиция П.М. Третьякова. 1898  
Мемориальная комната С.М. Третьякова

гальсась в комплексе жилых зданий с постепенно проводившимися пристройками и реконструкциями. Пристройка фасада придала комплексу законченный вид, концептуально организовала его как музейное целое.

В композиции фасада – присущее автору проекта сказочно-эпическое



Для «неорусского стиля» характерна попытка осмыслить декоративность как неотъемлемую часть в функционально-конструктивном качестве целого, подчеркнуть неразделимость «утилитарно-конструктивной» формы и декора, что сближает его с модерном и в какой-то степени является одним из нацио-

нально-романтических направлений, характерных для русского модерна конца XIX – начала XX века. Черты, свойственные этому художественному направлению, ярко воплощены в здании Третьяковской картинной галереи (проект фасада В.М. Васнецова). Говоря более точно, картинная галерея распола-

начала. «Как рукопись была сокровищницей мудрости и знания, так и этот фасад – заставка, каменный футляр, скрывающий, хранящий в себе сокровища русской художественной школы»<sup>37</sup>. Сквозь «наряд русского стиля» в здании Третьяковской галереи прослеживаются черты прогрессивной и рациональной





Здание ГМИИ. Архитектор Р.И. Клейн.  
1912

Итальянский дворик со статуей Давида  
Микеланджело

---

#### Центральная лестница

Справа:  
Белый зал

современной музейной практики. Это сказалось и в организации музейных пространств, и в учете функционально-утилитарных нужд, и в разработке системы специального освещения живописных полотен с помощью верхнего света и конструкций «фонарей», разработке системы искусственного освещения. Архитектура экспозиции преследовала прежде всего цель создания условий для непосредственного восприятия произведений искусства. Принципы создания «прямолинейного» общения без посредников в виде архитектурно-художественной аранжировки здесь теоретически разрабатываются и внедряются в практику.











В.М. Третьякова писала о замыслах создания музея: «Задача заключалась в том, чтобы коллекция экспонировалась вне какого-либо бытового окружения», требовалось сделать «все для того, чтобы как можно выразительнее впечатляло само художественное произведение»<sup>38</sup>. Интерьеры залов не имели никакого декора. В отличие от других музеев того времени Третьяков-

Стенная роспись парадного вестибюля

Интерьер Египетского зала

Стр. 648–649:

Греческий дворик

ская галерея представляла собой новую скромную, но и более прогрессивную экспозицию произведений искусства, ориентированную на новейшие идеи, систематизацию























Слева:  
Галерея. Греческий дворик  
Зал искусства Древней Греции

#### Зал греческих надгробий

Стр. 652–653:  
Зал Фидия

и практику общеевропейских музеев того времени. В ней уже отчетливо были выявлены позиции более позднего экспонирования.

Первоначально картины развешивались традиционно, многоярусно в 3–5 рядов, с сильным наклоном верхнего ряда к центру и отчетливым тяготением к симметрии в построении композиций стены. Но в этой, пока плотной из-за отсутствия достаточного помещения развеске уже была введена систематизация по направлениям, жанрам и авторам. В Третьяковской галерее, несмотря















на «ковровую» на первый взгляд развеску первых экспозиций, применяются новые принципы выявления и акцентировки непосредственно самих произведений, попытка создания наиболее благоприятных условий для восприятия.

Основным принципом экспонирования явилась научная систематизация, основанная на истории и хронологии искусств, на историко-монографическом характере и стремлении создать «нейтральную среду музея». Общей тенденцией становится подчинение экспозиции научному осмыслению, а простота экспозиционных средств соответствует функциональному условию акцентировки внимания зрителя на объекте экспонирования. Картины группировались по принадлежности к одной школе, одному художнику, направлению, а не по их цветовому колориту или формату, как это практиковалось в декоративно-ансамблевой экспозиции.

Зал Рима.  
Историческая экспозиция

Зал Рима

В начале XX века складываются новые взгляды на музеи и переосмысляются их функциональные задачи. Большой интерес представляет высказывание директора Румянцевского музея, выражающее основные положения своего времени. Он пишет: «Художественные музеи XX столетия уже не могут быть, по примеру прежних хранилищ, простыми складами для сбережения сокровищ живописи и скульптуры или образцов художественно-промышленного творчества. Собрать возможно больше произведений старых мастеров и увесить ими густо стены без малейших промежутков, снизу доверху, еще не значит создать Музей, устроить «Храм музам», что недостойно современных знаний и уровня развития». Далее высказывается мнение, что музей



искусств являет собой «стройный, целостный организм», призванный осуществлять общеэстетические функции. «Музей искусства представляет прежде всего само явление эстетическое, и эта органичность и





законченность эстетического целого должна чувствоваться... во всех формах его организации и деятельности – не только в самом подборе произведений и в системе их размещения, но и в украшении и об-

становке зал музея, выдержанных в гармоничном единстве с духом и эпохой выставляемых в них произведений»<sup>39</sup>.

В это время определяются основные принципы организации экспо-

зиции, как в научном, так и в художественном ее аспектах. Облегчить обзор «богатств, собранных в музее, их особым размещением и чередованием, сообразно с указаниями истории, вкуса и психологии – вот идеал



и главная задача вновь возникающих художественных музеев нашего времени», было мнение И. Цветаева, бывшего в то время директором Румянцевского музея<sup>40</sup>. В какой-то степени в этом высказывании являются теоретические попытки создания новой, ориентированной на публику, на зрителя экспозиционной концепции.

Эти программные установки были реализованы в Музее изящных искусств в Москве. Длительная история создания музея в какой-то мере отражает развитие общественного сознания по учреждению «Эстетического музея», первые идеи о котором возникли еще в 1831 г., когда была составлена и опубликована программа музея. Затем, значительно позднее эту идею поддерживали ряд видных отечественных ученых, профессоров, меценатов, в числе которых был И.В. Цветаев.

С 1888 г. начинается активный период по организации музея, а в 1893 г. создается Комитет по строительству музея. И.В. Цветаев, как главный инициатор в создании музея, видел его в большей части в качестве вспомогательного учреждения при кафедре истории и теории искусства Московского университета – не только как хранилище художественных собраний, но и как наглядное пособие при изучении искусства. Следует отметить, что подобные установки были типичными для своего времени. Такие музеи создались в Америке и Европе и часто даже входили в состав крупных научных учреждений из-за общности целей и задач.

«Преобладание историко-документальной ценности экспозиции – над ценностью произведения искусства как такового» выразилось



во включении в экспозицию копий и слепков, которые восполняли собой лакуны, имеющиеся в коллекции подлинников. Это тяготение к слепкам выражало стремление продемонстрировать художественный

процесс наиболее полным и максимальным. Оно повлекло за собой создание экспозиций слепков и даже отдельных музеев слепков.

«Осуществление идеи превращения музея в научное учреждение





Зал Средневековья

Зал культуры феодальной эпохи.  
Фото. 1933

целостность», т.е. точно воссозданные стилистические интерьеры, среду, в которой помещался предмет экспонирования.

Научные концепции в создании музея гармонично воплотились в его архитектурном облике, в русле последнего всплеска эклектики, самым последовательным вариантом которого стал «неоклассицизм». Научные и художественные концепции оказались настолько созвучны этому явлению, что строительство Музея изящных искусств можно считать одним из выдающихся образцов этого направления в архитектуре своего времени.

Архитектор Р.И. Клейн в 1896–1897 гг. разработал конкурсный проект Музея, который был отмечен золотой медалью, что послужило

требовало и адекватной экспозиционной техники, создания научной экспозиции. А научной могла быть, по представлениям того времени, такая экспозиция, которая трактовала произведение прежде всего как

исторический документ, продукт определенного этапа в развитии художественного мировосприятия»<sup>41</sup>. Именно поэтому принципы экспонирования представляли собой «научно-воссозданную стилистическую









Слева:  
Зал итальянского  
Возрождения  
Итальянский дворик

Зал  
Микеланджело Буонарроти

поводом для его приглашения Правлением Московского университета стать архитектором и строителем музея, который создавался в 1898–1912 гг.

