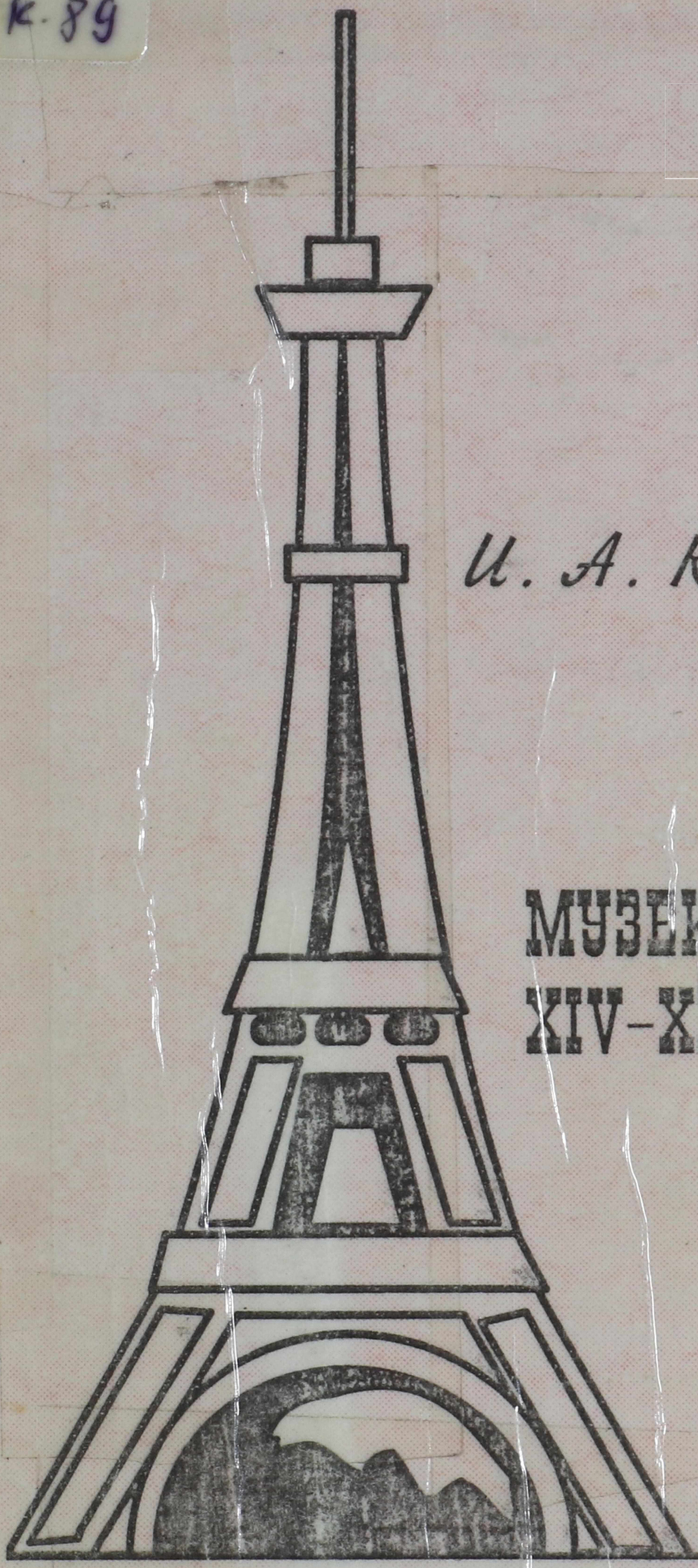
79.79.1
К3 К-89



И. А. Куклинова

МУЗЕИ ФРАНЦИИ XIV–XIX веков

Часть I

СПбГУКИ - 2001

Ин 2003

583453

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

В47

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств
Кафедра музееведения и экскурсоведения

И.А.Куклинова

МУЗЕИ ФРАНЦИИ XIV – XIX веков

Часть I

Учебное пособие
по курсу «Музееведение. История»

Санкт-Петербург
2001

ББК 85.101

Учебное пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

КУКЛИНОВА
Ирина Анатольевна,
кандидат культурологии

Музеи Франции XIV – XIX веков

Научные редакторы:

В.П.Грицкевич, кандидат мед. наук, доцент,
Н.И.Сергеева, кандидат историч. наук, профессор.

Рецензенты:

С.В.Белецкий, доктор историч. наук, профессор,
А.Н.Балаш, кандидат культурологии.

583463
БИБЛИОТЕКА
Санкт-Петербургского
государственного
университета
культуры и искусств

Куклинова И.А. Музеи Франции XIV – XIX веков: Учебное пособие по курсу «Музееведение. История». Ч. 1 / Куклинова И.А.; Введение [Вступ. ст.] Н.И.Сергеевой; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2001. – 148 с.

© И.А.Куклинова, 2001
© Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2001

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня, когда перед музееведами всех стран стоит проблема осмысления феномена музея в современном мире, невозможно решать многие вопросы теории и практики и, тем более, методики музейного дела без изучения истории его становления и развития.

Данное издание является учебно-методическим пособием для студентов специальности «Музейное дело и охрана памятников» по спецкурсу «Музеи Франции». Программа спецкурса опирается на знания студентов, полученные ими в процессе изучения таких дисциплин как «Музееведение. История» и «Музееведение. Теория».

Познание этих историко-теоретических дисциплин позволяет обратиться к проблемам генезиса института музея и его функций на конкретном историческом материале, тем самым обеспечивая продвижение в изучении этих основополагающих проблем музееведения. Отсюда необходимость изучения истории музейного дела в странах, имеющих как богатую историю, так и насыщенную современными мотивами практику развития музеев. В этом аспекте история музеев Франции представляет особый интерес. История этой страны в целом и ее культуры – в частности дает богатый материал на соотнесение общеисторического материала с историей формирования музейного дела во Франции. Более того, выбор истории музеев Франции для спецкурса обоснован тем, что именно в ней сформировалась одна из первых в Европе сеть основных профильных групп музеев, ставшая примером для музейного строительства во многих странах, в том числе и в России.

Предлагаемое учебное пособие – лишь первая часть материалов спецкурса, оно охватывает период с XIV по XIX век. Данные хронологические рамки позволяют осветить длительный домузейный этап развития французских коллекций с момента появления первых королевских и княжеских (с XIV века), а затем и частных собраний (с XV – XVI веков), их формирование в эпоху Ренессанса (в XVI веке) и дальнейший расцвет в XVII – XVIII веках, охарактеризовать зарождение музейности в рамках традиционных коллекций, появление первых публичных музеев разных профильных групп, а также оформление сети музеев в масштабах страны вплоть до создания в 1870-х годах централизированной организационной структуры, существующей до сих пор. Именно в 1870-х годов деятельность музеев во Франции начинает регламентироваться законодательно, в масштабах страны начинают решаться вопросы приобретения предметов и подготовки музейных кадров. Развития музеев во Франции с 1870-х

годов по настоящее время будет посвящена вторая часть пособия «Музеи Франции».

В дальнейшем кафедра музееведения и экскурсоведения Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств планирует подготовку и издание подобного рода учебных пособий, посвященных истории музеев других стран. В ближайшей перспективе это музеи немецкоязычных стран, затем пособие по истории музеев Англии. Предполагается в итоге этой исследовательской работы составить более ясную картину генезиса и развития музеев в европейском масштабе, выявить общие тенденции и специфические черты данного процесса в условиях общеевропейской культуры и особенностей ее регионов.

Автор при написании истории музеев Франции, наряду с российскими источниками, количество которых весьма ограничено, использовал преимущественно оригинальную литературу французских авторов, как правило еще незнакомую российским исследователям. Она включена в учебное пособие – каждый его параграф завершается списком рекомендуемой литературы.

Значительную помощь студентам при изучении истории музеев Франции окажут вопросы, сформулированные автором и приведенные им также в конце каждого параграфа. Вопросы концентрируют внимание на наиболее существенных проблемах спецкурса и помогут студентам самостоятельно поразмышлять над тем, что составляет сам процесс зарождения и развития музеев Франции.

Н.Сергеева

Глава 1. КОЛЛЕКЦИОНЕРСТВО ВО ФРАНЦИИ (XIV – XVIII века)

Появлению музея как института предшествует длительный период собирательства или коллекционирования. Этот процесс понимается не однозначно. Собирательство и его результат – собрание – это случайная внутренне свободная совокупность вещей, в то время как коллекционирование предполагает создание коллекций, то есть образование групп предметов, строго подобранных по какому-либо основанию. Однако провести грань между ними не всегда удается, и в литературе, как правило, оба эти явления рассматриваются как идентичные. Вместе с тем встречаются попытки разграничения их как по способу создания, так и хранения. Возможно рассмотрение собирательства и коллекционирования во времени, когда первое понимается как начальный этап второго. Однако есть собрания, которые так и не станут коллекциями, и, напротив, возможно сразу их создание, минуя этап собирания – формирование и организация предметов по какому-либо основанию. Между тем созданию коллекций всегда сопутствует сбор предметов и, таким образом, оба вида деятельности сливаются в один процесс. При таком подходе к вопросу о понятиях «собирательство» и «коллекционирование» («коллекционерство») возможно говорить об их идентичности.

Своими корнями собирательство или коллекционирование уходят в средние века – эпоху крайне неоднозначную для этого процесса. Связано это с особым, сакральным пониманием времени, которое воспринималось человеком лишь как момент вечности, принадлежавшей Богу. Измерить время, осмыслить его считалось грехом, поэтому в раннем средневековье люди жили, как бы «укрывшись» от времени. Каждый год, вместе с возобновлением литургического цикла, когда история проходила очередной виток, каждый из живущих являлся свидетелем того, что происходило много веков назад. Библейские события переживались заново как современные. Религиозное восприятие времени определило первоначальную форму собирательства: собирание реликвий. Они хранились при монастырях и церквях, и особая их ценность подтверждалась тем, что нередко вместе с ними аббаты держали документы, удостоверяющие права мона-

стыря на главное богатство средних веков – землю. Эти собрания сакральных предметов посещались паломниками.

Первые ростки светского собирательства во Франции проявились в последней трети XIV века, при короле Карле V (1338 – 1380). Этот период стал временем относительного затишья в продолжавшейся Столетней войне с Англией (1337 – 1453). Карлу V, вступившему на престол в 1360 году, удалось значительно укрепить центральную власть. Им была проведена налоговая реформа, преобразования в армии позволили вытеснить англичан практически со всей территории Франции, за исключением спорной Гиени на юго – западе страны. Для демонстрации усиления королевской власти Карл V развернул активную работу по реконструкции своих резиденций, уделяя особое внимание их внутреннему убранству.

Именно тогда во Франции сложилось несколько очагов культуры: при дворе самого короля Карла V, папском дворе в Авиньоне, при дворах братьев короля – герцогов Анжуйского и Бургундского. Наивысшего же расцвета этот процесс достиг при дворе еще одного брата короля – герцога Жана Беррийского (1340 – 1416). Одной из первых зародилась традиция, связанная со сбором французскими монархами коллекций книг. Как отмечал Ж. Гигар, «любовь к книгам всегда была достоянием королей Франции: каждый из них составлял коллекции, значительные для своего времени». Примечательно, что Ж. Гигар, французский исследователь библиофильства во Франции, выделил всего четыре типа коллекционеров книг, и первым из них назвал французский королевский двор. Начало собирательству книг во Франции положил Карл V, при дворе которого была собрана обширная коллекция. К 1380 году, когда была произведена ее перепись, она состояла из более чем 900 томов, ее хранителем был библиотекарь Ж. Мале. Для этой библиотеки профессор Парижского университета Н. Орем (1323 – 1382) осуществил перевод на французский язык сочинений Аристотеля и других античных авторов. Кроме того, при королевском дворе сложился кружок знатоков книг, членами которого являлись П. Берсюир, Ф. де Витри, переводчик трудов Ф. Петрарки на французский язык Ф. де Мезьер. Участники кружка также занимались исследованием античной литературы.

Другим культурным центром во Франции стал двор Жана Беррийского. Как и его брат Карл V, герцог Беррийский собрал значительную коллекцию книг, которые поступали в его собрание разными путями. Он их покупал, получал в подарок, но в основном специально заказывал. Известно, что собирать свою библиотеку Жан Беррийский начал в 1371 году с покупки четырех романов, а в конечном итоге его коллекция насчитывала около трехсот рукописных книг. Ее хранителем стал книготорговец П. де Вероне. Особую гордость библиотеки герцога составляли часословы. Для их оформления Жан Беррийский приглашал лучших иллюст-

раторов Франции и других стран. Но этим культурные контакты двора Жана Беррийского с европейскими государствами не исчерпывались. Помимо французских художников и архитекторов он пригласил к себе работать испанских керамистов и фламандских мастеров ювелирного искусства. При этом герцог лично руководил работой мастеров, проводя среди них все свое свободное от занятий политикой время.

Помимо книг, Карл V и Жан Беррийский имели в своих собраниях и другие предметы, проявляя интерес к дорогим и красивым вещам, а также к необычным, странным предметам, получившим впоследствии название курьезов. Ими были собраны предметы из драгоценных металлов, поступавшие из Рима и Константинополя, вышивки и шпалеры из Флоренции и Англии, ткани с Востока, Кипра и из Венеции, рога единорога, языки змей и пр.

Следующий период подъема коллекционерства во Франции относится к концу XV – первой половине XVI века. Изменения в культуре того периода были тесно связаны с переменами, происходившими в государственном строе страны.

В середине XV века, после окончания Столетней войны с Англией, во Франции завершился процесс становления единого централизованного национального государства. При короле Людовике XI (1423, 1461 – 1483) была заложена основа формирования абсолютной монархии, получившая развитие при его преемниках в последней четверти XV – первой половине XVI века, особенно в годы правления Франциска I (1494, 1515 – 1547).

В последней четверти XV века во Франции начали появляться первые типографии, и распространяться первые печатные книги. Постепенно это привело к расширению слоя образованных людей. И если еще в начале XV века шло резкое разграничение интеллектуальных и утилитарных знаний, то в конце XV века эта грань стала стираться. Тогда появились новые образованные люди, которые поддерживали начавшееся в то время в Лионе издание книг не на латыни, а на французском языке, предпочитая пользоваться последними. Формированию слоя образованных людей способствовали и университеты. К концу XV века во Франции их уже насчитывалось пятнадцать. Особенно знамениты были университеты Парижа, Орлеана и Монпелье.

Однако решающий импульс развитию во Франции культуры в целом и становлению коллекционирования в частности был дан распространением ренессансных тенденций с начала XVI века. Считая одной из основных черт ренессансной культуры освоение наследия классической античности, многие исследователи признают, что, в отличие от других западноевропейских стран, Франция отставала в этом процессе. Своей кульминации Возрождение здесь достигло лишь в середине XVI века и известно как «Северное Возрождение». При этом французская культура,

достаточно поздно включившись в это движение, воспринимала классическую античность, уже преломленную через призму итальянского Возрождения. И это не случайно, поскольку с конца XV века более интенсивными стали контакты Франции с Италией, в которой к тому времени идеи Возрождения достигли своего наивысшего расцвета и проникли в сферу политики. Это более детальное знакомство французского общества с Италией произошло в период так называемых итальянских войн (1499 – 1559). В разное время Франция организовала несколько походов в Италию, которые с военной точки зрения были неудачными, однако предоставили французским дворянам возможность познакомиться с культурой и бытом итальянских городов. Их поражали не только произведения скульптуры и живописи итальянских мастеров, но и убранство дворцов, костюмы, предметы быта. Наиболее активными эти контакты Франции и Италии были при короле Франциске I (1494;1515 – 1547).

Характеризуя развитие ренессансных тенденций в культуре Франции, необходимо отметить, что огромную роль в распространении новых взглядов играла королевская власть. Здесь развитие культуры значительно теснее, чем в других странах, было связано с политической волей правителей. В результате французская культура, в отличие от культур соседних стран, в первую очередь Германии и Нидерландов, была не бюргерской, а придворной, что накладывало особый отпечаток на ее развитие. Покровительство людям, воспринявшим новые идеи, оказывал король Франциск I и королева Анна Бретонская. Традиции кружка Анны Бретонской получили свое дальнейшее развитие в деятельности более знаменитого кружка сестры Франциска I, Маргариты Наваррской, известной своим поэтическим творчеством. В состав кружка Маргариты входили врач-практик и писатель Ф. Рабле (1494 – 1553), математик и комментатор Аристотеля Л. д' Этапль (1455 – 1537), поэт и типограф Э. Доле и другие.

С эпохой Возрождения связано появление нового комплекса знаний, определяемых понятием «гуманитарные науки». Основой их развития является приобщение к античным ценностям через глубокое изучение древних языков, в первую очередь латыни и греческого. В это время в Париже открылся Французский колледж (1530), противопоставивший себя ортодоксальной Сорбонне. В нем с момента создания изучались три древних языка: латынь, греческий и еврейский. Уже к 1547 году во Франции были изданы почти все греческие классики. Знакомство с античными образцами философии и словесности шло и в эпоху раннего средневековья, однако лишь Возрождение, дистанцировавшись от античности и выделив ее в самостоятельный период развития человечества, смогло начать более глубокое ее изучение.

Проявлением нового отношения к античному наследию стала, в частности, поэзия группы, получившей название Плеяды. Как литературное объединение Плеяда известна с середины XVI века. В ее состав входили семь поэтов, а во главе стояли П. де Ронсар (1524 – 1585) и Жоашен дю Белле (1522 – 1560). Участники Плеяды явились создателями своеобразной ученой поэзии, имевшей поэтическую теорию и ориентировавшейся на литературный идеал античности. Поэты Плеяды ввели в употребление александрийский стих и античные стихотворные жанры. Однако они возражали тем приверженцам античного наследия, которые хотели бы имитировать греческую и римскую поэзию. Манифестом группы стала работа Ж. дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), взывающая к обновлению французского языка, который, по их представлению, мог по гибкости и выразительности соперничать с древними языками.

Именно в тот период, ставший для Франции периодом экономического подъема, по всей стране началось активное строительство. Королевская семья и знать возводили себе дворцы как в Париже и его окрестностях, так и на берегах реки Луары, в городах Блуа, Шамбор, Амбуаз. Следуя склонности итальянцев к роскоши, французы покрывали позолотой кровли дворцов, потолки и стены внутренних покоев. Для выполнения этих работ в страну прибыло огромное количество архитекторов, скульпторов, художников, были привезены садовники, ювелиры, портные и парфюмеры.

Приезжали и такие деятели итальянской культуры, как Ф. Андрелини, знаток древних языков Юлий Цезарь Скалигер (1484 – 1558).

Одним из самых знаменитых итальянцев, прибывших тогда во Францию, был художник Леонардо да Винчи (1452 – 1519). Встреча великого итальянца и Франциска I произошла в Милане, где Леонардо да Винчи принял участие в организации торжественной встречи французского короля. Он сконструировал льва, который во время королевской аудиенции прошел через зал, остановился перед Франциском I, грудь льва раскрылась, и из нее посыпались лилии, символы герба королей рода Валуа. Франциск I взял Леонардо да Винчи к себе на службу. В 1516 – 1519 годах Леонардо жил во Франции в замке Клу близ Амбуаза.

Наиболее интенсивно процесс переселения итальянских мастеров во Францию стал развиваться после 1528 года, когда была завершена перестройка старинного замка Фонтенбло в предместье Парижа и он стал любимой королевской резиденцией. Замок явился символом новой художественной моды. Художникам, поселившимся в Фонтенбло, довольно быстро удалось сформировать особую стилистическую манеру, получившую в искусствоведческой литературе название «школа Фонтенбло».