По своей планировочной структуре и архитектурной стилистике музей оказался близок выработанному в Европе к 60-м годам XIX века





типу музейного здания. Однако ему присущи вполне самостоятельные черты. В стиле его нашли место интерпретация художественного восприятия и «ощущение исторических реминисценций». Так, фасады и интерьеры музея представляют собой

характерный пример стилизации, с достоверной точностью воспроизводящей фрагменты архитектуры, скульптуры и исторической среды, т.е. соответствуют направлению «историзма», как одному из трех ведущих схем эклектики.

«Многочисленные залы музея отделаны в стилях греческом, римском, эпохи Возрождения и других с точным соблюдением принятых образцов»<sup>42</sup>. При проектировании музея классического искусства чрезвычайно важен был выбор художествен-





ной системы, образа, который сформулировала и подсказала программа конкурса Академии художеств, объявленного по просьбе Университета. Требованием к зданию музея было: «...фасад желателен в стиле греческом, с колоннадой по главному кор-



**Зал  
французской живописи  
Современная экспозиция**

пусу ... Эта идея в интерпретации И.В. Цветаева ориентировала на археологически точное воспроизведение форм античной скульптуры»<sup>43</sup>. В основу архитектуры фасада был положен ордер Эрехтейона, уникального произведения античной Греции. Центральный портик главного фасада украшен скульптурным фризом из белого мрамора с изображением Олимпийских игр, а за колоннадами всех трех портиков размещается копия фриза Парфенона. «Представительный фасад с колоннадой, выдвинутый вперед портал с широкой лестницей, продолжение парадной лестницы внутри здания – все это традиционные черты, доведенные до совершенства», – пишет Б. Бархин<sup>44</sup>.

Как и любому произведению эклектики, зданию музея свойственно многостилье с ориентацией на

античность. Особенно точно были воспроизведены первоисточники в интерьерах. «Их декоративное убранство является своего рода элементами экспозиции» – Греческий и Итальянский дворики, Зал римского искусства, залы Греции и эпохи Возрождения, зал Средневековья и Византии. В этом, в частности, раскрывается специфика музейной архитектуры, несущей в себе самой познавательное начало. По замыслу создателей музея, он должен был быть «монументальной Хрестоматией по истории скульптуры и архитектуры». Так, например, наличники дверей главного зала – копия обрамления входа в Эрехтейон. Главный зал Славы, по выражению Цветаева, представляет собой эллино-римскую базилику с двумя ярусами коринфских и ионических колонн. Особенно пышно декоративное убранство зала римского искусства, в котором воспроизведены черты римских терм, с мозаиками и росписью потолка, пилястрами, колоннами, мраморными наборными



полами. В зале средневекового искусства: росписи на балках потолка, бронзовые литые двери – все представляет копии известных произведений приведенных исторических стилей, воспроизведенных с поразительной точностью и виртуозно исполненных.

С функционально-планировочных и конструктивных позиций музей строился уже на основе достижений современной музейной практики и «явился примером оптимального решения подобного предназначения здания».

Помимо залов, которые строились на принципах организации архитектурной среды и декоративного убранства в стиле, соответствующем теме экспозиции, т.е. программные интерьеры, были созданы также

залы, решавшиеся в «нейтральном» характере. В их устройстве сказались тенденции модерна с его тяготением к «чистоте» светлых и просторных залов, пастельному колориту стен в излюбленных серо-голубовато-серебристых тонах.

В современной экспозиции они используются для экспонирования живописи, хотя первоначально предназначались для скульптуры. «Нейтральные залы» строились высокими, просторными, с большими окнами и изящным живописным декором потолков. Они включали дидактическую тематику по истории искусства, портреты выдающихся художников и т.п.

Такое решение одновременно отвечало и новым течениям в архитектуре, и новым требованиям к

музейному интерьеру со стороны теоретического музееведения, которое начинает процесс своего становления в качестве специальной научной дисциплины. Тем самым Музей изящных искусств как бы суммировал весь опыт, накопленный искусством музейной экспозиции за более чем вековой период. Его создание было выдающимся явлением отечественной культуры и одним из эталонных образцов музейного строительства. Здание и экспозиции музея представляли и представляют собой наглядный и в высшей степени художественный феномен, отразивший в своих формах и экспозиционной организации все достижения современной музейной практики, наработанные за долгие годы ее развития.

## Примечания

- <sup>1</sup> Кириченко Е. Москва. Памятники архитектуры 1830–1910. – М., 1977. С. 3.
- <sup>2</sup> Музей Московского высшего художественно-промышленного училища / 6. Строгановское / к 125-летию со дня основания. – М., 1989.
- <sup>3</sup> Неделя строителя, 1883. № 18. С. 8 //Борисова А. Русская архитектура 2-й половины XIX в. – М., 1979. С. 288–289.
- <sup>4</sup> Прохоренко Г., Власова Г. Музей барона Штиглица. – Л., 1994. С. 27 (Искусство и художественная промышленность, 1899. № 7. С. 867)
- <sup>5</sup> Меценатами музея были: князь С.С. Гагарин, князь Н.С. Трубецкой, граф А.В. Бобринский, критик В.В. Стасов, М.П. Боткин, а также А.А. Половцев, политик и фабрикант, бессменный председатель Совета училища, вложивший в организацию и развитие училища свою жизнь.
- <sup>6</sup> Музей барона Штиглица / Сост. Г. Прохоренко, Г. Власова. – Л., 1994.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Кириченко Е. Москва. Памятники архитектуры 1830–1910. – М., 1977. С. 7.
- <sup>12</sup> Там же. С. 49.
- <sup>13</sup> Кириченко Е. К архитектурной истории Государственного Исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы / Труды ГИМ. – М., 1987. С. 31(ЦГИА СССР, ф. 733, оп. 142, 8146, л. 89 // Цит. по: Разгон А.М. Российский исторический музей: История его основания и деятельности / / Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. Вып. II. С. 236.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Кириченко Е. Исторический музей. – М., 1984. С. 33; Кириченко Е.И. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX века// Взаимосвязи искусства в художественном развитии России второй половины XIX в. – М., 1982.
- <sup>16</sup> ЭнееваН.Здание исторического музея в Москве и феномен музейности в культуре XIX века // Пинакотека, 2001. № 12. С. 37.
- <sup>17</sup> Кириченко Е. Исторический музей. – М., 1984. С. 33.
- <sup>18</sup> Там же. С. 37.



- <sup>19</sup> Шервуд В.О. Несколько слов по поводу Исторического музея им. Е.И.В. наследника цесаревича. – М., 1879. С. 45 // Цит. по: Кириченко Е.И. К архитектурной истории Государственного Исторического музея. С. 31.
- <sup>20</sup> Шервуд В.О. Опыт исследования законов искусства. – М., 1895. С. 126 // Цит. по: Кириченко Е. Указ. соч. С. 35.
- <sup>21</sup> Левыкин К.Г., Разгон А.М. Столетие экспозиции Государственного исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы / Труды ГИМ. – М., 1987. С. 4.
- <sup>22</sup> Разгон А.М. Российский исторический музей: История его основания и деятельности (1872–1917) // Очерки истории музейного дела в России: Сб. ст. – М., 1960. Вып. 2. С. 224–299.
- <sup>23</sup> Кириченко Е. К архитектурной истории Государственного Исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы / Труды ГИМ. – М., 1987. С. 33.
- <sup>24</sup> Эннеева Н. Здание исторического музея в Москве и феномен музейности в культуре XIX века // Пинакотека, 2001. № 12. С. 38.
- <sup>25</sup> Калугина Т.П. Историко-типологическое исследование экспозиции художественного музея. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. истор. наук (НИИ культуры). – М., 1991. С. 80.
- <sup>26</sup> Там же. С. 83.
- <sup>27</sup> Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX века) // Музей и власть / НИИК. – М., 1991. С. 58.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Егорова Г.Е. Саратовский художественный музей. – Саратов, 1993. С. 7.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX века) // Музей и власть / НИИК. – М., 1991. С. 58.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М., 1994.
- <sup>34</sup> Миллер А.А. Музейная мебель и ее оборудование / Государственный Русский музей / Музейное дело. – П.– Л., 1925. С. 9.
- <sup>35</sup> Там же. С. 10.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Кириченко Е.И. Русский стиль – М., 1997; Кириченко Е.И. Москва. Памятники архитектуры 1830–1910 г. – М., 1977.
- <sup>38</sup> Гольдштейн С.Н. Третьяков и его собирательская деятельность // Третьяковская галерея. Очерки истории 1856–1917 гг. – Л., 1981. С. 69.
- <sup>39</sup> Отчет директора Румянцевского музея за 1910 г. Министру Народного просвещения. – М., 1911.
- <sup>40</sup> Цветаев И.В. Записка, читаемая в годичном собрании Комитета 25 января 1908 г. – М., 1908. с. 7–8; Цветаев В.И. История создания Музея в переписке профессора И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном и других документах (1896–1912) – М., 1977 (из архива ГМИИ).
- <sup>41</sup> Калугина Т.П. Историко-типологическое исследование экспозиции художественного музея / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. ист. наук (НИИ культуры). – М., 1991. С. 80.
- <sup>42</sup> Бархин Б. Архитектура музея изобразительных искусств // Музей, 1982. № 3. С. 236.
- <sup>43</sup> Там же. С. 236. В 1907 г. за этот проект Р.И. Клейн был удостоен звания академика архитектуры. Нужно упомянуть также, что в 1973–1974 г. Клейн работал под руководством В.О. Шервуда при строительстве Исторического музея.
- <sup>44</sup> Там же. С. 237.