Первоначально возглавил работы в Фонтенбло флорентиец Джованни Баттиста Россо (1494 – 1540), приехавший во Францию в 1531 году. После его смерти на художественные вкусы мастеров искусства Фонтенбло наибольшее влияние стал оказывать другой итальянский художник – Франческо Приматиччо (1504 – 1570), прибывший сюда из Болоньи в 1532 году и являвшийся представителем римской школы. И флорентийская, и римская живопись XVI века являлись выражением тенденций маньеризма в итальянском искусстве, отождествляемых с Поздним Возрождением. Именно изобразительное искусство «школы Фонтенбло» наглядно демонстрирует основные источники, характерные для французской культуры этого периода.

В таком историческом и культурном контексте в первой половине XVI века усиливается интерес к коллекционированию. Как его проявление рассматривается формирование коллекций французских королей. Франциска I, при дворе которого в Фонтенбло был заложен фундамент одного из крупнейших собраний европейских монархов, иногда даже называют «отцом коллекционерства во Франции». Именно при нем определились многие черты, присущие в дальнейшем французскому королевскому собранию. Основу королевской коллекции составили произведения живописи, причем главным образом итальянской. Это объясняется прежде всего тем, что итальянские мастера, через которых происходило знакомство французской культуры с античностью, были чрезвычайно популярны во Франции. Многие из них, приехав во Францию, привезли с собой свои произведения. Так, при Франциске I в королевском собрании появились «Мона Лиза» («Джоконда», ок.1503) и «Святая Анна с Марией и младенцем Христом» (1500 – 1507), подаренные монарху Леонардо да Винчи.

В XVI веке зародился интерес к сбору памятников античности, и с этого времени в королевском собрании помимо подлинников стали появляться копии произведений античных мастеров. Уже в 1540 году художник Ф. Приматиччо был отправлен в Рим, откуда он вскоре вернулся, привезя более 100 скульптур и бюстов, а также множество копий и форм для отливки, сделанных с самых известных скульптур Рима. После его возвращения в Фонтенбло по этим формам было отлито большое количество бронзовых копий римских памятников. Так определился новый путь пополнения коллекций, который в будущем дал толчок огромному количеству музейных проектов вплоть до XX века. Именно с этого периода копии произведений искусства заняли прочное место во многих собраниях.

В том же 1540 году была организована и экспедиция на восток, в Грецию и на острова Малой Азии, с целью поиска античных рукописей и памятников древности. С этого момента мы можем говорить о постоян-

ном присутствии во французских коллекциях (как королевских, так и частных) античных памятников. Тогда же во Франции зарождается интерес к собиранию античного нумизматического материала, проявившийся на волне изучения античного наследия в целом. Следует отметить, что первый всплеск интереса к нумизматике в 1550-х годах был характерен не только для Франции, но и для Италии и Нидерландов.

В конце XV – первой половине XVI века зарождается и частное коллекционирование. Собирателями становились дворяне и представители разбогатевшей буржуазии. Как считает исследователь Ж. Базен, эти коллекционеры «по мере возможности копировали князей». Параллельно с появлением новых предметов в коллекциях короля и королевской семьи, интерес к ним возникал и у частных собирателей. Однако наши сведения о частных коллекционерах XV – XVI веков очень фрагментарны, не осталось ни одного списка собирателей, ни более или менее полноценного описания коллекций. До наших дней дошло лишь название книги, выпущенной неким Л. дю Мэном – «Изыскания самых знаменитых во Франции библиотек или собраний (иногда их называли комнатами чудес), с упоминанием редких книг, медалей, портретов, скульптур, драгоценных камней и курьезов, встречающихся в домах князей и других лиц, собирающих такие великолепные вещи». Судя по названию, книга была посвящена самым заметным официальным и частным коллекциям XVI века.

Тем не менее уже в конце XVI века собирателей стали называть curieux, любопытный, amateur, любитель и connaisseur, знаток. Тогда же коллекции во Франции начинают называться кабинетами и становятся значительным явлением культурной жизни Франции.

Отметим, что слово «кабинет» многозначно. Однако с конца XVI века утверждается его понимание как комнаты, предназначенной для хранения наиболее ценных картин и драгоценностей. Именно это значение слова «кабинет» стали связывать с идеей коллекционирования в целом.

Значительно более обширны наши представления о коллекционировании во Франции в XVII веке. Не случайно директор Национального центра научных исследований в Париже К.Помян назвал XVII век временем «апологии любопытства».

Известно, что в это время по-прежнему развивалось так называемое «официальное любопытство», под которым имеется в виду коллекционирование представителями королевского дома Франции. Королевский кабинет как и ранее находился в Фонтенбло, а король Генрих IV (1553, 1589 – 1610) отдавал предпочтение памятникам античности и медалям. Его пристрастия в коллекционировании разделял и хранитель кабинета, Р. де Багаррис.

В то же время продолжало развиваться и частное коллекционирование. К наиболее известным собраниям, составленным в начале XVII века, относятся кабинет П. Ардье* (1543 – 1638), размещенный во дворце Борегар, а также коллекции советника парламента Экс-ан-Прованса Н. Пейреска* (1580 – 1637).

Первая половина XVII века отмечена появлением нового типа коллекционеров. Это высшие должностные лица государства. Их коллекции несли на себе отпечаток как частных, так и королевских и великокняжеских собраний, являясь при этом самостоятельным феноменом в истории французского коллекционирования. Впервые этот тип коллекционеров описал исследователь XIX века Э. Боннаффе, назвав их «политические любопытные». Он отвел им место рядом с официальным коллекционированием королей и королевской семьи, и одновременно с частным собирательством. Среди «политических любопытных» выделялись кардиналы Ришелье* (1585 – 1642) и Мазарини* (1602 – 1661).

Прежде всего, подобно королевскому кабинету, их собрания* пополнялись только вещами с установившейся репутацией. Так, замок Ришелье в Пуату, считавшийся родовым гнездом семьи дю Плесси, на протяжении нескольких веков был одной из достопримечательностей французского королевства. Для того, чтобы увидеть коллекцию скульптуры, собранную в этом замке, сюда специально приезжали путешественники. В 1670 – 1680-х годах вышли три издания путеводителя по собранию замка, составленные Винье. Одним из последних свидетельств авторитетности этой коллекции стал приезд в Пуату в 1800 году хранителя открывавшегося тогда отдела античной скульптуры в Музеуме искусств в Лувре Э. К. Висконти (1751 – 1818) и архитектора, хранителя картин этого же музея Л. Дюфурни (1754 – 1818). Тогда они отобрали пять картин и сорок три скульптуры для главного художественного музея страны. Европейская репутация коллекции Д. Мазарини подтверждается заявленным желанием королевы Швеции Кристины, побывавшей в Париже, увидеть кабинет кардинала.

У обоих кардиналов было большое количество агентов в Европе, особенно в Италии, занятых постоянными закупками произведений для их коллекций. Агентами Ришелье при покупке произведений искусства являлись лучшие знатоки того времени. Это английский коллекционер лорд Эрендель, римский дворянин на французской службе П. Франджипани, аббат Мондини, племянник папы Урбана VIII кардинал А. Барберини, французский торговец А. Лопес и сам Д. Мазарини. В 1634 году, прибыв в Париж в качестве папского нунция и встречаясь со своими друзьями, Мазарини дарил им картины небольшого формата, четки, пер-

---

* См. Именной указатель.

чатки. Для Ришелье же он привез в дар от кардинала А. Барберини 4 картины итальянских мастеров, а от себя лично античные статуи, позолоченные вазы, произведения живописи эпохи Ренессанса. Все художники и дипломаты, отправлявшиеся в Италию или Грецию, также имели личные поручения от Ришелье присылать ему предметы для собрания. Кардинал Д. Мазарини, сам бывший знатоком искусства, тоже нередко пользовался услугами экспертов при покупке произведений. Приобретая картины, он советовался с П. Миньяром, покупая драгоценности, прибегал к совету ювелира Р. Леско. Обращение кардиналов к услугам признанных знатоков свидетельствует об их особом отношении к сбору коллекций, которые не должны были включать вещи сомнительные. Поэтому, даже допуская приобретение Мазарини и Ришелье некоторого количества произведений не первой величины, основной состав их коллекций был равноценен собраниям итальянских монархов.

Одновременно собирательство обоих кардиналов несло в себе черты частного коллекционерства, которые проявлялись в чутком реагировании на тенденции, складывавшиеся в этой сфере. Так, оба кардинала в живописи отдавали предпочтение итальянским мастерам, а в скульптуре – античным образцам, что соответствовало вкусам большинства коллекционеров того периода. Кроме того, кардиналы-собиратели имели в своих коллекциях серии портретов коронованных особ. Такие серии вошли в моду у правящих семей Европы еще во второй половине XVI века, первое подобное собрание во Франции появилось у королевы Екатерины Медичи. Однако частные коллекционеры заинтересовались такими портретами лишь в XVII веке.

Своей активностью в расширении коллекций Ришелье и Мазарини стимулировали как дальнейшее развитие частного коллекционирования в стране, так и расширение королевских коллекций. Существуют многочисленные мнения биографов Ришелье, что именно он количеством доставляемых во Францию произведений первой величины «стимулировал подъем любопытства в XVII веке», «популяризировал вкус к большим коллекциям». О Мазарини исследователи его коллекционной деятельности говорят, что именно он «принес во Францию вирус коллекции».

Коллекции кардиналов Ришелье и Мазарини действительно отличались особым, до сих пор неизвестным частному собирательству масштабом. Картины итальянских мастеров и античная скульптура привозились во Францию сотнями. Кардиналам удалось собрать огромные по тем временам коллекции гобеленов, мебели, драгоценных камней. Однако влияние кардиналов-собирателей на развитие коллекционерства во Франции состоит не только в придании ему нового количественного размаха. Как отмечают в последние годы историки музейного дела, «эта ве-

ликая страсть к искусствам, которая захватывает в то время французское общество… без сомнения существовала бы и без них» (Ж. Тюйе).

Благодаря появлению коллекционеров в среде высших должностных лиц государства, собирательство получило во французском обществе новое звучание. Презентативность коллекций повышала престиж их владельцев, кабинеты Ришелье и Мазарини демонстрировали современникам силу их политической власти. Подтверждением тому, что современники относились к этим коллекциям именно как к знаку авторитетности их владельцев, могут служить следующие примеры. Герцог Анри де Монморанси, внук известного коннетабля А. де Монморанси, будучи приговорен к смертной казни, завещал кардиналу Ришелье две знаменитые скульптуры рабов, выполненных Микеланджело для того, чтобы исключить продолжение преследований семьи после своей казни. Н. Пейреск* советовал фламандскому художнику П.-П. Рубенсу, прибывавшему в Париж в 1623 году, привезти с собой несколько картин небольшого формата для кабинета Ришелье, чтобы добиться его благосклонности. Иметь у себя дома кабинет становилось не просто модно, а необходимо. Кабинет превратился в неотъемлемый аксессуар любого благородного человека. Создание кабинета несло определенную смысловую нагрузку. Человек, не будучи благородным по происхождению, мог приобрести этот статус благодаря своей коллекции. Например, Джон Эвелин, английский путешественник, в своих путевых заметках, писал: «... я побывал в саду мсье Морина, который будучи обычным садовником, стал добропорядочным джентльменом, собрав превосходную коллекцию раковин, цветов и насекомых».

Утверждение собственного политического авторитета посредством создания коллекции лучших произведений искусства было использовано при Людовике XIV (1638, 1643 – 1715) его интендантом финансов и генеральным контролером Ж.-Б. Кольбером (1619 – 1683). Именно в этом смысле следует понимать утверждение некоторых исследователей о том, что Ж.-Б. Кольбер являлся учеником Мазарини, а коллекция и библиотека Ришелье – предшественники Версаля и политики Ж.-Б.Кольбера. По данным историков, при Людовике XIV на расширение королевских коллекций расходовалось до одной десятой части государственного бюджета, только собрание картин в королевском кабинете за время его правления увеличилось с 200 до 2 000 произведений.

Во второй половине XVII века коллекционерство проникает во все классы и все слои общества. Кабинеты имели французские короли, герцоги и князья, придворные, дворяне, представители духовенства, государственные чиновники, адвокаты, дипломаты, поэты, врачи, аптекари, золотых дел мастера, художники, кондитеры.

Известный собиратель и составитель каталогов начала XVIII века Э.-Ф. Жэрсэн* (1696 – 1750) так описывает жизнь любопытного: «Какие преимущества извлекает любопытный из своего любопытства? Он больше не знает, что такое скука. Если он утомляется сидеть у себя, его титул любопытного дает ему вход в самые известные кабинеты, в качестве любопытного он становится равным тем, кто стоит выше его по рангу: как любопытный он зовется и принят с удовольствием в их собраниях, созданных с целью обсуждения их открытий и приобретений».

Кабинеты стали поистине национальным явлением во Франции. На 1648 год 90 городов Франции имели один или несколько кабинетов, только в Париже их насчитывалось пятьдесят. Для сравнения – в Риме в это время было всего восемь кабинетов, а в Лондоне – пять. Один из известнейших коллекционеров П.Борель* (1620 – 1671) во второй половине XVII века знал во Франции 163 кабинета, хирург и врач королевской семьи Н. де Бленьи к 1692 году составил список около 130 «знаменитых любопытных в Париже, собирающих великолепные произведения», в их числе – 24 дамы. А к началу XVIII века в Париже насчитывалось несколько сотен коллекций, со столицей соперничали Лион, Бордо, Руан, Экс.

Развитие коллекционерства формирует общественное мнение к любителям и любопытным. Количество мнений, относящихся к XVII – первой половине XVIII века, свидетельствует о широком распространении и популярности коллекционерства во Франции.

Слово «любитель» во французской литературе по искусству в XVII веке определялось различно. Одни из первых определений этого понятия изложены в «Универсальном словаре» А. Фюретьера (1690) и «Словаре» Академии, изданном несколькими годами позже. В словаре Фюретьера: «Любитель – тот, кто любит что-либо. Речь не идет ни о дружбе, ни о людях. Он – любитель изучения, курьезов, картин, раковин, любитель Музыки, Изящных искусств, народ – любитель новаций». Словарь Академии не выделяет отдельно слово «любитель» и делает его производным от глагола «любить»: «Любитель – тот, кто любит. Речь идет лишь о пристрастии к вещам, но не к людям. Любитель добродетели, славы, искусств, любитель хороших книг, картин, любитель новаций». При общем сходстве двух определений, в них ощущается разница акцентов. Словарь Академии связывает понятие «любитель» прежде всего с чувствами, в словаре Фюретьера на первое место выходит отношение любителя к вещам и курьезам.

В XVII веке у «любопытных» появилась кличка – grippe (больной), при королевском дворе поставили балет «grippez a la mode» (модная болезнь). Вообще, с болезнью, со страстью любопытство сравнивали в это время довольно часто. Автор знаменитого сочинения «Характеры, или

нравы нынешнего века» (1688) Ж. де Лабрюйер утверждает, что собирательство для любопытного – «не развлечение, а страсть, которая если и уступает в силе честолюбию и любви, то лишь потому, что предмет ее очень мелок». В опубликованных Э. Боннаффэ куплетах XVII века, посвященных «любопытным», страсть к коллекционированию сравнивалась с любовью к женщине, и собирательство выигрывало в этом споре:

Женщина всегда кокетлива
И никогда Вас не оставляет в покое,
А живопись нема
И никогда Вам не докучает.

Предметом постоянных насмешек современников было стремление «любопытных» собирать большое количество разнородных вещей. При этом, по мнению критиков, коллекционер не способен хорошо изучить все то, что им накоплено: «Иные, будучи не способны ограничить свою жажду знаний какой-нибудь определенной областью, изучают все науки подряд и ни в одной не разбираются: им важнее знать много, чем знать хорошо». Такие собиратели, по мнению Ж. де Лабрюйера, становятся «жертвами суетной любознательности».

Еще одну свойственную «любопытным» слабость зафиксировал антиквар Э.-Ф. Жерсэн* в каталоге кабинета крупного собирателя первой половины XVIII века Кэнтена де Лоранжера. Он отмечал, что стремясь иметь у себя все произведения какого-либо мастера, любитель зачастую сознательно покупал вещи, признаваемые экспертами копиями: «В боязни пропустить хорошую вещь мастера, которой он хотел бы дополнить коллекцию, он предпочитает приобрести дюжину сомнительных, чем рисковать потерять одну подлинную, он рассматривает как кражу чье-либо стремление дать ему совет отбросить эти вещи, когда они признаны несколькими другими любопытными, или если он их видел в их коллекциях». Непонимание современников вызывали и те «любопытные», которые собирали редкие или курьезные вещи: «Мыслимо ли перечислить все породы собирателей? Услышав, как некто рассказывает о своем «леопарде», о своем «перышке», о своей «музыке» и выхваляет их так, словно на земле нет ничего чудеснее и удивительнее, догадаетесь ли Вы, что речь идет о раковинах, которые он хочет продать? Впрочем, что ему еще остается делать, если он сам покупает их на вес золота?». При этом внимание акцентируется на том, что любопытный, не будучи знатоком тех предметов, которые он собирает, увлекается лишь их привлекательной формой, а не содержанием: «Любителю редкостей дорого не то, что добротно или прекрасно, а то, что необычно и диковинно, то, что есть у него одного. Модное и труднодоступное он ценит больше, чем совершенное».

Характеризуя знания собирателей, современники часто противопоставляли знатоков и «любопытных», и такое сравнение было не в пользу вторых. По мнению Ж. де Лабрюйера, хозяин библиотеки сам никогда не читает собранных им книг. На это же намекала и одна из мазаринад, обращенная против кардинала Дж. Мазарини, одного из крупнейших любителей своего времени:

«Это великолепное собрание книг
Не сделало тебя более ученым,
Чем ты был раньше,
Кардинал, выброшенный из Рима».

А. Куапель* (1661 – 1722), первый художник короля и директор королевской Академии живописи и скульптуры, неоднократно обращаясь к характеристике «любопытных» на ее заседаниях, также противопоставлял их знатокам: «Некоторые незнающие судьи, приняв личину Знатока, выдают себя за критиков», «Многие люди считают, что сходят за больших знатоков, когда, видимо не будучи взволнованы красотой произведения, после сумрачного и нелюбезного молчания, они начинают холодно выискивать в произведении искусства недостатки, или по крайней мере то, что таковыми кажется. Такая манера является скорее не признаком знания, а признаком невежества... Они похожи на тех, кому кажется, что они видят пятна на Солнце, даже тогда, когда их слабый взгляд не может выдержать вспышку света».

Напротив, секретарь кардинала Дж. Мазарини Л. де Бриенн перечислял следующие достоинства, которыми, по его мнению, обладает «любопытный»: знание греческого языка и латыни, способности художника и критика произведений живописи, материальная обеспеченность. Таким образом, де Бриенн, служивший у одного из крупнейших собирателей своего времени, наиболее часто подвергавшегося критике современников, считал, что «любопытный» обладает всеми теми качествами, которых, как утверждали цитировавшиеся ранее авторы, как раз любителям и не хватает.

Противопоставление «любителей» и «любопытных» «знатокам» продолжилось и в XVIII веке, о чем свидетельствует Просветительская «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Ее авторы определяют, что термин «любитель» относится «к изящным искусствам, особенно к живописи. Употребляется ко всем, кто любит это искусство и имеет определенный вкус к картинам». «Любопытный» же, в трактовке «Энциклопедии», – это «человек, собирающий рисунки, картины, эстампы, мрамор». При этом утверждается, что «любопытные» «не есть знатоки, и поэтому они выглядят смешными, как всегда случается с теми, кто

БИБЛИОТЕКА
Санкт-Петербургского
государственного
университета
культуры и искусств

говорит о том, чего не знает», в страсти к собирательству видятся прежде всего отрицательные стороны и отмечается, что «любопытство – это желание обладать, которое никогда не имеет границ, почти всегда мешает фортуне и именно этим очень опасно». Раскрытие понятия «знаток» также начинается с утверждения, что знаток – не то же, что любитель. Рассматривая это определение на примере знатока живописи, авторы «Энциклопедии» считают, что этот термин «содержит менее идею определенного вкуса к этому искусству, чем некоторой рассудительности для возможности его оценивать. Нельзя быть превосходным знатоком живописи, не будучи художником…»

Быстрый рост количества кабинетов породил и определенный способ их расположения, при этом нередко предметы, составляющие кабинет, становились как бы частью повседневной обстановки его владельца. Одной из первых приспособила внутреннюю архитектуру своего дома для кабинета маркиза де Рамбуйе, которая «открыла дверь для любопытства, приготовив ему жилье», по выражению Э. Боннаффэ. Появились комнаты небольшого размера, расположенные анфиладой, они наполнялись шкафами из красного дерева с выдвижными ящиками и внутренними уступами.

Сохранились многочисленные описания состава коллекций и изображения кабинетов. Однородных кабинетов практически не существовало, все они содержали самые разнообразные предметы. Однако многие исследователи отмечают, что вариация пропорций различных категорий вещей зависела не только от социального статуса, уровня образования владельца или его индивидуальных интересов, здесь существовали четкие закономерности развития кабинетов! «Есть впечатление, что коллекция не являлась только отражением персональных вкусов или плодом случая, но что она могла быть составлена в соответствии с установленной программой, следуя определенным теоретическим тенденциям» (М. Стуфман). Проанализируем это утвржение.

По мнению одного из крупнейших мыслителей XVII века Р.Декарта (1596 – 1650), только разум дает человеку возможность познать объективный мир. Будучи видным естествоиспытателем-экспериментатором своей эпохи, он тем не менее считал, что инициативную, решающую роль в возникновении и развитии научного знания играет сам человеческий разум. Не отвергал Декарт и опыт, который считал необходимым компонентом знания, но ему философ отводил иллюстративную роль, подтверждающую положения, открытые и сформулированные разумом. И с этой точки зрения рационализм Нового времени – это убеждение в способности интеллекта установить основные законы функционирования и движения окружающего мира. Стало ясно, что материальный мир не сводится к простому набору его проявлений, при всех своих индивидуальных

отличиях они образуют упорядоченную и гармоничную действительность, познаваемую разумом. Родилось убеждение, что природу можно воспроизвести: имитация реальности неразрывно связана с ее познанием. Таким образом, и кабинет воспринимался тогда, как целая вселенная, только уменьшенная до размеров глаза. Эта идея тождества микро- и макрокосма появилась уже в XVI веке.

Категории существ и вещей, представленных в кабинетах конца XVI – XVII века, практически исчерпывают содержание вселенной. Вселенная становится видна как единое целое, видимое посредством предметов, способных представить основные категории существ и вещей. Иначе говоря, вселенная становится видна, поскольку, сохранив все свои составляющие, достигает миниатюрности. Этой же идее следовали художники XVII века, изображавшие на своих картинах кабинеты. Их изображения превращались в аллегорию восприятия человеком произведений природы и искусства. Не случайно в это же время у коллекционеров вошли в моду глобусы, поскольку, как заметил современный исследователь Ф. де Денвиль, если наука того времени «не могла воспроизвести предмет в натуральную величину, по причине его размеров, то она уменьшала его, чтобы объять».

Постоянное первое место в коллекциях занимали картины, далее в разное время следовали медали, античные произведения, книги, скульптура, минералы, эстампы, мебель, китайский фарфор, раковины, чучела животных, рыб, растения, цветы, золотые и серебряные изделия, зеркала.

Кабинет XVII века во многом еще сохранял связь с предшествующей эпохой, и хотя XVII век достиг больших успехов в изучении реального окружающего мира, кабинеты этого периода нередко еще несут на себе отпечаток той картины мира, которая царила до научной революции. Примером может служить каталог вещей кабинета П.Бореля*, врача из Кастра, составленный им самим. Несмотря на то, что помимо созданного Богом и природой, Борель собирает уже и сделанное человеческими руками благодаря достижениям механики и химии, нетрудно заметить, что игра аналогий и соответствий, восходящая к средневековью, для него значительно важнее следования научным принципам. Речь идет уже о создании кабинета всех встречающихся в природе вещей, однако решающую роль в коллекции все же играют прежде всего вещи редкие или считавшиеся таковыми. Например, в отдел морских животных вошли морская пила, морской молот, меч, игла, морской лис, морской петух, конек. Это перечисление напоминает еще идеи натуралистов XVI века. Так, один из них, Ронделе, констатировал, что «в море можно найти не только облик животных, но и таких вещей, как пила, нож и т.п.». Разнообразие мира, по мнению образованных людей XVI – XVII веков, рас-

крывается лучше всего в том, что бывает исключительного, необычного, даже уникального.

Кабинеты, ориентировавшиеся на редкие или курьезные вещи, были особенно характерны для первого периода их развития – XVI – XVII веков. При этом редкое и исключительное находилось не только в природе, но и в истории. Историю, по мнению людей той эпохи, составляют особенные и уникальные события. Отсюда и важность портретов великих людей: поставленные в серию, они позволяют иметь историю перед глазами. Эта особенность коллекций портретов XVI – XVII веков была замечена крупнейшим французским торговцем произведениями искусства XX века и их большим знатоком, принятым в этом качестве в Академию изящных искусств Ж.Вильденштейном*. Он изучил огромное количество коллекций XVI – XVII веков, содержавших картины, по посмертным спискам имущества их владельцев. О репрезентативности его исследования говорит тот факт, что, например, для периода 1550 – 1610 годов им было изучено 6000 подобных списков. Сравнивая количество портретов королей и владельцев коллекций, он отмечал: «Больше, чем удовольствие сохранить свой собственный портрет, существует удовольствие сохранить черты великого: короля или князя».

Среди коллекций портретов великих людей были и знаменитые. Так, один из крупнейших коллекционеров второй половины XVI – первой трети XVII века П. Ардье* собрал в своем дворце Борегар в Блуа кабинет, включавший 363 картины. Они представляли знаменитых людей Франции и Европы от Филиппа Валуа до Людовика XIII. У его современника, кардинала Ришелье, как мы отмечали выше, было несколько серий портретов высокопоставленных лиц. Во дворце кардинала в Париже помимо галереи знаменитых людей было еще два собрания портретов – в кабинете фарфора и в библиотеке. Подобные серии картин висели и в его дворце в Лимуре и замке Буа-Ле-Виконт. А в конце XVII века знаменитый скульптор Ф. Жирардон* (1628 – 1715), основу кабинета которого составляли скульптурные изображения великих людей, предлагал передать свое собрание в публичную библиотеку города Труа.

Помимо серий портретов королей Франциска I, Генриха II, Пап Римских, герцогов Бургундских, многие коллекционеры в XVI – XVII веках заказывали и свои собственные портреты, однако для нас они чаще всего остаются анонимными. Связано это с особенностью мышления людей изучаемой нами эпохи: стремление запечатлеть себя, а нередко и свою жену, сталкивалось с пренебрежением к идентификации модели, в результате чего уже через поколение портрет становился анонимным и таковым представал в посмертном списке имущества. До 1568 года Ж. Вильденштейну (знаменитому торговцу произведениями искусства и историку коллекционирования) вообще не был известен ни один портрет,

модель которого удалось бы установить. А из 6000 списков коллекций за 1550 – 1610 годы лишь для 50 портретов частных лиц имя модели известно. Зато эти списки пестрят определениями типа «pourtraicture de femme» – «портрет женщины».

Такую особенность живописи XVI – XVII веков отмечал уже в начале XVIII века историк, уделивший большое внимание вопросам искусства, аббат Ж.-Б.Дюбо (1670 – 1742). В «Критических размышлениях о поэзии и живописи» он писал: «Я был удивлен несколько раз, что художники, так желавшие дать нам возможность узнать персонажей, которым они хотели услужить, и которые встречают столько трудностей, изображая их лишь с помощью кисти, не всегда сопровождали свои исторические картины короткими описаниями. Поэтому для трех четвертей зрителей, которые способны воздать должное их произведениям, но тем не менее не достаточно образованны, чтобы угадать сюжет картины, становятся неинтересными, поскольку продолжительность удовольствия, в котором ум не принимает участия, достаточно коротка».

В XVIII веке начинается новый этап развития кабинетов во Франции.

В это время уже почти не встречаются кабинеты, характерные для предыдущего периода, то есть универсальные собрания, ведущую роль в которых играют редкие исключительные вещи. Они уступают место кабинетам другого типа.

В XVIII веке начали переосмысливаться некоторые положения картезианства, господствовавшего в предшествующий период. Мировоззрение французских мыслителей XVIII века, деятелей эпохи Просвещения, опиралось помимо традиций картезианства и на труды английских философов XVII века. Таким образом, рационалистический метод Р. Декарта, согласно которому истина должна ясно усматриваться человеческим разумом, не преклоняющимся перед догмами и авторитетами, обогатился идеями английских сенсуалистов. Разрабатывая теорию познания, английские мыслители-материалисты, особенно Дж. Локк (1632 – 1704), отвергали теорию врожденных идей, бывшую частью философской системы Р. Декарта, и объявляли опору на опыт единственным источником всех идей. Оформление подобных философских взглядов во Франции в. XVIII веке можно проиллюстрировать цитатой из «Метафизического трактата» (1733) одного из крупнейших мыслителей эпохи Просвещения – Вольтера (1694 – 1778). Вольтер утверждал, что «никогда не следует создавать гипотез; не следует говорить: «Начнем с изобретения принципов, с помощью которых мы попытаемся все объяснить», но надо сказать: «Произведем точный анализ вещей, а затем попытаемся с величайшей осторожностью посмотреть, соотносятся ли эти вещи с какими-то принципами». Исходя из убеждения о том, что «когда мы не можем прибегнуть к помощи математического циркуля или к светочу физического

эксперимента, мы, несомненно, не в состоянии сделать ни шага вперед». Вольтер настаивал на необходимости обогащения научных представлений достижениями естествознания.

Среди таких достижений необходимо назвать учение о природе И.Ньютона. Но в эпоху Просвещения механика не исчерпывала наук о природе, хотя и продолжала занимать ведущее место. Значительные успехи в это время были достигнуты физикой (труды Ш. Ф. Дюфэ (1698 – 1739) и Р. Реомюра (1683 – 1757)), вставшей на путь объяснения явлений света, теплоты, магнетизма и электричества. Ко второй половине XVIII века относятся работы Ш. О. Кулона (1736 – 1806), изучавшего законы кручения и трения и сформулировавшего закон электростатических и магнитных взаимодействий. Существенные успехи, которых добилась в XVIII веке химия, связаны с именами Г. Ф. Рюэля (1703 – 1770) и его учеников, в особенности А. Л. Лавуазье (1743 – 1794).Были сформулированы основные положения закона сохранения веса при химических реакциях, заложены основы кислородной теории горения. Значительны были достижения биологии и медицины, ученые в этих областях углубились в изучение жизнедеятельности растений и животных, а также человеческого организма. Расширялись и пространственные горизонты: во второй половине XVIII века представителями Франции были совершены первые кругосветные путешествия под руководством Л. А. Бугенвиля в 1766 – 1769 годах и Ж. Ф. Лаперуза в 1785 – 1788 годах.

Все эти научные успехи в той или иной мере оказали воздействие на ту картину природы и человека, которая рисовалась в XVIII веке, и, конечно, не могли не сказаться на составе кабинетов этой эпохи. Если в XVI – XVII веках научные представления только начинали проникать во французские коллекции, то в XVIII веке при создании кабинетов все чаще учитывались принципы, выработанные современной наукой и изменялся состав их коллекций.

Для кабинетов XVIII века характерна бóльшая, чем в предыдущее время, специализация. Конечно, по-прежнему существовали собрания, включавшие самые разнообразные предметы. Так, в состав кабинета генерального казначея Лангедока Бонье де ля Моссона входили: химическая лаборатория, физические инструменты, аптека, токарная мастерская, восковые фигуры, чучела птиц и рептилий, коллекции насекомых, ракообразных, минералов, гербарий, нумизматическое собрание. Подобной же разнородностью отличалось и собрание генерального казначея округа Монтобан Ж.-О. Бержере (1715 – 1785). Его кабинет включал лабораторию для физических опытов, микроскопы, астрономические приборы, часы, барометры, собрание картин, рисунков, скульптуры. Из Италии им было привезено огромное количество предметов из мрамора, порфира, гранита.

Наибольшее же распространение в это время получают специализированные кабинеты естественной истории, построенные на достижениях современной науки. Появились кабинеты, посвященные исключительно таким наукам, как физика и химия. Владельцами этих собраний прежде всего становились люди, заинтересованность которых объяснялась их профессией – врачи и аптекари. Но значительное количество подобных коллекций собиралось богатыми дворянами и представителями буржуазии, для которых их кабинеты становились символами современности взглядов владельцев. Содержать подобные кабинеты было очень дорого, поскольку все физические и химические инструменты и аппараты выполнялись единичными экземплярами и из дорогих материалов. Кроме того, аппаратура для научных опытов постоянно усложнялась и становилась очень трудоемкой для изготовления. Появились даже аппараты, соединявшие в себе несколько функций. Обычным набором предметов в химических и физических кабинетах в XVIII веке были: насосы, токарные станки, аппараты для конденсации и разрежения воздуха, оптические инструменты, аппараты для дистилляции, микроскопы, весы с грузами, термометры, специальная химическая посуда для опытов.

Однако центральное место в кабинетах XVIII века занимала натуральная история, имевшая, по словам исследователя И. Лэсю, «то, чего не имели ни математика, ни механика – вкус коллекционирования». По-своему отразила этот процесс и знаменитая «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел», издававшаяся в 1751 – 1780 годах. Если слову «кабинет» ее авторы посвятили небольшую статью, лишь упомянув о нем в значении комнаты, содержащей «самое ценное из картин, бронзы, книг, курьезов», то кабинет натуральной истории описан ими очень подробно. Авторы статьи (а большая ее часть – цитата из работы хранителя Королевского сада Л.-Ж.-М. Добентона*) сами утверждали, что учреждения, которые могли бы носить название кабинета натуральной истории в полном значении этого слова, появились в XVIII веке. Это замечание интересно тем, что самые известные естественнонаучные французские коллекции – Королевский сад и ботанический сад и зверинец герцога Гастона Орлеанского, брата Людовика XIII – были созданы уже в 30-е годы XVII века. Но дело в том, что несмотря на значительные усилия, прилагавшиеся интендантами и демонстраторами Г. де ля Бросом, Ж. Робэном, Ж.-П. де Турнефором, С. Вайаном, и через столетие после своего создания, в 30-е годы XVIII века, Королевский сад и кабинет натуральной истории короля при саде находились лишь в стадии становления. Для посещений были открыты лишь две комнаты с естественнонаучными коллекциями, гербарии размещались в квартире демонстратора сада, комната с коллекцией скелетов была недоступна для посещений, а растения в саду располагались достаточно хаотично.

Своего расцвета крупнейший кабинет натуральной истории Франции, являвшийся образцом для подобных собраний всех «любопытных» (о чем свидетельствует рассмотрение в «Энциклопедии...» именно Королевского сада как эталона такой коллекции), достиг в 40 – 80-е годы XVIII века. В этот период интендантом сада был назначен Ж.-Л. Бюффон* (1707 – 1788), а должность хранителя и демонстратора этого собрания была поручена его земляку Л.-Ж.-М. Добентону (1716 – 1800).

Описание Королевского сада дает представление о коллекции, собранной по всем правилам науки своего времени: она делится на животный и растительный мир, а также мир минералов. К моменту выхода в свет второго тома «Энциклопедии...», содержащего описание кабинета натуральной истории короля, его собрание было уже существенно расширено. Сотрудники Королевского сада использовали все возможные пути пополнения коллекций, вплоть до выдачи образованным путешественникам, отправлявшимся в дальние страны, свидетельств корреспондентов сада и пансиона. Именно таким образом поступали материалы не только из различных регионов Франции и Европы, но даже из Китая, Индии, Перу и Чили.

К середине XVIII века коллекции растений и минералов размещались в отдельных комнатах, а животный мир располагался в двух комнатах. В разделе, посвященном животному миру, демонстрация которого обычно занимала основное место в кабинете, уделялось внимание и анатомии человека. Растительный мир помимо гербариев включал аптеку, деревья различных сортов, семена редких растений, образцы редких фруктов. Минералы демонстрировались так, как они встречаются в природе и в виде изделий, произведенных из них.

Важным для нас является и заявление авторов «Энциклопедии...» о том, что кабинетов, подобных Королевскому саду, много в Европе: «Мы никогда не достигнем результата, если начнем критиковать или хвалить все кабинеты натуральной истории, собранные в Европе», – утверждали они. Тем не менее, Королевский сад растений и естественнонаучный кабинет короля при саде были значительным явлением в Европе второй половины XVIII века. Их популярности способствовал в известной мере выход в свет в 1749 году первых томов «Естественной истории» Ж.-Л. Бюффона. В свою очередь, столь масштабное исследование его автору удалось провести во многом благодаря опоре на коллекции Королевского сада. На страницах «Естественной истории» Ж.-Л. Бюффон даже призвал натуралистов присылать ему все, что они находили наиболее интересного. Постепенно способствовать пополнению коллекций Королевского сада стало престижным как для научных обществ, так и для должностных и частных лиц. Французская академия наук, например, передала саду крупное анатомическое собрание, купленное незадолго до этого для са-

мой академии; директор строений короля Ш. К. д' Анживийе* (1730 – 1810) подарил Королевскому саду свой частный естественнонаучный кабинет. Среди дарителей были даже европейские монархи. Русская царица Екатерина II, не сумев добиться приезда Ж.-Л. Бюффона в Россию, с почестями приняла у себя его сына и передала через него в королевский кабинет натуральной истории несколько видов северных животных, не представленных в нем до этого. Польский король Станислав Август Понятовский прислал в дар Королевскому саду значительную минералогическую коллекцию.

Значимость Королевского сада не только для развития естественных наук, но и для Франции в целом, осознавалась уже во второй половине XVIII века. В 1771 году директор строений Ш. К. д' Анживийе в рамках осуществления проекта создания скульптурных изображений всех великих людей Франции предложил сделать мраморную статую Ж.-Л. Бюффона и тем самым отметить его заслуги в развитии Сада еще при жизни. Предложение было принято и в 1776 году статуя заняла свое место в кабинете короля. Таким образом, превращение Королевского сада в одно из значительных европейских естественнонаучных собраний приравнивалось к деятельности крупнейших ученых и политических деятелей, прославивших Францию в веках.

Однако далеко не все кабинеты в XVII – XVIII веках были открыты для посетителей. Одно из самых крупных и богатых собраний XVII века, кабинет кардинала Дж. Мазарини, было недоступно даже королевским особам. Подобный случай произошел с королевой Швеции Кристиной, которая во время пребывания в Париже изъявила желание посетить собрание Мазарини в его луврских апартаментах. Кардинал же, отсутствовавший в тот момент в столице, узнав о просьбе, отправил генеральному контролеру Ж.-Б. Кольберу письмо, в котором настаивал на том, чтобы «сумасшедшая не входила в кабинеты в Лувре, так как может унести небольшие картины». То, что такого рода отказ не был случайным явлением среди коллекционеров, подтверждает пример собирателя XVIII века П.-Ж. Мариэтта* (1694 – 1774): по свидетельству современников, «всегда любезный и учтивый, как были люди XVIII века, Мариэтт не легко открывал свой кабинет …и держал дистанцию с составителями каталогов и просителями справок». Другой известный любопытный XVIII века, Рандон де Буассе, имел две библиотеки, одна из них, содержащая редкие издания, была не доступна для посетителей.

К сожалению, уже в это время проявилась особенность предметов и памятников, собиравшихся отдельными лицами – от царствующих особ до простых любителей, – теряться, исчезать, забываться. Многие предметы становились предметом продаж и оценивались не только с точки зрения их престижности и художественной ценности, но и денежной стои-

мости. Как, например, отмечал в одном из своих писем в 1640 году кардинал Ришелье, он рассматривал свои коллекции серебряной и позолоченной утвари, стоившие сотни тысяч ливров, не только как предметы роскоши, но и как возможность помочь государству в трудный момент, отдав их на переплавку.