# Выводы

1. Начальный период развития музеев сопровождается неуклонным ростом коллекций и расширением их социальных, культурно-исторических, дидактических и образовательных функций. Принципы и приемы организации предметно-пространственной среды экспонирования складываются значительно раньше, чем формируется сама экспозиция и музей. Они возникают одновременно с развитием *показа* – экспонирования и всегда служат опосредованной формой предъявления коллекций.
2. В Греческую и Римскую эпоху сложились основные принципы экспонирования: размещение по размерам в соответствии с геометрией и пространством зала, в пределах жесткой архитектурной регламентации. Картины обычно размещались на стенах или в стенах помещения (стационарно вмонтированными), скульптуры расставлялись на постаментах в пространстве зала, у стены или в нише, предметы же мелкой пластики и художественного ремесла требовали специального оборудования для хранения и осмотра.
3. В композиционных принципах экспозиции проявилось тяготение к симметрии и осевому построению, акцентировке фасадной плоскости, в отточенности пропорциональных отношений.
4. В римский период складывается планировочное размещение коллекций в галерее дворца или виллы. Галерея оказалась первой и наиболее жизнеспособной формой организации архитектурной среды для экспонирования художественных произведений.
5. В период Средневековья формируются два основных экспозиционных типа: первый – экспозиционные принципы храмовой регламентации (представление религиозного содержания зрителю) и, второй, менее значительный, но типичный – «столовая» раскладка как прием экспонирования, наиболее близкий к музейному. Характерными чертами «столовой» раскладки были пышная и впечатляющая презентация коллекции, открытое экспонирование, начальная систематизация по функциональному признаку.
6. В европейских кунсткамерах складываются устойчивые формы демонстрации собраний (ориентированные на визуальную культуру мышления и восприятия): максимальная насыщенность пространства, создание уникальной, впечатляющей среды с четко выраженной стилистикой форм, организацией из экспонатов ярко выраженных декоративных композиций, подчиненных законам симметрии.
7. Формирования приемов и методов экспонирования коллекций в эпоху Ренессанса складывалось эмпирическим путем за годы их осмысления. В практике распространенного галерейного показа были устойчивые формы экспонирования: для живописи – сплошной ковровой развеской, учитывающей лишь габариты и колорит картин, для скульптуры – в соответствии с архитектурой помещений.
8. Ведущими приемами в создании среды экспонирования в эпоху Возрождения становится четкая симметрия, гармоничные пропорции, подчинение главенству архитектуры как целостному единству.



- Формируется наиболее ранний принцип экспонирования – «архитектурно-декоративный» (создание эстетического целостного впечатления зала-экспозиции, основанного на принципах архитектурного построения).
9. Становление музеев сопровождается строительством специальных зданий или отдельных помещений, учитывающих совершенствование экспозиционной среды, обусловленной характером конкретных собраний. Отличительной чертой архитектуры этих зданий являлась ориентация на классические ордера, организующая система которых приводила все элементы здания и внутреннего пространства экспозиционных залов в гармоничное сочетание с живописью и скульптурой, которые в основе своей также ориентировались на античные идеалы и принципы.
  10. Позже, в эпоху барокко коллекции искусства, исторических памятников, антиков и т.п. становятся определяющими факторами в организации и декорировании залов галерей, воздействуют на характер интерьера, приобретая значение доминирующего элемента в поиске образного решения в демонстрации предметов собрания.
  11. Экспонат выступает не изолированно, а в объединении элементов в высшее содержательное, стилистическое, декоративное единство, которое реализуется в «ковровой» или «шпалерной» развеске, концентрированной и регламентированной аранжировке экспонатов в экспозиции-интерьере.
  12. Композиционные принципы строились на максимально выраженной симметрии и визуальном равновесии объемов, расположении наиболее выдающегося предмета собрания в центре зала, как бы задавая «тему» и выстраивая контекст экспозиционного ансамбля. Единство в создании красочного и репрезентативного образа становится основным критерием, декоративность – формообразующим принципом.
  13. В отличие от «концептуализации» декорации храма, с которой декоративность экспозиций барокко имеет много общих черт, она строится на других художественно-композиционных принципах. Концентрация отдельных элементов, включенных и подчиненных вышестоящему композиционному единству (соединение элементов), происходит не в сакральной взаимосвязи, а в системе общей композиции – аллегорической, символической, программной.
  14. Утилитарное понимание экспоната, близкое к его изначальному, функциональному предназначению и бытованию, проявилось в монтировании напольных мозаик в полы, а рельефов – в стены помещений, в расстановке предметов декоративно-прикладного искусства и статуй в галерее, развеске живописи аналогично монументальным росписям интерьера, коврам и шпалерам. Тенденции экспонирования коллекций основывались на декоративно-утилитарном понимании предметов и расположении их в пространстве интерьера, подчиняясь четким композиционно-стилевым схемам архитектуры.
  15. Развитие художественно-композиционных основ формирования экспозиций и составляющих ее компонентов шло по пути создания целостного монументального ансамбля, в неразделимости экспоната-архитектуры и экспозиции. Принципы экспонирования были монументальными, с идеей неизменяемости, раз и навсегда зафиксированного места и способов подачи.
  16. К XVIII веку складывается устойчивый архитектурный тип музейного здания с рациональной планировкой, которая надолго становится основой экспозиционного пространства в обширном музейном строительстве. Он представлял собой систему галерей, соединенных по периметру в каре, с внутренними пересекающимися галереями в форме греческого креста и образующимися при этом внутренними двориками.
  17. В рокайльной аранжировке интерьерная композиция приобретает автономию по отношению к архитектурной структуре и экстерьеру и может приобретать самый различный характер и образы.
  18. В ходе развития этой тенденции менялись и тематические аспекты. Интерьер становился некоей экспозицией, со своим контекстом, темой и средствами художественной выразительности, в большей степени, нежели утилитарным интерьером, а его программно-дидактическая функция и образ превалировали над функцией.
  19. Одним из первых музеев в России создается Кунсткамера Академии наук. Она организовывалась как подлинное научное учреждение, в основу которого были положены самые передовые тенденции