Известен пример уничтожения гарнитура серебряной мебели при Людовике XIV, переплавленного для нужд войны, как если бы речь шла о простом монетном запасе. Вообще за время правления Людовика XIV для пополнения опустевшего казначейства несколько раз приходилось пускать в переплавку золотую и серебряную утварь дворца, конфискуя заодно ее запасы и у придворных. В 1688 году подобная операция уничтожила произведения ювелирного искусства на сумму в 10 миллионов ливров, превращенных в 3 миллиона ливров в деньгах. Таково же было отношение к сокровищам монастыря Сен-Дени и парижской часовни Сен-Шапель.

Не случайно, что именно в XVII – XVIII веках столь популярным становится жанр каталога продаж. Неоценимость этих каталогов в том, они сохранили и донесли до нашего времени сведения о многих частных коллекциях, которые переставали существовать еще при жизни их владельцев. Одним из известнейших авторов подобных каталогов в первой половине XVIII века являлся уже упоминавшийся признанный знаток искусств, антиквар Э.-Ф. Жерсэн, перу которого принадлежат десятки каталогов. Знаменитыми являются каталоги продаж еще в XVII веке королю части своих коллекций аббатом М. де Маролем* (1600 – 1681) в 1667 году и Э. Жабаком* (1610 – 1695) в 1671 году. Обе эти покупки были совершены для короля интендантом финансов и генеральным контролером эпохи Людовика XIV Ж.-Б. Кольбером (1619 – 1683).

ВЫВОДЫ

Коллекционерство во Франции в XVI – XVIII веках стало заметным явлением культурной жизни страны.

Окончательно оно оформилось как самостоятельный феномен в эпоху развития ренессансных идей во Франции, в XVI веке. Тогда появились не только королевские и княжеские коллекции, но и первые частные собрания. На коллекционирование оказывал влияние придворный характер французской культуры. В то же время определились два основных мотива составления коллекций:

- подлинный интерес к тем или иным собираемым предметам,
- возможность утверждения собственного престижа через обладание коллекцией.

Второй из них характерен как для высокопоставленных коллекционеров, для которых коллекция была способом повышения своего политического авторитета, так и для частных собирателей. Имея кабинет, можно было быть принятым в круг благородных, не будучи таковым по происхождению. Таким образом, кабинеты были той основой, на которой происходило сближение людей разного социального уровня. Элитарность круга коллекционеров определялась только тем, что предметы, ими собираемые, были доступны и понятны не всем.

Состав коллекций не оставался постоянным и изменялся с течением времени. Он зависел от социального статуса, степени образованности владельца, его индивидуальных интересов, а также от уровня развития науки и восприятия картины мироздания, свойственного людям той или иной эпохи.

Для XVI – XVII веков характерны кабинеты, владельцы которых пытались создать миниатюрную зримую модель мира, на основании которой стремились его познать. В них было представлено огромное количество разнородных предметов, особое внимание уделялось всему редкому и исключительному, поскольку, согласно представлениям того времени, разнообразие мира лучше всего раскрывается через необычное и уникальное.

К середине XVIII века состав кабинетов претерпел изменения, что связано со значительными успехами естественных наук. Для этих собраний характерна большая, чем в предыдущее время, специализация, распространение получают кабинеты естественной истории, построенные на достижениях науки того времени.

Кабинеты, следовательно, прошли несколько этапов в своем развитии от собирания различных курьезов до создания наглядных иллюстраций к разным отраслям научного знания.

Одновременно в рассматриваемый период, прежде всего в рамках коллекций, сформировались предпосылки развития основных черт и функций, которые станут присущи музеям: документирование разных сторон действительности и образовательное назначение коллекций.

ВОПРОСЫ

1. Когда коллекционерство во Франции оформляется как самостоятельный феномен?

2. Назовите основные этапы складывания коллекций во Франции.

3. Какие факторы влияли на изменение состава французских коллекций в XVI – XVIII веках?

4. Укажите смысл следующих понятий, определяющих коллекционера: «любитель», «любопытный», «знаток». Каковы, на Ваш взгляд, различия между ними?

5. Можете ли Вы вслед за «Энциклопедией, или толковым словарем наук, искусств и ремесел» отождествить «музей» и «кабинет»?

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / Пер. с англ. Н.А. Белоусовой. – М.: Искусство, 1973. – 153 с.

2. История Франции / Под ред. А.З. Манфреда и др.:В 3т. Т.1. – М.:Наука,1972. – 360 с.

3. Лабрюйер де Ж. Характеры, или нравы нынешнего века. – М. – Л,1964. – 414 с.

4. Люблинская А. Д. Государство эпохи Возрождения в Западной Европе // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В.И. Рутенбурга. – М.:Наука,1978. – С.7 – 15.

5. Babelon J.-P., Chastel A. La notion de patrimoine // Revue de l'art. – 1980. – N49. – P.5 – 32.

6. Bazin G. Le temps des musees. – P.:Desoer,1967. – 300p.

7. Bonnaffe E. Les amateurs de l'ancienne France.Le surintendant Fouquet. – P, – L,1882. – 104p.

8. Bonnaffe E. Dictionnaire des amateurs francais au XVII siecle. – P.,1884. – 354 p.

9. Bonnaffe E. Recherches sur les collections des Richelieu. – P.,1883. – 160p.

10. Boubli L. Les collections parisiennes de peintures de Richelieu // Richelieu et le monde d' esprit: Materiaux de l'Exposition. – P.:Impr.nat., 1985. – P. 103 – 113.

11. Desprez L. Les grands collectionneurs // Gazette des beaux-arts. – 1873,V.8. – P.177 – 184.

12. Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences – des arts et des metiers: 17v. / Mis en ordre et public par M. Diderot et... M. d'Alambert. – P.:1754 – 1765.

13. Evelyn J. The diary of John Evelyn / With a prefactory note by W.E. Russell. – London–New-York, 1907. – 406p.

14. Guigard J. Nouvel armorial du bibliophile. Guide de 1'amateur des livres armories : 2v. – P.: Randeau, 1890. –

V. 1. – 392 p.

V. 2. – 496 p.

15. Pomian K. Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI – XVIII siecle. – P., 1987. – 367p.

16. Schloder J. Richelieu mecene au chateau de Richelieu // Richelieu et le monde d' esprit. – P.,1985. – P.115 – 127.

17. Stuffmann M. Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinee d'un ensemble celebre, etablis en partant d'un inventaire apres deces inedit // Gazette des beaux-arts. – 1968, juillet – sept. – P. 11 – 51.

18. Weigert R.-A, Les collections artistiques de Mazarin // Mazarin. Homme d'Etat et collectionneur: Exposition organise pour le 3-eme centenaire de sa mort. – P.,1961. – P.143 – 159.

19. Wildenstein G. Le gout pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610// Gazette des beaux-arts, – 1951. – juil. – dec. – P. 11 – 64.

20. Wildenstein G. Le gout pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne. Autour de 1700 // Gazette des beaux-arts. – 1956. – sept. – P. 113 – 138, 358.

Глава 2. СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЕЕВ ВО ФРАНЦИИ (конец XVII – XVIII век)

Одним из самых насыщенных периодов в истории музейного дела, стал конец XVII – XVIII век. Эта эпоха до сих пор вызывает, пожалуй, наибольшее количество споров среди исследователей. Одни из них резко разграничивают домузейный и музейный периоды истории музейного дела, признавая, что первым французским музеем был Музеум искусств, открывшийся в Лувре в 1793 году, а музеи в провинции образовались только после отправки произведений искусства в 15 городов в 1801 году. Другие придерживаются противоположной точки зрения, считая, что в рамках традиционных коллекций уже в XVIII веке формировались многие музейные черты, а также появились первые «эмбрионы» музеев, притом в первую очередь в провинции.

Однако в работах последних лет все чаще высказывается точка зрения, синтезирующая эти противоположные взгляды. Их авторы утверждают, что появление института музея во Франции было подготовлено идеями эпохи Просвещения, окончательное же его оформление связано с событиями конца XVIII – начала XIX века. Музей во Франции рассматривается ими как «проект, задуманный еще при монархии в XVIII веке» получивший решающий импульс для своего развития в годы Великой Французской революции. Они полагают, что сводить рождение музея, как и любого другого культурного феномена, только к административному акту нельзя, поскольку это результат «долгой эволюции, характеризующейся составляющими различного происхождения, которые сходятся на горизонте XVIII века» (почетный генеральный инспектор музеев Франции Э. Поммье). Именно поэтому так важно изучить формирование во Франции на протяжении второй половины XVII – XVIII века так называемой «культуры музеев». Это понятие, введенное Э. Поммье, лучше всего отражает процессы, происходившие во французском музейном деле.

Прежде всего, следует различать термин «музей», который появился еще в эпоху античности, и рождение того социально-культурного института, который мы сегодня определяем словом «музей».

В XVII и особенно в XVIII веке этот термин активно использовался, нередко предшествуя рождению самого института музея в современном его понимании. Для первых образований, называемых «музеями», «музеумами» типичны объединения на основе интереса к различным областям знаний и направлениям в искусстве, покровителями которых были музы.

Возникновение этих образований – музеев – проходило на волне нового характера общения, порожденного идеями Просвещения.

По утверждению отечественного исследователя В.А. Щученко, новая система отношений, стоящая вне университетов и монастырей, начала формироваться уже в 20-е годы XVII века. К концу XVII – началу XVIII века одной из самых устойчивых и универсальных форм общения стал салон. Он служил способом проведения коллективного досуга, а также местом выражения любой интеллектуальной деятельности, политических, литературных, художественных взглядов. Его отличала доверительная атмосфера, предполагавшая близкие родственные, сословные, служебные отношения между хозяевами и гостями.

Другой важной формой общения во Франции стали Академии. Первые из них появились в Париже: Французская образована в 1634 году, в 1648 году учреждена Академия живописи и скульптуры. К концу XVII века Академии появились и в провинции. В отличие от салонов, общение в академиях носило более специализированный характер и было отделено от семейного быта.

Более неформальное и нерегламентированное общение, чем в салонах и академиях, предполагала переписка, популярная уже в XVII веке, но достигшая своего наивысшего расцвета в XVIII веке. Именно переписка удовлетворяла потребность определенных кругов в обмене научной информацией. Жанр писем активно использовался в литературе. Философские взгляды просветителей в XVIII веке также нередко выражались в форме писем. Этот процесс захватывает государственных деятелей, ученых, образованную публику – магистратов, дипломатов, преподавателей, духовных лиц, а также любителей истории, искусства, собирателей, коллекционеров.

Наконец, следует назвать еще одну форму общения, которая хотя и не имеет личностных контактов, но обладает способностью включать в него множество людей. Это газета, и первая из них – "Gazette de France – появилась в 1631 году.

Подобные формы общения расширяли информативное поле, включая в распространение и восприятие новых знаний всех стремящихся к этому. Они, эти формы общения, способствовали установлению межличностных контактов, результатом которых являлось включение субъектов общения в образовательный процесс. В связи с этим и само понятие «музей» в XVIII веке трактовалось как синоним «любого места высшего интеллектуального общения».

Действительно, музеями в XVII – XVIII веках называются самые разнообразные учреждения и явления, а сам термин «музей» или «музеум» оставался полисемантичным.

– Музеями назывались ротонды, специально возведенные и предназначенные для приема избранного круга гостей. Во время этих встреч приглашенные вместе с хозяевами, слушали музыку, вели ученую беседу. Традиция строительства подобных ротонд шла от эпохи итальянского Ренессанса. Их владельцами во Франции были сюринтендант Н.Фуке* в 50-е годы XVII века и президент парламента Бургундии Ж.Ф. Фио де ля Марш веком позже – в 60-е годы XVIII века. Со второй половины XVII века ротонды вошли в моду в Англии и Германии. Последним примером такого рода является использование зала Античности Глиптотеки города Мюнхена для ночных приемов и концертов уже в начале XIX века.

– Р. Де ля Бретон относил к музеумам места, «наполненные достойными молодыми людьми».

– Музеями и лицеями называли и другие культурные учреждения, которые развивались начиная с 1780-х годов. Они организовывались на деньги участников – подписчиков и иногда были отмечены масонским влиянием и даже существовали под эгидой масонских лож. Своим появлением они были обязаны идеям эпохи Просвещения и имели ярко выраженный просветительский характер, предоставляя возможность совершенствовать свое образование. Их организаторы исходили из представлений о прогрессе знаний на основе свободного изучения всего комплекса научных дисциплин – как технических, так и гуманитарных. Слушатели музеев и лицеев проводили чтения и обсуждения своих сочинений, организовывали научные доклады и лекции, выставки своих работ (живопись и скульптура были представлены наравне с «изобретениями» и «открытиями»), занимались музыкой и танцем.

Но эти, так называемые музеи, не ограничивались предоставлением возможности только для интеллектуального общения на вербальном уровне. В одних случаях – в рамках их деятельности, в других – результатом их включения людей в орбиту своего влияния явилось развитие интереса и к вещественному миру, знакомство с которым распахивало двери в таинственное прошлое, снятию с него покрова неизвестности. Непознанное становилось явным посредством образовательного процесса, осуществляемого уже не только на вербальном, но и на визуальном уровнях.

Такого рода примеры известны в истории становления музея во Франции.

В уже упоминавшихся ротондах во время встреч приглашенных нередко демонстрировались разнообразные коллекции, принадлежавшие хозяину.

Подобным же образом влияли на развитие познавательных интересов общества газеты, выпуск которых во Франции (как уже говорилось) начинается в XVII веке. Образованные люди стали больше путешествовать,

им в помощь издавалась топографическая литература с описаниями достопримечательностей. Появилось большое количество каталогов коллекций, издающихся как с целью продажи представленных в них вещей, так и с целью их обмена. Подобные каталоги распространялись через книжные магазины.

Только с учетом опыта деятельности учреждений типа ротонд и других становится понятно, что при организации в XVIII веке музея как социального института, приближенного к нашему сегодняшнему пониманию этого термина, на первый план выдвигалось образовательное его назначение, отвечавшее главной идее Просветителей. Воплощение же образовательной миссии музея виделось через доступность, публичность его коллекций.

Именно эта идея положена в основу программы, кратко изложенной в статье «Лувр» «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». Организацию первого публичного музея во Франции энциклопедисты однозначно связывали с превращением королевских коллекций в общедоступные. При этом предполагалось, что в Лувре разместятся картины, скульптуры, коллекции натуральной истории и медалей, то есть коллекции должны были носить универсальный характер, что предполагало использование их в образовательных целях.

Требование доступности, касающееся, в данном случае, лучших произведений современных художников, выражено и в знаменитых «Салонах» Д.Дидро (особенно за 1767 – 1769 годы). Основной упрек, который Д.Дидро адресует гневно критикуемым им любителям, которые олицетворялись для него, в частности, в личности А.-К.-Ф. Кейлюса*, состоит в том, что они за оказываемую художникам помощь лишают тех возможности демонстрировать свои произведения всем желающим, то есть приговаривают произведения мастеров к тому, «что на них останавливаются только два глупых глаза».

В XVIII веке растущее стремление открыть коллекции для посещений приводит к тому, что некоторые из них действительно стали доступными, но не для широкой публики. Их посещали в первую очередь любители и художники. Эти собрания, открытые для обозрения, выполняли две важнейшие задачи: снабжать моделями художников и быть местом созерцания для любителей. В этом проявилось их образовательное назначение: они помогали художникам тренировать глаз общением с образцовыми, достойными подражания произведениями искусства, а любитель получал здесь свое образование, учась на многочисленных примерах отличать руку мастера от подделки, определять автора произведения. Этот последний аспект образовательной миссии коллекций связан с тем, что роль экспертов, оценивавших произведения искусства, постепенно переходила от художников к людям, профессионально не связанным с созда-

нием произведений искусства: коллекционерам и хранителям собраний. Соответственно, с этого времени понятия «знаток» и «художник» перестали быть синонимами, а между производителем и потребителем художественных ценностей возник посредник – эксперт. К мнению знатока при покупке произведений в XVIII веке прибегали практически все любители, а не только высокопоставленные лица, как в предшествующее время. Причиной появления эксперта, считает И. В. Линник, историк и практик атрибуции, стало интенсивное развитие коллекционирования памятников живописи прошлых эпох, и, соответственно, расширение торговли ими. Большую роль в развитии атрибуционных приемов сыграли французские деятели культуры, в первую очередь Дезалье д' Аржанвиль и Ж.Б. Дешан* (1715 – 1791). В своих трудах, посвященных художникам, они обращали внимание на необходимость выявления излюбленных сюжетов и композиционных приемов отдельных мастеров, особенностей их художественной манеры.

Тем не менее одними из первых образовательную функцию стали выполнять не музеи как таковые, а собрания таких учреждений, как Академии и школы рисунка. Академии, образовавшиеся во Франции в середине XVII века, организовали систему обучения изящным искусствам. Они объединяли художников и любителей, страницы «Альманаха художников» за 1770-е годы пестрят именами любителей. И это не случайно, поскольку с середины XVIII века в качестве любителя можно было быть принятым в Академию. Одним из первых этой чести удостоился в 1747 году маркиз Ш.-Ф.Кальвьер из Авиньона, коллекционер медалей и антиков. Каждая провинциальная академия насчитывала в своих рядах по меньшей мере по двенадцать любителей. Стало почетным быть избранным в члены Академии в качестве любителя. Этого права начинают добиваться и государственные деятели. Мы находим этому подтверждение в переписке директора Строений Ш. К. д' Анживийе* с первым художником короля Ж.-Б.-М. Пьером. В ноябре 1774 года генеральный контролер финансов А. Р. Ж. Тюрго обратился в Академию живописи и скульптуры с просьбой об избрании его в члены академии на вакантное место любителя.

В самой сути академического образования заложено использование в процессе обучения образцовых, достойных подражания произведений искусства, эта практика идет от одной из первых академий, Болонской академии братьев Карраччи (открыта в 1585 году). Коллекции образцовых произведений были во всех крупных европейских академиях – в Риме, Лондоне, Париже. Впервые коллекция стала собираться уже в первой академии – академии рисунка (Academia del Disegno) во Флоренции, открытой в 1563 году. При такой направленности деятельности Академий коллекции, собиравшиеся в них, выполняли определенную роль, которую

следует назвать образовательной. Поэтому важность эталонной коллекции для образования художников несомненна, чем объясняется переезд парижской Академия живописи и скульптуры в 1692 году в Лувр. Этим было достигнуто сближение художников с коллекциями Королевского кабинета. Коллекции Королевского кабинета носили универсальный характер. Здесь были представлены шедевры мастеров всего мира, прежде всего картины итальянских и французских художников, в меньшей степени художников Нидерландов и Германии. Королевский кабинет, так же как и коллекции при Академиях, снабжал учеников «бессмертными образцами», поскольку попавшая в королевский кабинет картина уже официально признана шедевром.

В век Просвещения в академических кругах появилась идея о необходимости более широкого преподавания рисунка не только для художников, но и для ремесленников и рабочих мануфактур. Так находит свое воплощение тезис Просвещения о согласованном развитии искусства и техники. В результате распространения подобных идей во Франции появляются, в первую очередь в провинции, бесплатные школы рисунка. Первая из них открылась в Руане в 1741 году по инициативе художника Ж.-Б. Дешана. В этой школе ежегодно обучалось 300 учеников. Вскоре подобные школы появились в Лионе, Марселе, Дижоне, Орлеане, Реймсе. Важно отметить, что инициатива их создания шла из провинции, а не из столицы, где школа рисунка открылась лишь в 1765 году. Это было существенно для Франции, известной своей традиционной централизацией. Самостоятельная культурная жизнь провинций развивалась и дальше. В Дижоне с 1775 года были учреждены две постоянные (один раз в три года) премии по живописи и скульптуре на обучение в Риме. Культурная эмансипация провинции впервые позволяла попасть в Рим, минуя политическую и культурную столицу страны – Париж. И именно в Дижоне при школе рисунка в 1787 году появился «музеум», пополнявшийся во многом благодаря копиям знаменитых произведений, присылаемых посланцами школы из Рима. Подобные же тенденции к самостоятельности проявляли и академические круги в Тулузе. Титул Королевской академии позволял ей иметь обширную сеть корреспондентов в Париже и за границей, за счет чего и расширялись ее коллекции.

Современные исследователи нередко указывают на особое положение, которое занимали Академии во Франции в процессе общения публики с произведениями искусства в XVIII веке. Связывают они это с тем, что академии, учрежденные государством, к XVIII веку превратились в значительно более сильный институт, чем в других европейских странах. Кроме того, процесс общения с произведениями искусства в рамках частных коллекций во Франции развивался медленнее, чем, например, в Италии. Именно поэтому деятельность академий приобрела здесь особое

значение. Такие исследователи, как Э. Поммье и К. Голдштейн даже видят в самих академиях, а не в коллекциях, собиравшихся при этих учреждениях, прообраз музея, выполнявший в XVII – XVIII веках его функции. Они объясняют свою точку зрения тем, что вся деятельность академий и школ рисунка развивалась в исследуемый нами период по логической цепочке «образование – коллекция – выставка», свойственной затем и самим музеям, впитавшим просветительские идеи. Однако, как нам кажется, основой деятельности академий в этой логической цепочке является образование. Именно в целях образования создавались при академиях и школах коллекции образцовых произведений искусства, призванных «служить справочником для художественного творчества». Выставки, организовывавшиеся в академиях и школах, должны были показывать результаты образовательного процесса. В то же время для музея образование – это одна, но не единственная из присущих ему функций. Поэтому в дальнейшем мы будем обращаться именно к практике собирания коллекций при академиях и школах, не рассматривая их деятельность в целом как прообраз института музея. Отсюда актуальность вопроса об изучении соотношения музея и других культурных феноменов.

Коллекции при академиях и школах рисунка интересны для нас еще и потому, что в силу специфики отбора произведений они являлись едва ли не первыми специализированными публичными собраниями. Они состояли из творений великих мастеров и лучших произведений преподавателей и учеников академий. При этом основная часть образцовых произведений, естественно, была представлена копиями, специально заказывавшимися для таких коллекций. (Использование копий при создании таких коллекций, призванных демонстрировать образцы для подражания, характерно не только для XVIII века, но и для последующих эпох). Помимо копий существенное место в собраниях академий отводилось и гравюрам. Обучение с использованием гравюр известно еще с эпохи Ренессанса. Как отмечается исследователями, предметы, изображенные на гравюрах, лишаются своего первоначального значения, вырваны из контекста и призваны, таким образом, нести идею вневременной универсальности искусства. Гравюры использовались не только для обучения будущих художников, сборники гравюр издавались и для любителей. Нередко именно гравюры давали возможность «заочного» изучения недоступных собраний.

Большую роль в популяризации произведений современного искусства играли Салоны, которые зародились в 1699 году в Париже, где Академия живописи и скульптуры стала публично экспонировать произведения своих членов. Проводились Салоны один раз в 1 – 2 года. В XVIII веке каждый Салон посещали от 20000 до 100000 человек.

Помимо коллекций академий и школ рисунка в XVIII веке доступной для посещения стала и часть собрания Кабинета короля. Одним из первых, еще до выступления энциклопедистов, вопрос о необходимости открытия коллекций короля для публики поставил в своих работах (1747 – 1756 годов) Ла Фон де Сент-Йенн*. Его идеи начинали разделять и люди из окружения самого короля. При этом королевская администрация руководствовалась прежде всего соображениями престижа королевской власти. Этой же цели служило и само создание коллекций французских королей и подбор произведений для них. Достаточно вспомнить приглашение итальянских художников во Францию со времен Франциска I; покупку коллекций казненного английского короля Карла I. Кроме того, к середине XVIII века в Европе уже было несколько коллекций царствующих особ, открытых для регулярного посещения: княжеские собрания во Флоренции, Вене, Дрездене, Касселе, Дюссельдорфе. Также доступны для публики были и коллекции пап в Риме. На этом фоне закрытость коллекций французских королей выглядела уже несовременно.

В 1750 году Людовик XV приказал вернуть в Лувр картины, вывезенные при его предшественнике, Людовике XIV, в Версаль. В том же году, 14 октября, маркиз А.-Ф. де Мариньи* (1727 – 1781), директор Строений, открыл картины из кабинета короля для регулярного посещения их публикой. Картины разместились в бывших апартаментах Марии Терезии. Было выставлено около 110 картин из 2000, составлявших к тому времени коллекцию кабинета короля. Прийти сюда можно было два раза в неделю – в среду и субботу. В эти же дни была открыта для посещений и галерея Медичи в Люксембургском дворце. Через несколько лет, в 1768 году, де Мариньи предложил Людовику XV превратить Большую галерею Лувра, занятую планами городов Франции, во Французский Музеум. Однако работы начались лишь при преемнике де Мариньи, графе Ш. К. д' Анживийе в 1776 году. Комитет, созданный для рассмотрения проекта архитектора Ж.-Ж. Суфло (1713 – 1780), среди членов которого был и знаменитый художник Г. Робер*, не пришел к определенным выводам. После смерти Ж.-Ж. Суфло в 1780 году стали появляться новые решения, а Музеум так и не был открыт. Однако для нас важны шаги, предпринимавшиеся Ш.К. д' Анживийе при подготовке проекта, которые мы рассмотрим ниже.

Открытыми для посещений в XVIII веке становились и некоторые частные коллекции. Они были доступны, также как и другие собрания, только любопытным и художникам. Среди владельцев кабинетов, у которых собирались любопытные, и коллекции которых были открыты для посещений, можно назвать графиню де Веррю*, банкира-коллекционера П.Кроза*. Известны и несколько провинциальных коллекций, которые можно было посетить в XVIII веке. Это собрания маркиза де Ливуа

(1736 – 1790) из Анжера, коллекция из 250 картин графа де Тессе (1648 – 1725), кабинет натуральной истории и археологии, собрание из более чем 1000 рисунков, 3800 гравюр и 140 картин маркиза де Робьена (1698 – 1756) из Ренна.

Визиты любопытных друг к другу вносили вклад в формирование общего восприятия, к стиранию разницы вкусов, отражавших разнородность социального происхождения коллекционеров. Так, например, признанный в XVIII веке авторитет в области атрибуции, антиквар П.-Ж.Мариэтт* так писал о встречах любопытных у П.Кроза: «Достаточно регулярно каждую неделю у него происходили собрания, где долгое время я имел счастье находиться. Именно произведениям великих мастеров, которые там рассматривали, как и разговорам благородных людей, которые там собирались, я обязан той малостью знаний, которые я приобрел». Все это дает исследователям право называть дом П.Кроза своеобразной «неофициальной Академией» (А. МакКлеллан), «настоящим центром художественной и интеллектуальной жизни» (М.Стуфман). По данным исследователей, такие собрания посещали 30 – 40% от общего числа коллекционеров.Помимо любителей, на них присутствовали и художники. Более того, многие любители выступали в качестве покровителей художников. В доме самого П. Кроза некоторое время жили Ш. де ла Фос с семьей, молодой А.Ватто.

Доступны для посещений в этот период были также естественнонаучные коллекции, приобретшие в середине XVIII века большую популярность и получившие широкое распространение по всей Европе. Публика могла посещать многочисленные частные кабинеты подобного профиля, коллекции при учебных заведениях, Королевский сад растений. Большая открытость естественнонаучных кабинетов объясняется тем, что они с момента своего появления воспринимались как дополнение к образовательному процессу, возможность следовать популярному в то время принципу наглядности в процессе обучения.

Первый единичный пример создания кабинета для пояснения научного курса относится еще к концу XVI века. Тогда знаменитый художник – керамист Б. Палисси* при чтении лекций по физике и естественным наукам одним из первых во Франции проводил опыты, для демонстрации которых им был создан собственный кабинет естественной истории, также первый во Франции. Уже в этом собрании представленные предметы были классифицированы Б. Палисси «по порядку, с некоторыми надписями, чтобы каждый мог самообразовываться».

Следующий шаг в утверждении образовательного назначения естественнонаучных коллекций был сделан в середине XVII века, в эпоху создания Королевского сада. Первый же регламент сада предполагал учреждение в его штате должностей трех демонстраторов, поскольку сначала в

Королевском саду среди естественных наук были представлены лишь ботаника, химия (изучавшая составление лекарственных препаратов) и частично анатомия. Демонстраторы должны были знакомить слушателей научных курсов, организованных на базе Королевского сада, со строением растений и приготовлением лекарств, полученных как простым смешением компонентов, так и химическим путем. При этом все, о чем шел разговор на курсах, должно было быть проиллюстрировано на опытах. Помимо этих трех сотрудников, вводилась должность младшего демонстратора, который должен был выполнять «экскурсоводческие» функции, как определили бы мы сегодня его обязанности. Он помогал посетителям производить осмотр сада в целом, давая при необходимости некоторые комментарии к увиденному.

Постепенно с расширением коллекций Королевского сада в XVIII веке продолжала активно развиваться и его образовательная функция. Демонстраторами ботаники в то время были известные натуралисты Бернар (1699 – 1777) и Антуан-Лоран (1748 – 1836) Жюссье, создавшие «естественную систему» классификации, объединившую все известные в то время растения в порядки, соответствующие современным семействам. Химию преподавал знаменитый ученый Г.-Ф. Рюэль (1703 – 1770). Известность сада во второй половине XVIII века была такова, что слушателями лекций становились не только представители французского светского общества, но и посланцы многих коронованных особ Европы. В частности, желающих изучать курс химии было так много, что пришлось расширить в два раза аудиторию, в которой проводились занятия. В XVIII веке, как и в предшествующий период, преподавались только три дисциплины: ботаника, химия и анатомия, но главный хранитель и демонстратор сада Л.-Ж.-М. Добентон и его помощник отвечали на все интересующие посетителей вопросы. (Дело в том, что хранителей и демонстраторов, специализировавшихся по всем областям естественных наук, представленных в королевском кабинете, в XVIII веке еще не было. Поэтому главный хранитель должен был быть готов дать справку о любом предмете коллекции).

Особую значимость образовательной миссии крупнейшего кабинета естественной истории страны подчеркивал и порядок его посещения. Сад был открыт для всей публики два раза в неделю, а слушатели курсов лекций имели еще особые часы для занятий. По данным, приводимым в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел», еженедельно Королевский сад посещали 1200 – 1500 человек.

Образовательным целям служили и многочисленные частные естественнонаучные коллекции, среди которых для изучаемого периода особо можно выделить химические кабинеты. XVIII век стал поворотным этапом в изучении химии. Именно тогда были сделаны многие открытия, без

которых рождение современной химии было бы невозможным. В тот период любопытные часто устраивали у себя химические лаборатории. Некоторые из них, такие как граф де ла Тур и Трюден де Монтиньи, предоставляли их в распоряжение известным ученым, в том числе А. Л. Лавуазье. Другие сами читали лекции в своих кабинетах, совмещая теоретические курсы с показом опытов. Среди них мы можем назвать имена аптекаря Н. Лемери (1645 – 1715), доктора – регента факультета медицины П.-Ж. Макье (1716 – 1784), аптекаря А. Боме (1728 – 1804). Подобные курсы лекций не были для Парижа XVIII века явлением исключительным, они привлекали, как и занятия в Королевском саду, огромное количество слушателей. Об их популярности свидетельствует и тот факт, что они существовали на протяжении десятилетий. Сведения об этих занятиях печатались в периодической печати того времени.

Перечисленные нами курсы – в Королевском саду, лекции П.-Ж. Макье, А. Боме – проводились учеными, имевшими европейскую известность. Однако в то время можно было посещать и частные занятия в кабинетах. Например, в одном из трудов по электричеству упоминался господин Рулан, демонстратор физики в Университете, продававший аппараты для проведения опытов. В своем физическом кабинете всем желающим их купить он давал частные уроки, во время которых учил любителей ими пользоваться. А одним из пропагандистов новой химии в провинции стал Л.-Б. Де Морво, бывший адвокат, проводивший в своем кабинете публичные демонстрации с объяснениями. Самым же доступным способом знакомства с достижениями современной науки были выступления бродячих артистов, называвших себя «демонстраторами». Прямо на улице во время выступления они показывали самые интересные в зрелищном отношении опыты, описанные к тому времени учеными. После этого любой человек мог купить один из увиденных аппаратов.

Необходимо упомянуть кабинеты физики и химии при учебных заведениях. Однако эти коллекции были значительно скромнее своих частных и королевских аналогов, что объяснялось высокими ценами на научную аппаратуру.

В рассматриваемый период впервые ставятся и решаются вопросы значимости предметов как исторических источников. К предмету, сохраняемому как реальный символ веры (достояние церквей) или как свидетельство верности власти (памятники суверену), или как знак доминантной культуры (герои мифологии, аллегории знания человека и мира), прибавляется предмет как иллюстрация истории. В 1703 году в памятке министру Л. Де Поншартрэну известный собиратель Р.де Геньер* (1642 – 1715) высказал идею создания списка археологических и художественных памятников Франции, который впоследствии должен был способст-

вовать их фиксации и сохранности. Однако это предложение не было реализовано.

В XVIII веке отдается предпочтение изучению античности и местной истории. При этом местная история представляется через прославление великих людей страны или провинции. Этот мотив «Пантеона», популярный позже, в эпоху революции и берущий свое начало из античной традиции, характерен и для некоторых коллекций XVIII века. Так, в конце 1770 – 1780-х годах директор строений граф Ш. К. д' Анживийе заказал для королевского кабинета исторические картины и скульптуры из мрамора, «большинство из которых сюжетом имеют собственно исторические черты для воскрешения добродетели и патриотических чувств». Этими словами Ш. К. д'Анживийе в письме первому художнику короля Ж.-Б.-М. Пьеру охарактеризовал дидактический характер, свойственный подобным собраниям. Схожие проекты рождались в это время и в провинции. Так, в муниципалитете Тулузы была размещена коллекция картин, иллюстрирующих историю города от кельтов до религиозных войн (в 1770 году издан каталог этого собрания – первый каталог публичной коллекции в провинции). В 1777 году при Дижонской академии наук, искусств и словесности создана коллекция бюстов великих людей провинции.

Именно как исторические источники в XVIII веке начинают рассматриваться такие традиционные для французских коллекций предметы, как медали и монеты. И если в предшествующую эпоху в кабинетах были представлены только античные и современные образцы, то в XVIII веке в среде владельцев кабинетов появился интерес к медалям и монетам эпохи средневековья, прежде всего так называемым «галльским». Например, точно известно, что подобные предметы были в кабинете монаха-бенедиктинца Б. де Монфокона*. Именно владельцы кабинетов до конца XVIII века были практически единственными обладателями первоисточников вообще, а не только медалей и монет, именно они, а не историки, разрабатывали методы разыскания, собирания, изучения и публикации документальной базы исторической науки.

В это же время в рамках коллекционерства начали ставиться вопросы подлинности произведений искусства. Знатоки XVIII века уже не склонны принимать на веру устойчивые, имеющие многовековую историю представления, они впервые начинают подвергать их критике. Примером нового отношения к тому, что долгое время считалось незыблемым, может служить биография известного антиквара XVIII века А.-К.-Ф. де Кайлуса. Он был известен тем, что собирал кусочки камней, бронзы, глины, агата, стекла, которые служили материалом для проведения физических и химических исследований, выполнявшихся по его заказу такими учеными, как натуралист Б. Жюссье, химик Г.-Ф. Рюэль. Делал опыты и

сам А.-К.-Ф. де Кейлюс. Таким образом, это первый из известных случаев проведения исследований собираемых предметов для выявления подделок.

В XVIII веке впервые ставится вопрос и о сохранении памятников античности. Уже в 1701 году Академии надписей и словесности поручена инвентаризация и публикация всех римских памятников на территории Франции. Впервые помимо изучения памятников античности внимание обращалось на их сохранность. Во многом этот процесс связан с именем немецкого историка искусства И.И. Винкельмана (1717 – 1768). Первые переводы его произведений, изданные за границей, попали во Францию в 1760-е годы.

Одной из первых открытых для посещений коллекций предметов классической античности стал оформившийся в 1784 году в монастыре города Арль Museum Arelatense – собрание памятников галло-римской эпохи.

Впервые начинали решаться и вопросы реставрации памятников прошлого. В 1770 – 1780-е годы, в рамках подготовки к открытию Музеума в Лувре по инициативе директора Строений графа Ш. К. д' Анживийе, руководившего этим проектом, шла реставрация картин, вырабатывалась новая система организации реставрационных работ в стране. В 1775 году Ш. К. д'Анживийе отменил привилегию единственного реставратора королевского кабинета. Отныне для того, чтобы быть допущенным к реставрации, недостаточно было быть художником, нужно было пройти специальный отбор. Рассекречивались методы, которыми пользовался реставратор.

В XVIII веке, пожалуй, впервые ставятся вопросы размещения в кабинетах коллекций как художественного, так и естественнонаучного профиля.

Характерная для предшествующей эпохи развеска картин на нескольких уровнях, рама к раме, уже не устраивала. В частности, именно так, в несколько рядов и до самых карнизов, даже на подвижных ставнях, висели картины в Кабинете короля при Людовике XIV. В XVIII веке происходила выработка новых принципов размещения произведений искусства. В картинных галереях германских монархов уже во второй половине XVIII века картины располагались в хронологическом порядке и по школам. Во Франции же в то время были выработаны иные принципы развески картин. Теоретической основой организации экспозиционного пространства служили труды 1660 – 1670-х годов художника и критика Р. де Пиля («Диалог о колорите») и архитектора А. Фелибьена* («Происхождение живописи», «Беседы о жизни и творчестве самых известных древних и современных художников») о живописи, в которых утверждалось, что при оценке картины нужно уделять внимание не выяснению

авторства, атрибуции, а выявлению достоинств произведения, формированию своего суждения о нем. В соответствии с этими взглядами размещение произведений основывалось на принципах контраста и сравнения – рядом располагались картины разных школ на один сюжет или одного жанра. При этом картины не были снабжены поясняющими этикетками, а маршрут движения по экспозиции задавался путеводителем. Последовательный осмотр нескольких картин на один сюжет или одного жанра должен был способствовать тому, чтобы зритель вырабатывал собственное мнение об увиденном, заранее не поддаваясь авторитету эпохи или имени художника. Основываясь на подобных принципах, располагались картины в таких крупных парижских собраниях XVIII века, как кабинеты П.Кроза, герцога Орлеанского в Пале-Рояль, королевский кабинет, открытый для публики в Люксембургском дворце в 1750 – 1779 годах. Такая общность экспозиционных принципов, бывших для второй половины XVIII века уже анахронизмом, не случайна. Она объясняется тем, что размещение всех этих коллекций проходило при непосредственном участии членов одного из самых известных кружков любителей XVIII века, собиравшихся у П.Кроза. В него входили антиквар А.-К.-Ф. Кейлюс, художник А.Куапель, сам П.Кроза. Именно этот кружок оказывал влияние на вкусы французских собирателей в XVIII веке.