- и опыт в создании музея и музейной экспозиции. Экспозиционный ансамбль создавался одновременно со строительством здания по единому замыслу и плану архитектора для размещения конкретных коллекций. Экспозиции кунсткамеры отличались строгим симметричным расположением экспонатов в целостных декоративных комплексах, соотносенных с архитектурой экспозиционных пространств.
20. Создание дворцового Эрмитажа (XVIII век) демонстрировало типичный процесс роста коллекционного собрания и перманентного строительства отдельных зданий и галерей для его размещения в системе экспозиции–интерьера. Первоначально характер экспонирования коллекций отличался хаотичностью, отсутствием целостного ансамбля, ведущим принципом было максимальное заполнение интерьерного пространства и плоскостей стен, размещение предметов коллекций в соответствии с его геометрией.
  21. Новыми тенденциями в музеях Франции во времена Великой французской революции становятся не столько художественные аспекты, так как галереи и залы дворцов, открытые для народа, создавались как неизменные архитектурно-художественные комплексы и ансамбли, сколько дидактические и социальные черты, которые приобретает музей на рубеже XIX века.
  22. Преобразование Лувра из королевского дворца в музей было подготовлено не только социальными причинами, но и большой проектной деятельностью ведущих французских архитекторов и художников, отразивших в своих проектах самые передовые тенденции и идеи музейного строительства и экспозиционной деятельности. Такие как декорационные программы, посвященные аллегориям и темам искусства на фасаде музея, монументально-декоративное оформление интерьеров, создание новых планировочных решений, проектирование фонарей (верхнего света) в Большой галерее, разработка специального оборудования и этикетажа.
  23. В границах координат – историзма и рационализма эпохи Просвещения и активно противостоящего ему романтизма; между четкой наукой и поэтической иллюзией; между классицизмом и романтизмом как художественными направлениями эпохи – происходит формирование принципов и форм музейной экспозиции XIX века. При ближайшем рассмотрении и наложении мировоззрения романтизма на концепции, системы взглядов и подходов, формирующиеся в музейной экспозиции, обнаруживается их идентичность. Это дает право отнести формирование экспозиционной формы к периоду романтизма и считать художественную организацию музейной экспозиции одним из выразительных явлений этого направления.
  24. Архитектурная разработка музейных зданий была подготовлена утопическим проектированием, которое концептуально разработало основные положения и архитектурные формы Музеума, связанные с теорией «Универсального знания» и ориентированные на прообразы античных храмов. Романтическое направление в музейном строительстве продемонстрировано Музеем в Пулавах.
  25. Выдающееся значение сыграла немецкая архитектурная школа, ведущие представители которой К.Ф. Шинкель и Лео фон Кленце разработали канонический образ музейной архитектуры XIX столетия. Проекты новых музейных зданий представлялись на конкурс. Для их создания привлекались крупнейшие архитекторы, художники, скульпторы, виртуозные строители. Как правило, использовались новейшие строительные и художественные технологии и материалы. К проектам, по условиям конкурсов, прилагались пояснительные записки, содержащие теоретические обоснования создания того или иного музея, его архитектурных форм, структуры, экспозиционных программ, вплоть до размещения экспозиции.
  26. Концепции историзма сначала противостояли романтическим тенденциям, затем синтезировались с ними. С середины XIX века они легли в основу музейной архитектуры и экспозиции, сформировав одно из удивительных и ярких явлений в развитии европейского музея – программную архитектуру и интерьер как целостный концептуальный ансамбль. Из Музея-Дворца XVIII века он превращается в Музей-Храм. Из функционального футляра для хранения и экспонирования художественных и научных коллекций архитектура музея становится «главным и грандиозным экспонатом».
  27. Феномен программного интерьера в концептуальном, содержательном и дидактическом ха-



- рактуре архитектуры и экспозиции делает музей XIX века уникальным явлением европейской культуры. Музей аккумулирует содержательную значимость коллекции – в специально созданную и запрограммированную экспозиционную среду с конкретными качествами и параметрами пространства и, главное, образа.
28. Основной концептуальной идеей интерьерных комплексов Нового Эрмитажа (XIX век) (арх. Лео фон Кленце) явилось создание среды – в адекватности декора и архитектуры зала «теме» и предметам коллекций. Особенно актуальным это было для предметов исторических собраний. Так как экспонат музея – это предмет, вырванный из среды бытования или исторического контекста, то идеей музейного построения было поместить его в специально созданный художественно-исторический контекст, в какой-то степени заменяющий или же скорее интерпретирующий подлинный. Каждый зал-экспозиция представлял собой законченный тематический коллекционный комплекс, в котором средствами архитектуры, декора и оборудования был сформирован экспозиционный ансамбль с заданной программой, свойствами и параметрами. Архитектура и экспозиция при этом оставались неоклассическими по своей стилистике.
  29. По своим функционально-технологическим качествам Новый Эрмитаж отвечал самым передовым требованиям музейного строительства своего времени. Это сказалось в планировочной структуре, которая позволяла создавать удобные маршруты осмотра, систему освещения, в разработке дизайна специального музейного оборудования, которое предназначалось уже только для экспозиционных зон и т.д.
  30. Экспозиционное построение Оружейной палаты шло по пути создания экспозиционного ансамбля на основе декоративного и эклектичного принципа, ориентированного на предметный характер коллекции, в зависимости от которого выстраивалась пространственная композиция и художественный образ.
  31. Экспозиция Оружейной палаты была организована в актуальных формах русского стиля. Высокий научный уровень систематизации музейного собрания органично, с позиций эклектичной стилистики, соединялся в единый комплекс с театрализованной декорацией, в которой выставлялись экспонаты музея.
  32. Значение имело создание первых мемориальных и смысловых тематических комплексов, включавших личные вещи российских монархов и представителей царствующей семьи или составленных из предметов, исторически связанных с конкретными событиями и лицами в целостные экспозиционные композиции.
  33. К созданию музеев и экспозиций привлекались ведущие мастера своего времени – архитекторы, художники, скульпторы, декораторы, мастера мебельного искусства, виртуозные строители. В создании Оружейной палаты участвовали К. Тон, Ф. Рихтер, Н. Чичагов.
  34. Экспозиции строились на основе архитектурного проектирования, включая разработку генерального решения здания, внутренних пространств, декоративных программ с включением стационарно организованной экспозиции. Тщательно разрабатывались комплекты специального оборудования и приспособлений для экспонирования, на базе рисунков, эскизов и чертежей.
  35. В строительстве Нового Эрмитажа и Оружейной палаты, государственных и фактически еще сугубо дворцовых музеев проявились все господствующие тенденции времени. Они продемонстрировали современные архитектурные концепции, подходы научной и художественной организации, принципы и приемы экспозиционного мастерства.
  36. Время первой половины XIX века было временем выработки и формулирования идей и программ многих российских музеев, реализация которых произойдет во второй половине века.
  37. Качественные преобразования в музейной сфере второй половины XIX века были обусловлены, с одной стороны, мировоззренческими установками «историзма», с его стремлением к четкой систематизации, а с другой – ведущими архитектурными концепциями, позволившими музеям выработать выразительные и уникальные формы крупнейших национальных музеев мира и России. В экспозиционных системах сказались стилистические тенденции эклектики и национального романтизма.
  38. Музейные здания представляли собой сооружения, являющиеся высшими точками в достижении



монументальности. По своей типологии они включали обширные пространства представительских помещений (парадных вестибюлей, лестниц, салонов) с обилием росписей, картин, статуй и более функциональные экспозиционные зоны.