В размещении коллекций естественнонаучных кабинетов определяются две проблемы. Это, во-первых, соответствие экспозиции образовательной миссии кабинетов натуральной истории и, во-вторых, необходимость создания экспозиции, доступной и интересной для всех посетителей. Подчиняясь образовательной задаче, предметы в подобном кабинете должны были находиться в строго определенном порядке. Они не могли быть в нем «брошены, как в колодец». Авторы «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» заявляли, что владелец кабинета натуральной истории не может следовать порядку, который мы наблюдаем в природе. В природе массы и хаос вызывают в нас восхищение, а в кабинете необходимо представлять предметы в деталях и порядке, для того чтобы у зрителя могла сложиться целостная картина мира. Как отмечал хранитель Королевского Сада Л.-Ж.-М. Добентон, «самое удобное для изучения этой науки расположение предметов – методический порядок, располагающий вещи по классам, родам и видам». Однако он признавал, что подобное расположение предметов не всегда возможно, поскольку «есть виды и даже индивидуумы, которые, хотя и принадлежат к одному роду, столь диспропорциональны по объему, что их нельзя поместить рядом друг с другом». Кроме того, создатели экспозиции сталкивались с еще одной проблемой, остро заявившей о себе в это время. Это решение вопроса о соотношении научного представления коллекции с восприятием ее посетителями. Не случайно, что интендант Королевского

сада, Ж.-Л. Бюффон главной целью экспонирования естественнонаучных коллекций считал возможность заинтересовать зрителя, безраздельно завладеть его вниманием. Актуальность этой проблемы для коллекций натуральной истории того времени, косвенно подтверждает и «Энциклопедия…», утверждающая, что если в подобном кабинете сделана попытка представить все собранные вещи, то «вы приходите …следуя за толпой, вы пытаетесь проникнуть в сумерки, которые скрывают столько редкостей, но сумерки слишком плотные, вы напрасно утомляетесь и уносите лишь сожаление». Уже во второй половине XVIII века было осознано, что «самый большой зал или даже самые большие апартаменты не являются достаточными для того, чтобы содержать коллекции всех видов природных продуктов» и что «методический порядок, который в естественнонаучных исследованиях кажется самым удачным для разума, не является почти никогда самым приятным для глаз». Следовательно, при создании экспозиции естественнонаучного профиля остро начинала вставать проблема отбора предметов. Авторы статьи в «Энциклопедии…» указывали, что при выборе предметов для экспонирования следует четко представлять, какие предметы репрезентативны и заслуживают внимания, а какие могут быть отброшены. Для создания понятного для зрителей «конспекта целой природы» работники Королевского сада при получении новых материалов отбирали только достойное, с их точки зрения, для экспонирования. Остальные же предметы долгие годы хранились в ящиках.

Проектом Музеума в Лувре, обсуждавшемся, как отмечено выше, в 1770 – 1780 годах, впервые был поставлен вопрос и о техническом аспекте экспонирования, а в более широком смысле – об архитектурной концепции будущего музея. Для Музеума архитектором Ж.-Ж. Суфло разрабатывалась система дополнительного освещения. Он предложил прорубить окна в крыше – создать так называемое зенитальное освещение, применявшееся впоследствии во многих музеях в XIX веке.

ВЫВОДЫ

Конец XVII – XVIII века стали периодом постепенного формирования в рамках традиционных коллекций особенностей, позволивших назвать этот период временем развития **«культуры музеев»**.

По мнению французского исследователя Э. Поммье, невозможно «искать во времени и пространстве первый музей». Тем не менее именно XVII – XVIII века ввели в традиционные коллекции Франции некоторые новые черты, которые позволили назвать этот период временем развития **«культуры музеев»**, формирования самого понятия музей.

Под влиянием идей Просвещения, коллекции воспринимались прежде всего с точки зрения их образовательных возможностей. Такой взгляд на музей придавал особою значимость решению вопросов открытости коллекций для публики и превращения будущей экспозиции в показательное, образцовое зрелище, которое могло бы служить инструментом для обучения.

Помимо идей Просвещения, на понимание музея влияли характер и формы общения, сложившиеся в XVII – XVIII веках в образованных кругах французского общества. Салоны, Академии, ученая переписка давали возможность обучения в процессе общения с людьми с высокой научной репутацией, а также в результате знакомства с образцовыми произведениями искусства и природы.

В русле этих тенденций, развивавшихся во французском обществе во второй половине XVII – XVIII веке, становится понятным и формирование в рамках коллекций большинства черт, присущих понятию «музей». Была осознана необходимость открытости коллекций, выявлены их образовательные возможности. Именно тогда стали доступными для публики картины королевского кабинета, коллекции Королевского сада растений, собрания Академий и школ рисунка, ежегодные выставки Салонов и многочисленные частные кабинеты. Кроме того, появилась возможность «заочного» посещения коллекций, поскольку издавались путеводители по городам и описания отдельных собраний.

В этот же период собираемые предметы впервые начали осознаваться как исторические источники, которые могут служить изучению истории. В обществе впервые были поставлены вопросы регистрации памятников и их реставрации. Появились тенденции к изучению местной истории для ее прославления.

Были предприняты попытки разместить произведения в пространстве так, чтобы они могли наилучшим образом отвечать своей основной задаче – быть показательным «спектаклем», следуя терминологии того времени.

Постановка и решение перечисленных вопросов в XVIII веке дает нам право говорить о генезисе отдельных музейных черт в рамках коллекций.

Существенным является и тот факт, что многие представления о музейности, сформировавшиеся в XVIII веке, будут оказывать влияние на французское музейное дело в конце XVIII века и первые десятилетия XIX века.

ВОПРОСЫ

1. Определите основные точки зрения историков музейного дела на время возникновения института музея во Франции.

2. Укажите основные толкования термина «музеум», «музей» в XVIII веке.

3. Почему в XVIII веке на первый план выдвигалось образовательное назначение музея?

4. Определите основные черты «культуры музеев» во Франции в XVIII веке.

ЛИТЕРАТУРА

1.Correspondance de l'abbe Terray.. .et de m. D'Angiviller, directeur general des batiments du Roi avec le premier peintre du Roi J.-B.-M. Pierre // Nouvelles archives de l'art francais. – 3-eme serie. – 1906. – T.XXI. – 368p.

1. Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences – des arts et des metiers: 17v. / Mis en ordre et public par M. Diderot et... M. d'Alainbert. – P.:Briassoil,1754 – 1765.

2. Freches J. Les musees de France. Notes et etudes documentaires. Gestion et mise en valeur d' un patrimoine. – P.: La documentation francaise, 1977. – 200p.

3. Houssaye H. Les musees de province // Nouvelle revue des deux mondes. – 1880. – V.38. – P.546 – 565.

4. Lagrange L. Musees de province. Le musee de Marseille // Gazette des beaux-arts – 1859. – V.4. – P. 17 – 27, 65 – 77.

5. Les musees de 1'Europe a la veille de l'ouverture du Louvre: Actes du colloque organise par le Service culture! du musee du Louvre a l'occasion de la commemoration du bicentenaire de 1'ouverture du Louvre. – P.,1995.

6. Pomian Kr. Musees francais, musees europeens // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P:Musee d' Orsay,1994. – P.351 – 364.

7. Pommier E. La Revolution francaise et les musees de France. Quelques expositions exemplaires // Revue du Louvre et des musees de France. – 1989. – № 1. – P.6 – 10.

8. Pommier E. Naissance des musees de province // Les lieux de memoire. II.La Nation: 3v. – P., 1986. – V.2.Le territoire. L'Etat. Le patrimoine. – P.451 – 495.

9. Poulot D. L'invention de la bonne volonte culturelle: l'image du musee au XIX siecle // Mouvement social. – 1985. – N 131 – P.35 – 64.

Глава 3. ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЕЙНОЙ СЕТИ ВО ФРАНЦИИ (1789 – 1870-е годы)

Во Франции в конце XVIII – начале XIX века была заложена основа создания одной из первых в Европе сети специализированных по профилю музеев. Именно в этот период шел интенсивный процесс специализации отдельных собраний, оформились художественные, исторические, естественнонаучные, технические и комплексные музеи, то есть музеи практически всех профилей, существующих до сих пор. Комплексными музеями во Франции стали музеи провинциальные. В последующие десятилетия внутри профильных групп музеев стала складываться более узкая специализация, что также нашло выражение в появлении новых музеев.

1. Создание музея искусств

Одним из первых, масштабных и наиболее известных мероприятий, осуществленных в годы Великой Французской революции в области культуры явилось создание музея в Лувре, начало которому было положено открытием для посещений кабинета короля. Этот акт следует рассматривать как реализацию идеи доступности коллекций искусства для широкой публики, выдвинутой Просветителями еще в дореволюционный период и получившей одобрение самых разных кругов французского общества, в том числе официальных.

Уже весной 1791 года Учредительное собрание издает декрет, по которому «Лувр и Тюильри будут объединены в национальный дворец, предназначенный для … сбора всех памятников наук и искусств и для основных учреждений народного образования». Через год, в августе 1792 года, была создана комиссия для сбора произведений искусства, рассеянных по королевским резиденциям. Вскоре она была слита с комиссией, занимавшейся вопросами сохранности всего, что полезно для памяти нации. Председательствовал в этой объединенной комиссии министр внутренних дел Ролан, поскольку управление искусствами, включая дворцы, в 1791 – 1792 годах находилось в ведении его министерства. В сентябре 1792 года принимается решение, особо важное для истории музеев Франции – о создании в Лувре Музеума искусств. Официальное открытие музея состоялось 10 августа 1793 года, то есть в первую годовщину падения французской монархии, но публика получила доступ в музей чуть позже, 18 ноября 1793 года. По первому уставу Музеум был открыт для публики

последние три дня декады. Большую часть времени, первые шесть дней декады, по традиции, сформировавшейся в эпоху Просвещения, он принимал художников и иностранцев. Вход в Музеум был бесплатный. Управлялся Музеум особой комиссией, просуществовавшей с 1 октября 1792 года до 16 января 1794 года.

В момент открытия Музеум представил публике 537 картин, 124 скульптуры, другие предметы искусства и курьезы – сохранились традиции универсального кабинета XVIII века, в котором выставлялись различные интересные вещи. Применялся и старый порядок размещения произведений по принципу контраста и сравнения, известный еще по первому опыту показа части предметов из кабинета короля в 1750 – 1779 годах.

Следующий, 1794 год, привнес немало изменений в деятельность Музеума. Прежде всего, с января 1794 года Музеум искусств стал носить название Национального музеума искусств. Иной стала развеска картин; отныне они были размещены по хронологии и школам. Произошли изменения и в управлении Музеумом. Еще в декабре предыдущего, 1793 года, художник Ж.-Л. Давид* в «Докладе об упразднении Комиссии» так объяснял свою позицию: «Слово Комиссия стало пустым звуком, потому что пыталось вобрать в себя слишком много, я же предлагаю идею и название «Хранилище Музеума искусств», которое будет постоянно, даже своим именем, призвано к выполнению своих обязанностей». Эта замена была произведена в январе 1794 года, и новый орган, названный Хранилищем, управлял Музеумом до января 1797 года. Однако декрет, учреждавший Хранилище, резко ограничивал его полномочия. Определялось, что Хранилищу доверено «хранение Музеума» и что оно должно исполнять все декреты, его касающиеся. Фактически решения, которые предписывалось исполнять Хранилищу, принимались либо в Комиссии народного образования, либо в министерстве внутренних дел. Таким образом, хранители Лувра обладали в то время лишь совещательным голосом, могли только высказывать мнения по обсуждавшимся вопросам. Самовольные поступки хранителей порицались министерством внутренних дел и приостанавливались.

То, как открывался и действовал музей в Лувре, свидетельствует о повышенном интересе государства и власти к музейному строительству, столь характерном для Франции, даже в революционную эпоху конца XVIII века. Вообще же период с 1792 по 1794 год можно считать начальным в истории первого специализированного музея искусств во Франции, сформированного на основании королевских коллекций в Лувре. Именно в эти годы было принято решение об его открытии, более того, он начал функционировать, принимать публику. Основу его экспозиции в это время составляли произведения из кабинета французских королей.

Новый этап в развитии этого музея начинается в 1794 – 1795 годах и связан с воплощением в жизнь идеи об образцовом, «воображаемом», по терминологии французского писателя и деятеля культуры XX века А. Мальро, музее, где были бы сосредоточены все известные мировые шедевры. В этот период музей часто менял свое название и ведомственную подчиненность. С конца 1796 года он стал называться Центральным Музеумом искусств и управлялся Администратором совместно с советом художников. Затем, с начала XIX века музей в Лувре стал носить имя Наполеона и управляться генеральным директором музеев Д. Виван Денономом*. В то же время музей оказался в ведении Императорского Дома, тогда как изящные искусства в целом продолжали подчиняться министерству внутренних дел. (См. таблицу «Название и подчинение художественного музея в Лувре с 1793 по 1870 год»).

Название и подчинение художественного музея в Лувре с 1793 г. по 1870г.

Год	Название	Подчинение
1793	Музеум искусств	*Комитет народного образования*
1794	Национальный музеум искусств	
1795		*Министерство внутренних дел*
1796	Центральный музеум искусств	
1803	Музей Наполеона	*Императорский дом*
1814	Королевский музей Лувра	*МВД*
1830		*Министерство торговли и общественных работ*
1834		*МВД*
1848	Национальный музей Лувра	
1852	Императорский музей Лувра	
1863-1870		*Министерство императорского двора*

Государственное начало в развитии искусства и музеев проявилось в это время в перемещении огромного количества произведений искусства из стран Европы во Францию, продолжавшееся вплоть до падения Первой Империи. Можно проследить характерные для этого времени изменение статуса музея и трансформацию мотивов и методов перемещения произведений из других стран. Перемещения начались в 1794 – 1795 годах. Тогда же появилось теоретическое обоснование вывоза коллекций из других стран во Францию, производившегося революционными. Немецкий историк искусств И.-И. Винкельмана (1717 – 1768) в своей книге «История искусства античности», впервые вышедшей на французском языке в 1766 году в Амстердаме, утверждал, что изящные искусства могут развиваться только на свободной земле. В 1790-х годах это заключение историка было принято за догму, и поскольку именно Франция в эти годы провозгласила свободы главным достижением революции, то именно в ней могли обрести сохранность произведения искусств других стран. Сам И.-И. Винкельман был признан «официальным» автором, и на специальном заседании Временной комиссии искусств в октябре 1794 года обсуждались вопросы, связанные именно с его книгой. Комитету народного образования Конвента рекомендовалось издать указ, по которому сочинения И.-И. Винкельмана должны были храниться в каждой библиотеке и музее искусств страны. Высшим знаком признания его как автора сочинений, позволивших объявить обновленную Францию мировым хранилищем произведений искусства, стала установка бюста немецкого историка искусств, единственного из иностранцев, в музее Французских памятников А. Ленуара*. В это время с новой силой зазвучала идея превращения Парижа в новый Рим, столь популярная во Франции на всем протяжении XVIII века. Теперь же она получила новую мотивацию – перемещение произведений на землю «побед свободы и республиканского просвещения». Музей в Лувре провозглашался «храмом наук и искусств», «памятником прославления человеческого гения». В 1794 году появился даже декрет, предлагавший «убежище и безопасность художникам всех наций, которых преследует деспотизм в Италии, и которые решились бы считать Францию своей новоприобретенной отчизной». По словам знаменитого публициста и государственного деятеля Г.-А. Буасси д'Англа: «Свобода должна чтить искусства, которые должны ее украшать». Вопрос ставился о сохранении, таким образом, и изучении произведений искусства Франции и других стран. В итоге в 1794 – 1795 годах произведения искусства начали поступать от ближайших соседей, из Бельгии и Нидерландов. Эта страница в перемещении предметов из других стран во Францию связана с именем художника Ж.-Л. Барбье-Вальбонна* (1769 – 1860), ученика Давида. Он был избран лейтенантом роты искусств, сопровождавшей армию, но не принимавшей участия в

военных действиях. Барбье-Вальбонном из Бельгии и Нидерландов было вывезено большое количество шедевров, среди них картины П.-П. Рубенса и ван Дейка.

Тогда же, в 1794 – 1795 годах была создана комиссия, составленная из специалистов в разных областях человеческого знания – математиков, химиков, преподавателей, художников. В частности, в нее входили знаменитый математик Г. Монж (1746 – 1818) и всемирно известный химик К. Л. Бертолле (1748 – 1822). Комиссия побывала в Нидерландах и Италии, где, подобно роте искусств, изучала возможность перевозки произведений из этих стран во Францию.

Против такой политики создания и изучения коллекций во Франции выступала группа деятелей искусств, которую возглавил А. Катрмэр де Кенси*, подчеркнувший в 1796 году целесообразность исследования собственных древностей на юге страны. Превыше всего, считал он, надо ставить интересы «всеобщей республики искусств», а не отдельных государств. К нему присоединилось около 50 художников, среди них – Ж.-Л. Давид, А. Ленуар и другие. Несмотря на авторитетность имен, принявших воззвание де Кенси, политика сосредоточения произведений искусств во Франции была продолжена и набирала силу.

В политике Директории (вторая половина 1790-х годов), направленной на перемещение произведений из других стран во Францию, ничего не изменилось по сравнению с первыми годами революции. Прибытие произведений искусства проходило под теми же лозунгами, что и в предыдущие годы. Об этом, в частности, свидетельствует и праздник, устроенный в честь поступления очередной большой партии шедевров из Италии 27 июля 1798 года. Символичным было как название праздника – «Праздник свободы и искусств», так и надпись на одной из фур с захваченными произведениями – «Наконец они на свободной земле». Так молодая французская республика утверждала свое культурное первенство в Европе. Все захваченные произведения аккумулировались в одном французском музее – Центральном Музеуме искусств. Иностранцы, посещавшие Музеум в конце XVIII века, оставили подробное описание его экспозиции: «Посреди зала и вдоль стен под картинами находились части мраморных колонн, богато украшенные пьедесталы, столы, другая мебель из камня и дерева, на ней более мелкие вещи. Большие и маленькие статуи, бюсты, идолы, античная утварь для жертвоприношений, мраморные, фарфоровые, бронзовые современные и античные вазы, механические раритеты, математические и физические инструменты, шкатулки…модели храмов,… Большинство вещей принадлежат кабинету курьезов и расположены в галерее картин, где они мешают единству и рассеивают внимание». Таким образом, уже по этим свидетельствам современников бросается в глаза тесная связь первой экспозиции музея в Лувре с

принципами представления коллекций публике в XVIII веке. Основные направления музейной политики в это время определяют люди, для которых, как и для авторов «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел», музей ассоциируется прежде всего с прообразом музея в эллинистической Александрии, давшим название самому феномену музея. Подобная трактовка музея предопределила и долгое употребление термина «Музеум» вместо «Музей». Впервые лишь в 1803 году музей искусств в Лувре будет назван не Музеумом, а музеем Наполеона.

Такое понимание музея, пришедшее из предшествующей эпохи, двояко влияло на представление о том, каким быть главному музею страны. Во-первых, и это отмечено в записках современников, музей воспринимался как место, где в миниатюре должны быть вместе представлены все типичные проявления человеческого разума. И, во-вторых, это место, где должны быть собраны все наивысшие проявления человеческого гения. И таким музеем, представлявшим практически все всемирно известные шедевры, должен был стать и стал Лувр в эпоху Консульства, а затем и Первой Империи.

Параллельно с развитием музея в Лувре, который должен был стать репрезентативным хранилищем искусства всего мира, в эпоху Директории развивалась идея о Специальном музее французской школы. Такой музей открывается в 1797 году в Версальском дворце. Произведения для него поступали прежде всего из Лувра. Вскоре здесь оказалось около 350 картин (23 из них – произведения Н. Пуссена) и 250 памятников парковой скульптуры. Целью музея провозглашалось служение славе нации. Однако этот музей просуществовал недолго. Одним из первых своих решений император Наполеон в 1804 году расформировывает музей. Многие произведения возвратились в Лувр, некоторые из них были рассеяны по другим дворцам, в частности, оказались в Сен-Клу, где любил бывать Наполеон.

В 1799 году Директория во Франции, в результате переворота 18 брюмера, сменилась периодом Консульства. Именно тогда в летних апартаментах Анны Австрийской в Лувре в ноябре 1800 года был открыт так называемый музей Антиков – отдел античной скульптуры. Управлять этим музеем, почти полностью состоящим из произведений, захваченных в Италии, был назначен итальянский археолог Э. К. Висконти. Он был хранителем Капитолийского музея в Риме и сопровождал вывезенные оттуда статуи из Рима в Париж. Автор каталога музея Антиков того времени спокойно сообщает о «достойном выборе», сделанном членами комиссии по поиску в других странах произведений наук и искусств и не сомневается, что «друзья Искусства, которыми гордится Франция, будут им вечно благодарны». Античный отдел состоял в момент своего открытия из шести залов: Императоров, Сезонов, Знаменитых людей, Римлян,

Лаокоона и Дианы. При создании новой экспозиции решено было имитировать декорировку залов Капитолийского музея. Потолки и наддверные пространства были украшены рельефами и живописью в античном духе: Гений искусств, Союз живописи, скульптуры и архитектуры, Человек, созданный Прометеем и оживленный Минервой и так далее. Для создателей экспозиции главным было выявить чувство священной торжественности по отношению к произведениям искусства классической античности. Для этого они, например, помещали статуи на высоких постаментах. В результате, как пишет один из современников – иностранец, посетивший античный отдел Лувра вскоре после его открытия, «многие статуи, например, Аполлон Бельведерский имеют слишком высокие постаменты», а потому «выглядят эмигрантами». Подобная организация пространства, вызвавшая негативное отношение современников, была распространенным явлением в музейной практике начала XIX века. Этот же прием был использован и в отделе античной скульптуры Старого музея в Берлине. Высокие постаменты, заставлявшие посетителей постоянно запрокидывать голову, казалось, должны были произвести впечатление возвышенности, соответствующее духу античности.

В 1803 году произошло важное событие в истории Лувра – главного художественного музея страны, значимое и для политики. В июле 1803 года, в момент отсутствия первого консула Наполеона Бонапарта (титул которого к этому моменту был уже пожизненным), второй консул Камбасере утвердил новое название этого музея – «музей Наполеона». Так еще до объявления Наполеона императором (это произойдет в следующем, 1804 году) и смены французской республики империей постепенно утверждалась личная власть Наполеона, в том числе и через присвоение его имени музею. Вместе с этим менялась и государственная музейная политика.

Начали происходить некоторые изменения в облике музея искусств – отныне музея Наполеона: в музее был установлен бюст императора, на входных дверях появились его знаки власти. Менялось само отношение Наполеона Бонапарта к Лувру. Постепенно он стал его использовать как свою резиденцию. Так, в 1810 году брачная церемония по случаю свадьбы Наполеона и австрийской принцессы Марии-Луизы проследовала по всей большой Галерее Лувра, а музей на период подготовки к этому событию был закрыт для посещений.

В конце 1799 года, когда Наполеон Бонапарт становится первым консулом, за словами о величии Франции и перемещении шедевров на свободную землю начал проглядывать мотив возвеличивания одного человека – Наполеона. Для повышения своего авторитета в Европе ему приходилось делать внешне эффектные шаги: часть коллекций европейских монархов остается на своих местах и избегает захвата, например, собра-

ния Милана, Неаполя, Тосканы, Саксонии. Подобное отношение к некоторым коллекциям зачастую являлось результатом военных союзнических обязательств, либо династических интересов.

Огромные по масштабу перемещения произведений из-за границы были возобновлены уже в 1805 – 1806 годах. Отныне Наполеона в военных кампаниях сопровождал, собирая художественные ценности, генеральный директор музея Наполеона Д. Виван Денон. В это время во Францию прибыли произведения из Германии и Австрии. Так, в 1806 году были вывезены коллекции Брауншвейга, Касселя, Берлина, Потсдама. В частности, из Пруссии поступило 278 картин, изделия из слоновой кости, бронзы, индийские и китайские произведения искусства, бюсты, гравюры, рисунки, медали, 400 томов книг, греческие, римские и египетские произведения. Зимой 1808 – 1809 года была сделана попытка вывезти картины из Мадрида, но Жозеф Бонапарт, брат Наполеона, ставший в 1808 году испанским королем и художник Ф. Х. Гойя воспрепятствовали этому, передав лишь пятьдесят второстепенных полотен. В 1809 году около в Париж поступили картины из музея Вены и коллекция Боргезе. Внешне это приобретение выглядело как покупка, так как некоторая сумма была выплачена Камилло Боргезе (мужу Полины Бонапарт, сестры Наполеона), однако она значительно отличалась от настоящей цены этого собрания. Одна из последних поездок с целью вывоза произведений во Францию была организована Д. Виван Деноном в Италию в 1811 – 1812 годах. Именно ему принадлежит первенство в открытии для науки итальянской примитивной живопись – Чимабуэ, Фра Анжелико, Мазаччо.

В результате захватов произведений искусства в странах Европы в Лувре расширились коллекции европейских мастеров, были сформированы собрания произведений Древней Греции и Рима, и музей превратился к началу 1810-х годов в величайший музей мира. Это «гигантское хранилище универсального искусства», как охарактеризовал его А. Шастель, аккумулировало все самое значительное в рамках представлений того времени об искусстве, согласно которым достойными внимания и изучения являются античные произведения и те, что созданы в Новое время.

О размахе созданного при Наполеоне Бонапарте музея можно косвенно судить по количеству произведений искусства, которые в 1815 году Франции пришлось возвращать европейским странам. Дело в том, что в 1814 году французский король Людовик XVIII попытался заявить, что все привезенные за предшествующие годы из других стран произведения принадлежат Франции. Однако в 1815 году государствам победившей в борьбе с Наполеоном коалиции удалось настоять на возвращении шедевров их прежним владельцам. Впечатляюще выглядят цифры, свидетельствующие о масштабе реституции произведений искусства: 2065 картин, 280 произведений скульптуры, 289 предметов из бронзы, 1199 эмалей.

При этом речь шла лишь о неполном, частичном возвращении произведений из королевского музея в европейские страны.

С изменением обстановки во Франции в связи с падением империи Наполеона музей в Лувре вновь меняет свое название, отражая этим новые политические реалии: с 1814 года и до 1848 года он будет известен как Королевский музей.

Вскоре рядом с коллекциями, организованными согласно классицистическим взглядам на искусство, появились предметы, относящиеся к вновь открываемым цивилизациям или заново изучаемым периодам в европейской истории. Уже во второй половине 1810-х годов в главный художественный музей Франции входит национальное средневековье, его коллекции расширяются за счет части собрания расформированного музея Французских памятников А. Ленуара. Новый отдел музея, посвященный средневековью, получил название Ангулемской галереи. Сюда же в середине – второй половине 1820-х годов поступили собрание эмалей и витражей коллекционера и торговца антиквариатом Э. Дюрана и собрание художника П. Ревуа (1776 – 1842), включавшее оружие, домашнюю утварь, но особенно известное мебелью. Предметы из этих двух кабинетов, переданных почти одновременно, составили ядро луврских коллекций средних веков, а также значительно обогатили другие собрания королевского музея, прежде всего эпохи Возрождения, которые значительно уменьшились после реституции 1815 года.

В эти же годы продолжали расширяться границы изучаемого искусства, и в Лувре появились два новых отдела – египетский (музей Карла X) и музей Дофин (он же музей Флота), представлявший коллекции предметов малоизвестных народов, а также военные трофеи, модели кораблей, рельефные планы французских портов.

Отношение к египетскому искусству в 1820-е годы было во Франции неоднозначным. С одной стороны, египетский стиль вошел в моду еще после Египетской экспедиции Наполеона (1798 – 1801) и появления ее двухтомного описания – «Путешествия в Верхний и Нижний Египет» Д. Виван Денона (1802), выдержавшего уже к 1810 году шесть изданий во Франции и пять за ее пределами. С другой стороны, египетское искусство, получившее к тому времени признание во многих европейских странах (египетские музеи появились в Турине, Лондоне и Берлине), продолжало восприниматься во Франции как нечто необычное, практически неизвестное. Предметы египетского искусства были представлены здесь лишь в кабинетах курьезов. Примером общего отношения к самой возможности их появления в главном художественном музее страны может служить ответ министра королевского дома на предложение консула Франции в Египте Б. Дроветти продать свою коллекцию в Лувр в 1821 году. Министр считал, что «очень немногие из этих предметов нашли бы

место в королевском музее, посвященном шедеврам, а не курьезам скульптуры». Таким образом, время универсальной, энциклопедичной модели музея, включавшей все редкое и уникальное, уже прошло, а классицистические представления об искусстве были слишком сильны, в результате чего в Лувре не было места для искусства древних, недавно вновь открытых цивилизаций.

Однако первому хранителю египетского отдела музея Ж.-Ф. Шампольону (1790 – 1832), известному египтологу, расшифровавшему иероглифы, удалось добиться всестороннего показа египетского искусства в Лувре и заложить основы его научного изучения в рамках музея. Помимо коллекции Э. Дюрана (содержащей около 2500 египетских предметов), благодаря инициативе Шампольона в 1826 году в египетский отдел Лувра поступили купленное им собрание английского консула в Египте А. Солта, а в 1827 году и коллекция уже упоминавшегося Б. Дроветти. На момент открытия египетского отдела в декабре 1827 года в каталог-гид было включено 5333 предмета. Однако значительный численный рост коллекции – не единственное из действий Шампольона, заслуживающее упоминания. Он внес огромный вклад в утверждение права египетской коллекции на присутствие в главном художественном музее страны. Это в немалой степени способствовало тому, что египетское искусство стало так же понятно для посетителей, как и искусство эпохи античности и более поздних этапов европейской цивилизации. Декрет о создании в Королевском музее отдела египетских памятников и назначении Шампольона его хранителем был подписан Карлом X в мае 1826 года. Скольких трудов стоило Ж.-Ф. Шампольону узаконивание прав египетского искусства в Лувре, известно из его письма своему помощнику тосканцу И. Роселлини в ноябре 1826 года: «Моя жизнь стала борьбой…Мое прибытие в Музей мешает всем…нужна битва, чтобы иметь гвоздь…». Объясняется это прежде всего тем, что при создании нового отдела в Королевском музее Ж.-Ф. Шампольон использовал новые для художественного музея принципы изучения и представления предметов, зачастую вызывавшие непонимание у коллег. Герцог Орлеанский называл ученого-египтолога «слишком историчным хранителем». Идея Шампольона заключалась в том, чтобы представить музейные предметы как исторические документы, а не просто курьезы, а сам египетский музей построить на научных принципах и придать ему статус обучающего посетителей. Большую роль в этом познании египетского искусства, практически неизвестного французскому обществу, сыграл подробный каталог-гид (Notice descriptive des monuments egyptiens du musee Charles X.-P.,1827), ссылки на который присутствовали в этикетаже экспозиции, тем самым облегчалось ее понимание. Открытие отдела состоялось в 1827 году. В первых четырех залах египетское искусство было представлено тематически: зал богов,

гражданский зал и два погребальных зала. «Все пройдет последовательно перед глазами зрителей и каждый предмет, поставленный рядом с предметами своего класса, приобретет новый интерес», – такой смысл вкладывал Ж.-Ф.Шампольон при определении порядка показа произведений. Этой же логики придерживался Шампольон, внося новаторское для того времени предложение о цветовом решении различных тем. Предметы в музее были представлены на основаниях разных цветов, исходя из их предназначения: «...боги и сакральные животные будут размещены на цоколях из желтого мрамора или хрома, королевские памятники – из восточного алебастра, гражданские памятники – на основаниях из серпентина, а погребальные памятники – на черных цоколях. Это будет настоящая египетская энциклопедия, по порядку тем: религия, управление, нравы, обычаи и так далее». Это было новшеством в экспозиционном показе вещей, придание им смыслового характера исторических источников, помогающих познать особенности египетского образа жизни и мышления.

Тогда же, в годы Реставрации, времени возвращения Бурбонов на французский престол, делаются первые попытки обособить управление музеем искусств от прямого вмешательства центральной власти. Шаги по выведению Лувра из-под непосредственного контроля органов государственной власти предпринимались директором королевских музеев графом Л.-Н.-Ф. де Форбэном* (1777 – 1841). Один из ярчайших примеров его деятельности в этом направлении – самостоятельная покупка для Лувра произведений Ж.-Л. Давида, находящегося в эмиграции в Бельгии.

Тем не менее в годы Июльской монархии (1830 – 1848) центральная власть стремится к усилению своего влияния на развитие Королевского музея искусств. Официально музеи все так же подчинялись министерству внутренних дел (за исключением короткого периода – 1830 – 1834 годы, когда искусствами в целом ведало министерство торговли и общественных работ), но французский король Луи-Филипп, правящий в эти годы, ведет себя по отношению к публичной коллекции монархического государства как к частному собранию суверена, демонстрируя это ежедневными длительными прогулками по музейным залам.

Значительно обогатилась личная коллекция Луи-Филиппа, открытая для посещений публики. Основные его покупки – собрание английского любителя Стэндиша и коллекция испанской живописи. Луи-Филипп проявил заботу и о судьбе современного искусства, принимая участие в выставках Салонов, работа которых проходила в Лувре, заказывая картины для исторического музея в Версале и разрабатывая тематику этих произведений. Более того, центральная власть заботилась о сохранении современных произведений искусства, распределяя их по музеям провинции и

поручив непосредственный контроль над этим процессом главам кабинета министров А. Тьеру, а затем Ф. Гизо.

Годы Второй Республики (1848 – 1851) ознаменовались очередным переименованием музея – с 1848 года он стал называться Национальным музеем Лувра. В следующем , 1849 году, произошел перенос Салона из Лувра в Тюильри, и больше ежегодные выставки современных художников в Лувр не возвращались. Это действие было вызвано необходимостью создания целостного экспозиционного пространства в Лувре, поскольку выставка Салона нарушала последовательность в представлении коллекций. Тогда же развеска картин в Большой галерее окончательно сформировалась в соответствии с научными принципами размещения по школам, а внутри них – и по эпохам. Существенна роль в принятии этих решений директора музеев художника Э. Жанрона*. Следующим за перенесением Салона мероприятием на пути автономизации Лувра от государственной власти и ее вмешательства в управление музеем, предпринятым в эти годы, явилось ограничение заимствования произведений из Лувра для украшения административных дворцов и для мануфактур Бовэ и Гобеленов, где музейные предметы служили обычно образцами для мастеров.

Плодотворным для развития музея в Лувре стал период Второй Империи (1852 – 1870). Именно тогда в последний раз в истории музея установилась прямая власть суверена (Наполеона III) над музеем и над искусствами в целом. Музей вновь переименован. С 1852 года он становится Императорским музеем Лувра. В том же 1852 году в Лувре появился новый отдел, подчеркивавший монархический характер музея – так называемый Музей Монархов. Показывая преемственность династий от Каролингов до Наполеонидов, этот музей выполнял актуальные политические задачи – служил возвеличиванию императорского дома, стоявшего в это время у власти. С 1863 года императорский музей Лувра, как и все искусства, перешел в управление, как при Наполеоне I, министерства императорского дома. Существенна роль в руководстве музеем суперинтенданта изящных искусств при Императорском доме графа А. Э. де Ньюверкерке* (1811 – 1892).

Во времена Второй Империи коллекции Лувра были значительно расширены, в первую очередь за счет крупных частных даров коллекционеров. Кроме того, в это время при непосредственном участии императора Наполеона III была сделана очень крупная покупка коллекции Кампаны. Выходец из богатой римской буржуазной семьи Дж.-П. Кампана (1807 – 1880) на протяжении своей жизни собрал огромную коллекцию, состоящую более чем из 15000 предметов (картины, скульптура, вазы, драгоценности, бронза, барельефы – всего двенадцать категорий вещей). Многие произведения, вошедшие в его собрание, были найдены

во время организованных на его средства археологических раскопок в центральной Италии и Греции. Подобная активная политика по сбору произведений для коллекции привела к тому, что Дж.-П. Кампана растратил огромные суммы государственных средств (а он служил директором ломбарда), был арестован, а его коллекция продана в счет погашения долгов. На приобретение собраний Кампаны претендовали, помимо Франции, английский и русский дворы, своих агентов прислали все крупнейшие музеи Европы. В результате коллекции поделили Россия и Франция. Российское правительство купило произведений на 650000 франков, при этом приобретались лишь вещи трех категорий: мрамор, бронза и вазы. Основная же часть коллекции оказалась во Франции. Император Наполеон III выразил желание, чтобы вся коллекция хранилась как единое целое. Первоначально, в 1862 году все купленные предметы были размещены во Дворце Промышленности в Париже. Опираясь на характер коллекций, была сделана попытка создать новый художественный музей, имеющий прикладной характер. Было решено представить памятники, интересные для науки и промышленности. Музейные предметы были призваны демонстрировать старинные технологические процессы и примеры создания промышленной продукции по образцам произведений искусства. Таким образом, сам материал музея, созданного на основе купленной в Италии коллекции, представлявшей собой серии типичных предметов, давал возможность создать дидактический музей, идея которого становится популярной во второй половине XIX века. Инициатива создания подобного музея-школы, напоминающего музей Виктории и Альберта в Лондоне (16) , принадлежала лично императору Наполеону III, что отразилось и в названии музея – «музей Наполеона III». Однако, несмотря на такое высокое покровительство, во дворце Промышленности музей, как самостоятельное учреждение, просуществовал всего несколько месяцев. Вскоре коллекция Кампаны как единое целое перестала существовать, а музей искусства и промышленности появится в Париже лишь в 1882 году (Музей декоративных искусств). Наиболее значительные произведения из коллекции Кампаны были отобраны хранителями Лувра, а многочисленные второстепенные материалы, найденные во время археологических раскопок, отправились в провинциальные музеи.

Вторым источником существенного расширения коллекций Лувра в годы Второй Империи стали крупные дары частных коллекционеров, прежде всего Соважо (1856) и Ла Каза (1869). Основу собрания музыканта Соважо (1781 – 1860) составляли предметы эпохи Ренессанса, прежде всего XVI века. Его коллекция была особенно примечательна значительным собранием произведений Б. Палисси и автографов деятелей искусства Ренессанса. Благодаря коллекции доктора Л. Ла Каза (1798 – 1869),

завещанной им в 1865 году, в Лувр впервые вошла французская живопись XVIII века. Менее значимые произведения из этого собрания были отправлены так же, как и часть коллекции Кампаны, в провинциальные музеи.

Практика дарений больших частных коллекций Лувру как главному музею искусств Франции оставалась распространенной и в последующие годы его истории. Начиная с периода Второй Империи, возросла роль коллекционеров как в создании публичных (прежде всего художественных) коллекций путем передачи их в дар, так и в развитии современного художественного процесса. Коллекционеры старинного искусства становились меценатами современных художников, подобно известным любителям XVII – XVIII веков. Более того, можно даже проследить связь между наиболее динамичными в экономическом отношении предприятиями второй половины XIX века и созданием коллекций искусства XIX века, например, коммерсантов – собирателей А. Шошара, А. Бусико, семьи Коньяк и других.

ВЫВОДЫ

Изучение фактического материала убедительно свидетельствует о том, что музей в Лувре с конца XVIII века до второй половины XIX века прошел путь от традиционного для представлений эпохи Просвещения универсального собрания до специализированного музея. Эволюция взглядов на художественный музей, и, соответственно, изменения в его работе, были обусловлены как эстетическими, так и политическими факторами.

В момент открытия в 1793 году этот музей еще полностью отвечал классицистическому образцу художественного собрания, сформировавшемуся ранее. Влияние идей эпохи Просвещения нашло отражение:

– **в названии музея**; до 1803 года именовавшегося «Музеумом» (по аналогии с собранием в эллинистической Александрии (Мусейоном), с которым в XVIII веке связывалось появление института музея);

– **в отборе предметов**; собирались предпочтительно предметы эпохи античности и Нового времени. При этом наблюдалось нигилистическое отношение к произведениям Средних веков;

– **в принципах экспонирования**:

♦ одновременно в одних и тех же залах были представлены картины, скульптура и курьезы,

♦ рядом располагались произведения одного жанра или на один сюжет.