39. Стилистика этих сооружений в течение времени менялась. В середине XIX века преобладала ориентация на классические и большей частью римские аналоги, главными чертами музейных зданий были портики, колоннады, фронтоны. Позже, к 70–80-м г. XIX века. ведущим направлением становится интерпретация ренессансных форм. А конец века ознаменовался эклектизмом, который совместил и античные, и ренессансные, и готические, и весьма актуальные национальные темы, и фантазийные мотивы. При этом нельзя забывать о влиянии суперсовременной архитектуры международных промышленных выставок, которые привнесли в музейные здания и характер экспозиционных построений свои черты.
40. Музейные здания представляли собой монументальные экспозиционные объекты, где предельно концептуальная и выразительная архитектура сама становилась «предметом» музея и музейной презентации. Вся декорационная программа, особенно парадной центральной части здания, была сугубо иконографической и дидактической.
41. Экспозиционная организация коллекций включалась в качестве раздела архитектурного проектирования, разработка которого происходила в планировках, разрезах и развертках здания и интерьеров на стадии архитектурных чертежей. В ту же систему архитектурного проектирования входила разработка арсенала специального музейного оборудования, которое приобретало все большую функциональность и специализацию.
42. Экспозиция в проектах осмысливается как стационарная неизменяемая в системе интерьера архитектурно-художественная структура, с ориентацией на характер экспонатов, концепцию, архитектуру, пространство, освещение, при неукоснительной визуальной симметрии, рассматривавшейся как один из принципов ее организации.
43. Характер дворцовых стилизованных ансамблей первой половины XIX века не претендовал на подлинность и оригинальность, а лишь выстраивал ассоциативную среду для образного экспонирования, в то время как интерьерные ансамбли второй половины века строились на основе скрупулезной научной точности стиля и подлинности его элементов. Они уже не интерпретировали общие стилистические черты, а «копировали» в большинстве случаев наиболее выразительные и совершенные конкретные стилевые интерьеры, отдельные фрагменты и декоративные элементы. Помимо этого, в них включались подлинные фрагменты исторических памятников (элементы интерьера, мебель, ткани, зеркала, осветительные приборы, декоративные элементы, изобразительные произведения и т.п.).
44. Строительство музеев (в основном больших национальных музеев, в том числе и в России) представляло собой государственные задачи, решавшиеся на уровне правительств. Все здания подобных музеев в XIX веке построены наиболее известными архитекторами своего времени по открытым конкурсам, на основе концепций, разработанных совместно с музеологами, деятелями профильной науки и искусства, музейными экспертами и хранителями. Декорационные программы музеев также создавались по проектам, отмеченным медалями и дипломами конкурсов, привлекая к своему исполнению выдающихся художников, скульпторов, мастеров прикладного искусства, виртуозных строителей.
45. Архитектура музея XIX века представляет самостоятельную художественную и содержательную ценность и является в этом смысле феноменом – как целостный программный экспозиционный ансамбль.
46. Экспозиции организуются в художественной образной форме для визуальной передачи научно-достоверной информации. Архитектурно-пространственное и живописное оформление экспозиционного интерьера создает среду, являющуюся контекстом для восприятия конкретных собраний и само предстает научным, художественным и дидактическим. Со временем оно становится уникальным и полноценным объектом музея, специально созданным для передачи информации, в неразрывном ансамблевом единстве с коллекцией, для экспонирования которой предназначалось.
47. В отличие от предыдущих периодов становления музейного экспонирования, где ведущим принципом восприятия был визуальный, XIX век был веком вербальной культуры. По характеру своего



- мышления и принципам восприятия он ориентировался на вербализацию коммуникативных связей, на вербальный принцип получения и обработки информации.
48. Организация историко-стилевой экспозиции становится ведущей в конце века. Музеи стали перестраивать свои экспозиции по принципу «стилевых ансамблей».
  49. В экспозиции Исторического музея (ГИМ) создавался комплекс, а не ансамбль. Музейные предметы – экспонаты размещались в контексте оформления зала, где складывалась довольно устойчивая иерархия экспозиционных принципов, в которой сама экспозиция в конечном итоге была значительно более коммуникативной и выразительной, нежели сумма всех представленных экспонатов. Экспозиция основывалась на двух принципах: декоративно-ансамблевом, или «средовом», и научно-систематическом, которые образовали целостный экспозиционный комплекс. Первый принцип обеспечивал осмысление художественной целостности исторического периода, второй опирался на жесткие требования современной научной мысли и систематизации собрания.
  50. Две альтернативные в какой-то мере системы экспонирования – «средовая» и «систематическая», параллельно существующие в больших европейских музеях, отвечали двум разным типам музейной коммуникации – эмоционально-образной и научной.
  51. Главной была попытка систематизации образцов в ряду, который в данном случае воспринимался как универсальный принцип представления, предполагавший сравнение, сопоставление, демонстрацию разнообразия, возможных вариантов, некоей заранее заданной системы. «Ряд» как принцип тем самым оказывался над экспонатом, пытаясь организовать и свести к определенным понятиям и смыслам огромное разнообразие разнохарактерного и неравнозначного экспозиционного материала выставок и музеев.
  52. В начале XX века окончательно формируется взгляд на художественное построение выставочной экспозиции. Приоритет отдается одному художнику с режиссерскими полномочиями и стремлением к соединению общего с частным, содержания выставляемых произведений с формой их представления, выработке конкретных приемов содержательного и декоративного характера.
  53. Связанный с историзмом интерес к конкретному экспонату или явлению, которые рассматривались как звено исторического развития, повлек за собой смену экспозиционного принципа, где главным становится научная систематизация коллекций в хронологии линейного развития. Внимание к отдельному экспонату привело к утрате целостности впечатления, неактуальности экспозиционной эстетики, разрушению архитектурно-художественного ансамбля, постепенной утрате экспозиции художественных качеств.
  54. Новая экспозиционная система вытесняет декоративные ансамблевые принципы и полновластно заменяет их сугубо научной, академической и систематической экспозицией. Первоначально характерным приемом в экспозиционном построении становится жесткое симметричное осевое построение, которое затем тяготеет к рядовому построению, четкой и монотонной, плотной и объемной, систематической, а затем и хаотичной экспозиционной подаче.
  55. В конце века в связи с новым художественным стилем модерн складывается своеобразное единство внешнего и внутреннего, формируются определенные связи – не ансамблевые, а символические, образно-выразительные, не декоративно-формальные, а содержательно-эмоциональные. Новые тенденции в зарубежном музееведении характеризуют собой пересмотр принципов экспозиционной организации, поиски «нейтрального фона» для экспонирования, чистоту и ясность экспозиционного построения, максимальную разрядку экспозиции на основе дифференциации коллекций.
  56. Заметное влияние на музейную экспозицию оказала выставочная практика (всемирных, национальных, региональных промышленных, научных и художественных выставок). Она развивалась значительно интенсивнее и разработала многообразные приемы архитектурной, методической и художественной организации, которые впоследствии были восприняты музеями.
  57. В ходе решения выставочных задач были разработаны: методы создания и функционирования выставок на основе специально подготовленных программ; новые архитектурные формы и про-



- грессивные конструкции выставочных павильонов; принципы организации и оборудования выставочного пространства; приемы экспозиционной аранжировки экспонатов. К которым относятся: наглядность, декоративность, праздничность, эмоциональность, насыщенность, театрализация, построение грандиозных экспозиционных комплексов-«подобий», введение в экспозиции манекенов, создание экспозиционных эффектов, построение экспозиций по заранее продуманным концептуальным программам, привлечение к созданию национальных экспозиций крупнейших специалистов разных стран – ученых, архитекторов, художников, строителей и т.п.
58. Приемы представления экспонатов со временем приобретают достаточно устойчивые черты: расстановка ярусами, четкая симметрия и осевое построение композиции; раскладка кругом, треугольником, веером; простая, максимально плотная геометрическая компоновка и сложные орнаментальные композиции в соответствии с размерами и конфигурацией экспозиционного материала.
59. Главной была попытка систематизации образцов в ряду, который в данном случае воспринимался как универсальный принцип представления, предполагавший сравнение, сопоставление, демонстрацию разнообразия, возможных вариантов, некоей заранее заданной системы. «Ряд» как принцип тем самым оказывался над экспонатом, пытаясь организовать и свести к определенным понятиям и смыслам огромное разнообразие разнохарактерного и неравнозначного экспозиционного материала выставок и музеев.
60. Все принципы и формы экспозиционного ансамбля всегда были связаны с коммуникативными функциями музея и коллекции, так как их построение было обусловлено и одновременно ориентировано на определенный тип «видения», вид «восприятия» и «переживания», характерный для человека или эпохи, который прямым образом был связан со зрителем, диктующим специфику «видения» экспозиции для реализации ее в своих художественных формах.



# Заключение







**К**ратко рассмотрев основные тенденции в развитии архитектурной и художественной организации музейной экспозиции в период ее становления до конца XIX – начала XX века, можно отчетливо видеть влияния на процесс ее формирования социо-культурных, идеологических, научных, музеологических и общехудожественных тенденций эпохи.

В процессе смены господствующих социальных взглядов и связанной с этим сменой ценностных ориентиров культуры совершается развитие музея как историко-культурного феномена. За длительный период своей эволюции музей становится многофункциональным институтом, с присущими ему закономерностями развития, этапами формирования, спецификой, собственной ролью в процессе культурной жизни общества.

Рассматривая искусство экспозиции, можно говорить о художественном жанре в системе пластических искусств на стыке архитектуры – интерьера – дизайна – сценографии –

станкового авангардного искусства, которое аккумулирует научно-информационное содержание музейного сообщения и организует его коллекционное предметное представление в архитектурно-пластической форме. Экспозиционное искусство не дополняет, не оформляет, а выражает содержание и является неотъемлемой составляющей комплексного содержания экспозиции, где целостный нерасчлененный синтез науки и искусства, содержания и формы наиболее емко и точно выражают сущность музея.

Форма экспозиционного построения, выстраивая визуальную взаимосвязь экспонатов, т.е. экспозиционный контекст, обладает своим самостоятельным и самоценным пластическим образом. Образом, выражающим не только «общекультурные тенденции эпохи», но и напрямую соотносящимся с ведущими архитектурными и художественными стилями. В рамках их эстетических критериев он занимает свое определенное место, в качестве синтетического и своеобразного

жанра искусства. Представляет собой законченный и сформированный за время своего развития тип профессиональной художественной деятельности, в русле архитектуры и декоративного искусства. Разрабатывает понятия, установки, принципы и приемы, методику и организацию музейного проектирования. Совершенствует архитектурную форму, организацию пространства музея, средства выразительности и принципы взаимосвязи с содержательными музеологическими концепциями.

Создание музейной экспозиции в своем высшем проявлении всегда мыслилось в ряду профессиональной деятельности архитекторов, художников, декораторов, выдающихся представителей искусства своего времени. Первоначально это была сфера творчества декораторов, затем она входила органической частью в программу архитектурного проектирования. В настоящее время она представляет собой специальный раздел дизайна. Архитектурное музейное проектирование, как



правило, проводилось на конкурсной основе. К созданию музейных и выставочных экспозиций привлекались крупнейшие мастера искусств своего времени.

В хронологической последовательности можно определить, с известной долей относительности, точки смены парадигмы музейного экспозиционного искусства. Эти смены тенденций проходили порой плавно, порой скачкообразно и были связаны со всеми формирующими экспозиционное построение факторами социальной, идеологической, музейно-логической и общехудожественной жизни. В смене экспозиционной деятельности отчетливо можно видеть постепенное ускорение темпов.

В протомузейном экспонировании ведущей тенденцией формирования предметно-пространственного и художественного облика была функционально-утилитарная архитектурная регламентация. В эпоху Средневековья экспонирование символов веры и литургических атрибутов входило в общий храмовый синтез, а первые экспозиционные приемы представления коллекций исторических, естественно-научных и художественных предметов носили зрелищный и открытый характер.

В период Возрождения экспонирование преимущественно произведений искусств было органически связано с декоративным ансамблем построения монументального интерьера – экспозиции. В эпоху Просвещения начинается разработка приемов организации художественной экспозиции в ансамблевом синтезе дворцовых интерьеров и первых выставок. А естественно-научных и универсальных собраний – в форме кабинетов и кунсткамер, имев-

ших свою четкую и уникальную организацию и построение. Первая половина XIX века связана с созданием интерьерной ансамблевой аранжировки дворцовых собраний в соответствии с экспонируемыми коллекциями и созданием контекста экспозиционной среды в системе неоклассического канона. Вторая половина XIX века ознаменовалась эклектичностью экспозиционного построения и организацией стилизованной или копийной среды с включением подлинных фрагментов с попыткой реконструкции художественными средствами утраченного исторического контекста.

Музейная экспозиция всегда испытывала прямое и опосредованное влияние различных социальных и общекультурных факторов. Одним из важнейших формирующих ее факторов является сам адресат музейного сообщения – зритель, со всеми присущими ему особенностями восприятия. Изменения его восприятия каждый раз влекли за собой изменения экспозиционной структуры и характера экспонирования. Влияние оказывало и совершенствование музейных и информационных технологий.

В процессе развития архитектурно-художественных аспектов формирования и организации экспозиционной среды отчетливо выявляются трансформирующие соотношения архитектуры здания, самих музейных коллекций и принципов экспонирования в комплексе всех художественно-выразительных средств.

Архитектура музеев также претерпела изменения, начиная от храмовых, дворцовых построек, музеев дворцового типа, грандиозных му-

зейных комплексов второй половины XIX века, созданных в гармоничном единстве с художественным решением экспонирования коллекций, для которых они предназначались.

Более подробно художественную эволюцию архитектурного пространства музея можно проследить следующим образом:

- храмовая регламентация в системе протоэкспонирования;
- интерьерная аранжировка коллекций в пространстве помещений и галерей в системе утилитарно-декоративного размещения предметов. Галерея возникает как первая и жизнеспособная форма организации коллекционного собрания, основанная на прямом и последовательном процессе осмотра, т.е. максимально функциональна;
- эволюция архитектурного пространства проходит период строительства специальных галерей для разраставшихся собраний, в которых коллекция и выдающиеся шедевры становятся художественно-композиционным ядром и темой декорирования интерьера-экспозиции;
- к XVIII веку галерея выходит из структуры дворцового здания и образует отдельно стоящее здание, специально построенное для размещения и показа коллекций с присущими ему художественными и функциональными качествами в характере дворцовых сооружений своего времени с аллегорическими и символическими элементами архитектурного убранства;
- к середине XVIII века был разработан универсальный план музейного здания, представлявший собой систему пересекающихся галерей с внутренними световыми дворами.



Значение приобретает программное архитектурное декорирование;

- к середине XIX века разрабатывается канонический тип музейного здания в стиле классицистических традиций, с организацией анфиладных планировочных схем в системе параллельных и смежных залов. Музейные сооружения оформляются обширными программными аллегорическими и символическими декоративными элементами – скульптурами, рельефами, мозаиками, живописными панно и др.;

- вторая половина XIX века внесла в разработку архитектуры музейного здания полистилистические тенденции историзма, национальные и фантазийные темы, усовершенствовав функционально-технологические аспекты и создав новые принципы музейного интерьера в стиле исторических эпох, соответствующих представленным в музее коллекциям.

На протяжении всей истории развития и становления музейной экспозиции прослеживаются принципиально важные этапы и тенденции в ее художественном формообразовании:

- предшествовал развитию экспонирования этап протомузея, в отличие от истока экспозиции, берущей свое начало в храмовом синтезе, где еще не было осуществлено художественное осмысление показа предметов универсальных накоплений. Однако были намечены общие черты и подходы экспозиционного представления, осмыслена первая форма архитектурного пространства – галерея, как наиболее оптимально обеспечивающая функциональный процесс осмотра;

- коллекционные собрания во-

площали ярко выраженный декоративно-утилитарный характер с функцией декоративного убранства интерьера. Их размещение основывалось на характере интерьера в полном подчинении архитектуре (XV–XIX века), что особенно ярко проявилось в европейских дворцовых музеях. Данный этап характеризуется созданием целостного экспозиционного ансамбля, построенного в единстве архитектуры и интерьера. Формы построения такого ансамбля со временем менялись. Предметы художественных коллекций служили атрибутами убранства, создавая экспозицию-интерьер. Композиционными принципами были: симметрия, визуальное равновесие объемов, осевое построение декоративного комплекса;

- осмысление художественной и научной коллекции в качестве эстетической, исторической, научной и материальной ценности становится одним из главных формообразующих факторов – тематических, объемно-пространственных, стилистических, колористических – в формировании музея в период XVIII–XIX веков. Основной принцип экспонирования строился на соответствии архитектуры зала с коллекционными предметами, которые становились ведущими в композиционном построении интерьера-экспозиции;

- построение экспозиционных ансамблей, характерных для музеев середины XIX века, было основано на создании программной среды, соответствовавшей коллекционным предметам музейного собрания, с целью воссоздания и реконструкции художественными средствами утраченного исторического кон-

текста. Среда первоначально была классицистической, с интерпретациями и ассоциациями подлинной исторической среды. Экспозиционный ансамбль создавался на основе концептуальной иконографической программной архитектуры и предметных комплексов, в единстве исторического и стиливого решения здания, интерьеров, экспозиций и коллекций;

- конец XIX века принес изменения, обусловленные развитием историзма и актуализацией дидактических функций музея. Это проявилось в создании научно-обоснованного контекста, копийной среды, с включением подлинных исторических фрагментов и памятников в систему эклектического интерьерного построения. Создавался выразительный архитектурно-художественный ансамбль в стилистике разных исторических эпох, соотносившейся с экспонатами коллекций. Осуществлялся он программной архитектурой, декорацией интерьера, характером специального экспозиционного оборудования, композиционными взаимосвязями экспонатов и т.д.;

- научное освоение коллекций, их систематизация в качестве объектов изучения и популяризации привели в конце XIX – начале XX века к главенствующей роли экспоната в экспозиции с постепенным игнорированием его окружения и отказом от эстетической организации среды экспонирования. В этот период господства экспоната архитектура и все художественно-композиционные принципы экспозиции отошли на второй план. Для экспозиции была характерна перегруженность, художественная



и пластическая невыразительность, нарушение композиционных основ. В целом этот период обусловлен кризисом архитектурной, художественной и эстетической организации экспозиций.

Искусство создания музейной экспозиции в течение XVIII – начале XX века проходит следующие этапы развития:

а) целостный программный ансамбль, построенный на принципах классических интерьерных схем, в единстве стиля архитектуры, интерьера и всего экспозиционного построения;

б) эклектический концептуальный ансамбль в стилистике разных исторических эпох и национальных тем;

в) ансамбль в контексте концептуальной иконографической и дидактической программной

архитектуры и экспозиционных комплексов, в единстве стилового решения здания и коллекционной структуры;

г) период кризиса архитектурной и эстетической организации в системе научно систематизированного принципа экспозиции, и наконец

д) научная систематическая аранжировка экспозиционного решения, предполагавшая создание оптимальной «нейтральной» среды для восприятия экспонатов.

Выдающимся явлением западноевропейской культуры стали архитектурные и экспозиционные концепции музеев XIX века. Их грандиозные иконографические программы, архитектурные и пространственные формы, экспозиционные аранжировки в характере «воссоздания прошлых эпох» емко выразили пафос Просвещения как

наиболее близкий и выражающий общественный статус Музея-Храма, Музея-Форума, Музея-Дворца Науки. Архитектура музейных зданий, специально построенных для хранения и презентации научных и художественных собраний, сформировала в этот период канонические принципы объемно-пространственной структуры, устоявшиеся типы планировочных схем, разработала приемы построения целостного экспозиционного ансамбля, создала совершенный художественный образ европейского музея. Главными в этой связи стали разработки систем экспозиционной аранжировки музейных коллекций, выразивших в своей архитектурно-художественной форме «идеальные» представления современников о просветительской функции и культурной миссии Музея.



# Краткая библиография

1. Асеев Ю.А., Калугина Т.П. Экспозиционные типы / Некоторые проблемы истории и теории // Вопросы комплексного исследования художественных музеев / ГРМ. Сб. научн. тр. – Л., 1986. С. 64–74.
2. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М., 1983.
3. Бархин Б.Г. Архитектура музея изобразительных искусств // Музей. Художественные собрания СССР. № 3. – М.: Советский художник, 1982. С. 263–240.
4. Белавская К.П. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – пер. пол. XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. – М.: Советская Россия, 1961. С. 300–364.
5. Бенеш Й. Методы экспонирования // Музеум, 1983. № 138. С. 30–35.
6. Бенеш Й. Музейная экспозиция. Теория и практика. – Прага, 1981.
7. Бродский Б.И. Оформление выставок. – Л.: Художник РСФСР, 1960.
8. Вороникина А.Н. Виды залов Эрмитажа и зимнего Дворца в акварелях и рисунках художников сер. XIX века. – М.: Искусство, 1983.
9. Гервиц М. Лео фон Кленце и Новый Эрмитаж. СПб., 2003.
10. Глазычев В. Поэтическая Среда музея // ДИ, 1975. № 10. С. 40–43.
11. Гнедовский М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы // Музеи мира. – М., 1991.
12. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. – Л., 1981.
13. Гос. Оружейная палата Московского Кремля / Сб. ст. под ред. Г.Л. Малицкого. – М., 1954.
14. Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев // Сб. науч. тр. № 2. (НИИ музееведения). М., 1970.
15. Закс А.Б. Из истории Гос. исторического музея (1941–1957 г.) / Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961. С. 5–54.
16. Закс А.Б. К истории Гос. Оружейной Палаты. / Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. VI. – М., 1968. С. 171–189.
17. Замошкин А.И. Эстетика музейной экспозиции // Художник, 1963. № 7. С. 43–47.
18. Зиновьева М.М. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. – М., 2014.
19. Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве в 1881 г. – М., 1882.
20. Искусство современной экспозиции. Выставки. Музеи // Сборник статей под ред. В.П. Толстого, Н.В. Воронова. Ин-т теории и истории изобразительных искусств РАХ. – М., 1965.
21. Искусство музейной экспозиции // Сб. науч. тр. № 4. (НИИ культуры). – М., 1977.
22. Искусство музейной экспозиции. Современные тенденции архитектурно-художественных решений // Сб. науч. тр. № 11 (НИИ культуры) – М., 1982.



23. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев / Под ред. А.Д. Тимрота, Сб. науч. тр. №13 (НИИкультуры). – М., 1985.
24. История музейного дела в СССР (НИИ музееведения). – М., 1957.
25. Каган М. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. № 4. 1994. С. 445–461.
26. Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей. Художественные собрания СССР, 1988. № 9. С.12–26.
27. Каминская А.Г. Ю.И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге // Музей. Художественные собрания СССР, 1984. № 5. С.136–151.
28. Камин Д. Великие музеи мира. – М.: Астрель. 2007.
29. Катерного М.Т. Архитектура музейных и выставочных зданий. – Киев, 1952.
30. Кириченко Е.И. К архитектурной истории Государственного исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы / Тр. ГИМ. – М., 1987. С. 30–39.
31. Кликс Р. Художественное проектирование экспозиций. – М.: Высшая школа, 1978.
32. Лапшин В. Из истории художественных выставок в России конец XIX – начала XX века // Пинакотека, 2001. № 12. С. 81–86.
33. Майстровская М.Т. Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилиобразования // Проблемы музейной коммуникации / Сб. науч. тр. НИИ культуры. – М., 1988.
34. Майстровская М.Т. Искусство–Архитектура–дизайн. Музейная экспозиция. Тенденции формирования. – М., 2002.
35. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера (от античности до наших дней). – М.: Искусство, 1990.
36. Мауджери М. Шедевры живописи (из собраний лучших художественных галерей Европы). Т. 1. – СПб.: Славия, 1996.
37. Мауджери М. Шедевры живописи (музеи и коллекции Европы и Америки). Т. 2. – СПб.: Славия, 1996.
38. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. Организация и техника. – М., 1964.
39. Михайловская А.И. Из истории промышленных выставок в России в пер. пол. XIX в. // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1961. Вып. 3.
40. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции // Под ред. М. Майстровской, РИК, сб. науч. тр. – М., 1997.
41. Наполеон и Лувр. Из собраний музеев Франции. Каталог. – М., 2010.
42. Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX века. – Череповец, 2004.
43. Николаева А. Оружейная палата – дворцовый музей середины XIX века / Царские и императорские дворцы. М., 1997.
44. Овсянникова С.А. Художественные музеи Петербурга и Москвы. 1-я пол. XIX– нач. XX в. // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1962.
45. Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XXVIII – пер. пол. XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1961.
46. Осьминская Н. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотека, 2001. № 12.
47. Очерки истории музейного дела в России. Вып. I, II, III. – М., 1956–1961.
48. Пилявский В.И., Левинсон-Лессинг В.Ф. Эрмитаж. История и архитектура зданий. – Л., 1974.
49. Прохоренко Г., Власова Г. Музей барона Штиглица. Прошлое и настоящее. – СПб., 1994.
50. Разгон А.М. Исторические музеи в России // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып V. – М., 1963.
51. Ревякин В.И. Художественные музеи. – М., 1974.
52. Ревякин В.И. Выставки (Архитектура и экспозиция) – М., 1975.
53. Ревякин В.И. Музеи мира.
54. Рождественский К. Ансамбль и экспозиция. – Л., 1970.
55. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. – М., 1974.
56. Рязанцев И.В. Искусство советского выставочного ансамбля 1917–1970. – М., 1976.
57. Свецимский Е. Модернизация музейных экспозиций (НИИК) – М., 1989.
58. Семенова Н. Румянцевский музей // ДИ, 1982. № 1. С. 34–38.
59. Соколова Т.М. Здания и залы Эрмитажа. – Л.: Аврора, 1973.
60. Соколова Т.М. Зимний Дворец (историко-архитектурный очерк). – Л., 1967.
61. Соловьев К.А. Художественное оформление музейной экспозиции // Советский музей, 1936. № 1. С. 18–31.



62. Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д. Всеобщая история интерьера. – М.: ЭСКМО, 2013.
63. Сто лет Третьяковской галереи / Сб. ст. под ред. П.И. Лебедева. – М., 1959.
64. Странский З. Понимание музееведения // Музеи мира. – М., 1991.
65. Стасов В.В. Записки о деятельности по участию в Парижской Всемирной выставке. – Отечественные записки. – СПб., 1867.
66. Станюкевич Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. – М.-Л., 1953.
67. Стриженова Т.К. Современное понимание искусства музейной экспозиции / Труды НИИ культуры. Вып. 45. – М., 1977. С. 6–30.
68. Суслов А.В. Комнатное убранство Эрмитажа. – Л., 1929.
69. Хадсон К. Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001.
70. Цветаев И.В. История создания Музея в переписке профессора И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном и других документах (1896–1912 г.) – М.: Сов. художник, 1977.
71. Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерки истории и теории музейного дела. – Харьков, 1919.
72. Шпаков В.Н. История всемирных выставок. – М.: АСТ. Зебра Е, 2008.
73. Шпаков В.Н. Россия на всемирных выставках. – М.: РОСИНЭКС, 2000.
74. Училище барона А.Л. Штиглица. Школа мастерства. (Власова Г.А.) – М., 2004.
75. Юхименко Е.М. Первый, Русский Исторический : к 125 летию открытия Государственного исторического музея. – М., 2008.
76. Alois R. Esposizioni. Architetture - allestimenti. – Milano, 1960.
77. Alois R. Musei. Architettura - tecnica // Con un saggio di C. Bassi. Teste didascalie in italiano e inglese. – Milano, 1962.
78. Art and design for all. The Victoria and Albert museum. – London, 2011. V&A Publishing.
79. Benesh J. Theoretical principles of the exhibition furnishings in museum // Museum. 1973. N 1. P. 27–32.
80. Carmel J. H. Exhibitions techniques. – New York, 1963. 21. p.
81. Gow, Jan, Clifford, Timothy The National gallery of Scotland: An architectural and decorative history. – London, 1985.
82. Klayes F. Exhibitions: A survey of international design. – New York, 1961.
83. Kriller Beatrix, Kugler Georg, Die Architektur und Ausstattung (idee und wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes). – Wien, Edition Christian Brandstätter.
84. Koch G. Die Kunstausstellung. – Berlin, 1967.
85. Mauries P. Cabinets of curiosities. – London, 2002.
86. Metropolitan museum of art, New York. Howe, Winifred Eva. – New York, 1913.
87. Miller E.J. A brief history of the British museum /Ed/. Miller. – London, 1970.
88. Montaner J., Oliveras J. The museums of the last generation. – London, New York, 1988.
89. Museums for a new century: A report of the Commission on museums for a new century. – Washington, 1884.
90. Nittlmeier, Werner Die Neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte, und Fresken. Mit einem Beitrag über die Sammlung Ludwigs I von C.H. Heilmann. – München, 1975.
91. The Origins of museums: The Cabinet of curiosities in sixteenth – seventeenth – cent. Europe / Ed. by Oliver Impey and Arthur Macgregor – Repr. – Oxford, Clarendon press, 1986.
92. Ory, Pascal Les expositions universelles de Paris: Panorama raisonné avec des aperçus nouveaux / P.Ory.-[Paris]. Ramsay, image; cop. 1982.
93. Petras, Renate Die Bauten der Berliner Museumsinsel R.P. Berlin: Vert. für Bauwesen, 1987.
94. Sir John Soane's Museum London/ Tim Knox/ London – New York, 2008.



Н А У Ч Н О Е   И З Д А Н И Е

*Мария Терентьевна  
Майстровская*

## МУЗЕЙ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ ИСКУССТВО ЭКСПОЗИЦИОННОГО АНСАМБЛЯ

**Майстровская Мария Терентьевна** – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, профессор кафедры Теории и истории декоративных искусств и дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова; ведущий научный сотрудник отдела дизайна Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств

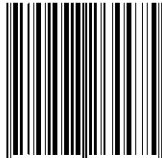
Иллюстративные материалы и фотографии взяты из: изданий: Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников сер. XIX века. М., 1983; Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. Л., 1981; Зиновеева М.М. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2014; Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве в 1881 году. М., 1882; Камин Д. Великие музеи мира. М., 2007; Каминская А.Г. Ю.Г. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге; Катерного М.Т. Архитектура музейных и выставочных зданий. Киев, 1952; Мак-Коркадейл Ч.С. Убранство жилого интерьера (от античности до наших дней) М., 1990; Мауджери М. Шедевры живописи (из собраний лучших художественных галерей Европы), т. 1 и (Музеи и коллекции Европы и Америки), т. 2, 1995–1996; Музей барона Штиглица. Прошлое и настоящее. СПб., 1994; Наполеон и Лувр. Из собраний музеев Франции. Каталог выставки. М., 2010; Николаева А. Оружейная палата – дворцовый музей середины XIX в. Царские и императорские дворцы. 1997; Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX – начала XX века. Череповец, 2004; Пилявский В.И., Левинсон-Лессинг В.Ф. Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л. 1974; Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. СПб., 2011; Соколова Т.М. Здания и залы Эрмитажа. Л., 1973; Станюкевич Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. М.-Л., 1953; Шпаков В.Н. Россия на Всемирных выставках. М., 2000; Шпаков В.Н. История Всемирных выставок. М., 2008; Училище барона А.Л. Штиглица. Школа мастерства. М., 2004; Юхименко Е.М. Первый, Российский, Исторический: к 125 летию открытия Государственного Исторического музея. 2008; Art and design for all. The Victoria and Albert museum. London, 2011; Kriller B., Kugler G. Die Architektur und Ausstattung (idée und wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes) – Wien; Koch G. Die Kunstausstellung. Berlin, 1967; Mauries P. Cabinets of curiosities. London, 2002; Miller E.J. A brief history of the British museum. – London, 1970; Sir John Soane's Museum London. Tim Knox. London-New-York, 2008; А так же из Отдела визуальной информации ГМИИ им. А.С. Пушкина, архивов ГИМа, Саратовского художественного музея им. Радищева, Государственных Архивов РГАЛИ, Научно-исследовательского института музееведения, Научно-исследовательского института культуры, Российского института культурологии; частных архивов – А.И. Михайловской, А.Д. Тимрота, Р.Р. Кликса, а так же личных фотографий автора.

Директор издательства *Б.В. Орешин*  
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*  
Зам. директора по производству *Е.А. Лобачева*

Формат 60х90/8. Гарнитура Minion Pro. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Объем 85 п. л. Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. (499) 245-53-95

ISBN 9785898264475



9 785898 264475