В дальнейшем, в первые десятилетия XIX века, благодаря развитию новых взглядов на искусство, расширились хронологические рамки пред-

ставленных в Лувре материалов. Так, были открыты отделы, посвященные искусству средних веков и египетской цивилизации.

С самого открытия музей в Лувре был в поле зрения государства и отдельных монархов. Это объяснялось возможностью наделения деятельности музея определенным идеологическим содержанием. Отношение государства к музею находило свое формальное выражение в частой смене его названия и изменении подчиненности.

Так, в период Великой Французской революции Лувр стал символом идеи развития искусств в свободной стране, живущей по новым республиканским принципам. Воплощением подобных взглядов стали:

- **новый характер публичности коллекций.** Отныне два дня в декаду музей был открыт для любого желающего, а «коллективный и быстрый осмотр в аристократическом доме», как можно охарактеризовать посещение коллекций до Великой Французской революции, заменялся на личный и более длительный визит.
- **перемещение произведений искусства из европейских стран во Францию,** начавшееся с середины 1790-х годов.

В эпоху Консульства и Первой Империи:

- в результате проводимой политики захвата произведений искусства продолжало утверждаться мировое превосходство Франции;
- параллельно обозначился новый мотив деятельности музея в Лувре. Он стал носить имя Наполеона и подчиняться министерству двора. Таким образом, культ свободы искусств был заменен прославлением одного человека – первого консула, а затем императора Наполеона Бонапарта.

Следующим периодом повышения роли личности императора в жизни музея стали годы Июльской монархии (1830 – 1848), когда вновь была почти стерта грань между публичной коллекцией монархического государства и частным собранием суверена.

В эпоху Второй империи (1852 – 1870) Лувр снова стал управляться министерством императорского дома. Император Наполеон III лично принимал участие в самой крупной покупке произведений искусства для Лувра – приобретении предметов из коллекции итальянского собирателя Дж.-П. Кампаны. В музее появился новый отдел, получивший название музея Монархов и призванный демонстрировать преемственность династий от Каролингов до Наполеонидов.

Однако Лувр, по-прежнему остававшийся королевской резиденцией, начинал осознаваться в обществе как дворец, главной функцией которого является хранение коллекций крупнейшего художественного музея страны.

ВОПРОСЫ

1. Какие изменения происходили в деятельности музея в Лувре в связи с изменением политической ситуации в стране?

2. Чем объясняется расширение тематики коллекций Лувра в XIX веке?

3. Как изменялись принципы экспонирования предметов в Лувре?

ЛИТЕРАТУРА

1. Калитина Н,Н. Великая Французская революция и создание национальных художественных музеев во Франции (1789 – 1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История. Языкознание. Литературоведение. – 1992 – Вып.2 (9). – С. 15 – 21.

2. Angrand P. L'etat mecene, periode autoritaire du Second Empire // Gazette des beaux-arts. – 1968. – V.71. – N 1192 – 1193. – P.303 – 345.

3. Babelon J.-P. Le Louvre. Demeure des rois, temple des arts // Les lieux de memoire.II.La nation : 3v. – P.,1986. – V – 3:Lagloire.Les mots. – P. 169 – 216.

4. Bresc-Bautier G. Memoires du Louvre. – P.:Gailimard,1989. – 208p.

5. Cantarel-Besson Y. La naissance du musee du Louvre. La politique museologique sous la Revolution d'apres les archives des musees nationaux : 2 v. – P.:Ed. Par la Reunion des musees nat, 1981. –

V. 1. – 308 p.

V. 2. – 298 p.

6. Georgel Ch. Premiers museums, premiers hommes: la formation initiale des collections // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P. :Musee d'Orsay, 1994. – P.19 – 35.

7. Kanawaty M. Vers une politique d' acquisitions: Drovetti, Durand, Salt et encore Drovetti // Revue du Louvre et des musees de France. – 1990. – N 4. – P.267 – 271.

8. Lacouture J.-Champollion. Une vie de lumieres. – P., 1989. – 534p.

9. Monnier G. L'art et ses institutions en France. De la Revolution a nos-jours. – P., 1995. – 464p.

10. Sollers Ph. Le cavalier du Louvre. – P.1995. – 294p.

11. Visiteurs du Louvre : Florilege par J.Galard. – P.,1993. – 208p.

2. Исторические музеи Франции

Историю создания первых специализированных исторических музеев во Франции нельзя рассматривать, не касаясь проблемы осознания национального достояния и вопросов организации системы охраны памятников в масштабах страны.

В годы Великой Французской революции по отношению к свидетельствам прошлого активно проявились две противоположные тенденции – разрушение и сохранение. Они обе обосновывались революционными идеями и находили выражение в соответствующих декретах власти.

Наибольшему разрушению и разграблению подвергались те памятники, которые были тесно связаны с национальным прошлым, а значит, с историей монархии во Франции. В них часто видели только принадлежность старому режиму, а потому они разделяли судьбу символов, которые олицетворяли. По образному выражению современных ученых, в стране свирепствовало «революционное иконоборчество». Вот лишь некоторые примеры, характеризующие этот процесс. В 1790 году повсеместно с фасадов домов и карет исчезали эмблемы прошлого, предлагалось трансформировать все дворянские гербы, заменив обрамление рыцарского креста из лилий на хлебные колосья. Популярными стали листовки с призывами типа: «Великие святые, падайте в горнило, это декрет!». Следуя подобным лозунгам, была разрушена стрела знаменитой парижской часовни Сен-Шапель, ради того, чтобы уничтожить корону, венчавшую ее, а статуя Богоматери в Клермон-Ферране, по словам современника, «...станцевав карманьолу, зажгла в центре площади Собрания самый приятный огонь радости, который философия когда-либо могла созерцать».

Нередко старые произведения подвергались изменениям, отвечавшим новым целям. Например, в Амьене из статуи Богоматери сделали богиню Свободы, а в Шартре из скульптурной группы Успения – статую Разума, окруженного Гениями. В тех случаях, когда старинные постройки не поддавались разрушению, победа нового режима утверждалась внешними признаками: на стрелы культовых сооружений надевали фригийские колпаки, здания украшались статуями свободы. Многие разрушения, начинаясь спонтанно, затем поддерживались декретами революционной власти.

В то же время сохранение шедевров и документов прошлого становилось более методичным. Необходимость этого обосновывалась также революционными идеями. Первый шаг в создании комплекса мероприя-

тий по спасению памятников прошлого от разрушения был сделан уже в октябре 1790 года, когда была организована Комиссия по историческим памятникам. Тогда же во французском обществе осознана необходимость выработки новой системы взглядов на предметы и памятники прошлого, которые позволили бы им выжить в революционные годы. Для того, чтобы поставить заслон вандализму, приводившему к потере нацией многих памятников искусства и культуры, надо было «нейтрализовать» любое идеологическое содержание памятника, выдвинув на первое место другие критерии. Сохранять памятники прошлых эпох предлагалось из-за возможности их использования в образовательных целях в качестве иллюстраций развития искусства и его прогресса. Такая позиция, часто высказываемая во французском обществе в эти годы, несомненно, берет свое начало в идеях эпохи Просвещения.

В начале 1790-х годов во Франции выдвигалось несколько идей о возможности пересмотра отношения к памятникам прошлого. Все они подразумевают единый принцип такого пересмотра – «выведение» памятника из того контекста, в котором он существовал и «введение» его в новое, нейтральное пространство, где особенно ярко можно будет продемонстрировать его ценностные качества, а не идеологические функции. Двумя основными путями создания нового контекста для свидетельств прошлого в это время признавались создание Публичного музея (musee public) и Списка национального достояния, который должен содержать все основные национальные памятники (monument national).

Уже в 1790 – 1791 годах Комиссия разработала подробное руководство, регламентировавшее порядок составления Списка. Оно было дополнено в 1794 году и получило название «Инструкция о способе инвентаризации и сохранения на всей территории Республики всех предметов, которые могут служить искусствам и образованию». В реализации же заложенных в «Инструкции» принципов сразу возникли трудности. Главная из них состояла в том, что предполагалось создать список, включавший рукописи, печати, скульптуру, изделия из драгоценных металлов, коллекции натуральной истории и всякого рода машины. Таким образом, инструкция «могла служить для создания научной библиотеки или кабинета минералогии так же, как и музея искусств» (П. Леон), что требовало от составителей Списка универсальных знаний, а сами списки походили «на свод правил необычного дворца торгов, в который превратилась Франция в течение этих лет» (А. Шастель). Сложным оказалось и привлечение компетентных корреспондентов из провинции, так как проект Списка не получал достаточного финансирования. В результате на местах этим занимались не наиболее подготовленные и эрудированные, а те, кто соглашался участвовать в создании Списка на добровольных началах, уделяя этой работе свободное время, от случая к случаю. Недостаток

средств мешал и членам комиссии по историческим памятникам выезжать из Парижа в провинцию для координации действий местных корреспондентов. Однако определенные результаты были достигнуты: созданы списки исторических памятников Медона, Сен-Клу, Трианона, Фонтенбло, Бельвю, Булони. Комиссии удалось спасти от разрушения памятники Шантийи, Сен-Дени, Экуана.

Отметим, что при этом национальным памятником могло быть названо и уже исчезнувшее здание. Так, книга О.-Л. Миллена «Национальные древности, или сборник памятников, служащий общей и частной истории Французской Империи», открывалась представлением Бастилии. Первым памятником новой Франции для автора становится разрушенный памятник, точнее –«памятник – это акт разрушения здания».

Параллельно составлению Списка предпринимались шаги, приведшие к созданию первых исторических музеев. В 1790 году Комиссия по памятникам утвердила список монастырей, которые отныне должны были служить хранилищем для национализированных произведений искусства, книг, рукописей. В Париже было устроено девять больших складов, напоминавших спасенное в пожаре или зал торгов. Скульптура из мрамора и металла религиозного происхождения должна была быть собрана в монастыре Маленьких Августинцев. По предложению художника Дуайена, эксперта Комиссии, его ученик Александр Ленуар* 6 июня 1791 года был назначен хранителем этого собрания. Вверенное Ленуару хранилище должно было стать временным для всего собранного. Часть предметов предназначалась для будущего Музеума искусств, часть – для передачи на аукционы, остальное должно было быть отправлено для переплавки на Монетный Двор.

Однако А.Ленуару удалось в августе – сентябре 1793 года открыть свой «склад», получивший название музея Французских памятников. Комитет народного образования лишь в октябре 1795 года принял официальную программу «исторического и хронологического музея, где можно будет найти французскую скульптуру разных эпох в особых залах, дав каждому из них точные характер и вид века, который он представляет».

При создании музея А. Ленуар поставил перед собой цель показать различные периоды развития французской скульптуры, связав их с историей Франции. Открывался музей вводным залом, затем перед зрителем в хронологическом, новом для этого времени, порядке располагались произведения французской архитектуры и скульптуры средних веков и Возрождения.

Особый акцент А. Ленуар делал на мемориальном характере представленного им материала, художественная ценность произведений интересовала его меньше. Заканчивался маршрут музея посещением мемориального сада, где посетители могли видеть могилы и памятники многим

известным французам: Декарту, Мольеру, Буало, Лафонтену. Решение А. Ленуара о совмещении праха великих людей с памятниками рассматривается как сознательное стремление создать место, где знание прошлого, восхищение национальной славой, погребальные размышления и чувство природы могли бы объединиться. Эти же идеи ясно просматриваются еще в одном учреждении, порожденном революцией – Пантеоне, где, как и в музее А. Ленуара, историческое знание объединялось с прославлением образцовых великих людей.

Музей Французских памятников А. Ленуара справедливо можно считать первым в истории французского музейного дела специализированным историческим музеем. Правда, формирование многих музейных черт коллекций во Франции можно проследить еще до революции, но появление первых специализированных музеев действительно связано только с революционной эпохой. И если, например, в Лувре открылся музей искусств, охватывавший европейское искусство в целом (а для изучаемой эпохи европейское искусство все еще равнозначно общечеловеческому), то музей, основанный А. Ленуаром, впервые представил искусство одной страны – Франции, о чем заявлено уже в самом его названии. Таким образом, если формирование коллекций Лувра шло и в революционные годы согласно взглядам предшествующих веков, когда в рамки изучения включалось лишь то, что вписывалось в классицистический идеал – произведения эпохи античности и Нового времени, то музей Французских памятников показывал лишь часть универсального искусства – французское, причем экспонировались в основном произведения Средних веков.

Однако надо отметить, что А. Ленуар не был первым и единственным, кто заинтересовался национальным прошлым и средневековьем в частности. Внимание к истории Франции начал возрастать во второй половине XVIII века. Правда, интерес этот обращен прежде всего к памятникам национальной античности. Так, известный археолог и антиквар граф А.-К.-Ф. де Кайлус* в третьем томе (издан в 1759 году) семитомного «Собрания египетских, этрусских, греческих и римских древностей» упоминал и о памятниках галльской античности, хотя его мнение о них невысоко.

Тогда же, в середине XVIII века, появился интерес и к средним векам. Одним из первых ими начал заниматься Ж.-Б. Серу д'Ажинкур* (1730 – 1814). Его «История искусства в памятниках, начиная с его упадка в IV веке до его возобновления в XVI веке» является одним из первых описаний тех стадий художественного развития, которые долгое время считались «подготовительными» к расцвету искусства в эпоху Возрождения. Однако работа, написанная им в 1780-х годах и с нетерпением ожидавшаяся в Париже, в том числе и королем Людовиком XVI, была издана из-за революционных событий лишь в 1811 – 1820 годах. Поэтому

нередко, говоря о зарождении интереса к средневековью во Франции, исследователи умалчивают о Серу д' Ажинкуре и вспоминают прежде всего музей, созданный А. Ленуаром, и появившийся чуть позже, в 1802 году, трактат «Гений христианства» Р. Шатобриана. Современный исследователь М. Лами характеризует эти явления как «два громких успеха начала XIX века». Однако по-настоящему средние века вошли в моду во Франции, как и в других европейских странах уже позже – с 1820 – 1830-х годов, при королевском дворе в окружении короля Карла X (только в Англии интерес к средневековью пробудился значительно раньше – в середине XVIII века).

В музее А.Ленуара вырабатывалось новое отношение к национальной истории. Для предшествующих эпох, как было отмечено выше, характерно преимущественное коллекционирование произведений с историческим сюжетом – портретов монархов, иерархов церкви, видных государственных деятелей. При создании же своего музея А. Ленуар отошел от этих канонов. Рядом со скульптурными изображениями королей, демонтированными из Сен-Дени, и государственных деятелей, заимствованных из парижских церквей, А. Ленуар разместил памятники ученым и художникам. При этом в каталоге музея описание самих памятников занимает минимум места, а основное внимание уделяется характеристике жизни и творчества лица, которому он посвящен. Таким образом, персонажи, показанные в музее, с одной стороны представали перед зрителями в обычной трактовке – как исторические фигуры, и в таком качестве они входили в хронологию эпох, с другой – это герои нации, стоящие вне времени.

В таком понимании истории А.Ленуаром, бывшим по образованию классицистом, проявились уже черты романтизма. Именно романтическая историческая школа в 1820 – 1830-х годах перенесла акцент с биографии на историю. Исторические деятели создаются обстоятельствами и являются их орудием. По мнению историков романтической школы, истинным творцом истории является не личность, а народ.

А. Ленуар выступил новатором и в художественной организации экспозиции своего музея. Впервые, при характеристике экспозиции конца XVIII – начала XIX века, используются такие определения, как «поэтический и театральный дух» музея, «образное воспоминание». Высокий уровень ее эмоционального воздействия обусловлен специфическим пониманием экспонировавшихся в музее предметов: будучи произведениями искусства, они таковыми создателем музея не воспринимались. Связано это с особым взглядом на художественную ценность произведений, утвердившимся в XVIII веке. Как было отмечено выше, достойными представления в художественной коллекции считались лишь памятники универсального искусства, обладавшие утвердившейся репутацией – эпохи античности и нового времени. Поэтому А. Ленуар, впервые экспониро-

вавший в музее средневековую скульптуру, придал ей особое звучание, она была призвана иллюстрировать национальную историю.

Стремясь к достижению особой образности экспозиции, А. Ленуар нередко использовал методы, получившие резко негативную оценку еще в XIX веке, у младших его современников. Если памятник был поврежден или, по мнению Ленуара, недостаточно выразителен, он мог дополнить его фрагментами другого происхождения, нередко создавая совершенно новые предметы. Одним из самых ярких примеров такой музейной политики, вызывавшим критику у знаменитого архитектора и реставратора XIX века Э.Виолле-Ле-Дюка*, служит надгробие Абеляра и Элоизы, являвшееся произвольным соединением частей большого количества памятников XIII – XIV веков. К статуе Людовика XII, от которой сохранился лишь торс короля, были приделаны голова и ноги. Обвиняли А. Ленуара и в сознательной «вандализации» – ему приписывали специальное разрушение зданий для собирания новых предметов. Однако ближе к истине исследователь П.Леон, который писал, что «если А. Ленуар располагал материалами, то ему не хватало науки и метода», поскольку в это время лишь вырабатывались принципы работы с вещественными историческими источниками, и деятельность А. Ленуара способствовала поиску новых форм их экспонирования в музее.

Музей Французских памятников просуществовал недолго. Он был расформирован по приказу Людовика XVIII 24 апреля 1816 года, в соответствии с которым предписывалось возвратить национализированные памятники церкви и аристократам. Чуть позже здание монастыря Маленьких Августинцев, в котором располагался музей, было передано Королевской школе Изящных искусств, ранее располагавшейся в колледже четырех наций.

Исследователь К. Помян видит причину закрытия музея в том, что А. Ленуар при его создании отошел от канонов обязательной в то время классицистической эстетики, признававшей достойными внимания лишь искусство античности и ренессанса, уделив в экспозиции основное внимание французскому искусству Средних веков. Однако, на наш взгляд, прав Ж.-М. Ленно, который считает, что закрытие музея характеризует скорее враждебность не к искусству Средних веков, а к принципу лишения предмета его первоначального смысла и контекста, которого А. Ленуар достигал простым перемещением предмета из среды его бытования в музей. Поскольку монархия, дворянство и церковь вновь стали живыми институтами, произведения, их характеризующие, не могли быть национальным достоянием и входить в музей, они должны были обрести свое первоначальное место и функцию. Этим тезисом оправдывались как расформирование музея А. Ленуара, так и возвращение произведений из парижского музея искусств (Лувра) в страны Европы. Подтверждает пра-

вомерность именно этой точки зрения на причины закрытия музея и тот факт, что А. Ленуар в своих произведениях, давая характеристику искусству средних веков, придерживался классицистических взглядов. Так, в предисловии к своему каталогу он полностью повторял современные ему мысли об искусстве средневековья: «Перед тем, как Франциск I создал искусства во Франции, наша школа была погружена в самое ужасное варварство». Именно придерживаясь подобного взгляда на средневековое искусство, А. Ленуар представлял скульптуру этого времени как исторические памятники, не выявляя ее художественной ценности.

Музей А. Ленуара, бывший столь популярным в период своего расцвета (достаточно упомянуть, что каталог музея был издан 12 раз, один из них – на английском языке), даже перестав существовать, оказывал влияние как на изучение истории, так и на музейное дело: «Создатель исчез, но его творение должно было пережить его» (П. Леон).

Прежде всего, значительный «посмертный» успех музея у поколения 1830 – 1840-х годов, представители которого в детстве посещали музей, обусловили новые подходы А.Ленуара к подаче материала.

Идея сада, где разрозненные фрагменты собраны вместе, использованная А. Ленуаром для создания мемориального пространства музея, была подхвачена в последующие годы, и местная археология, как считает современный исследователь А. Шастель, почти во всех провинциях родилась на этой базе.

Параллельно с существованием музея Французских памятников в конце XVIII – начале XIX века, во Франции получила развитие и идея создания музея, коллекции которого были бы составлены из национальных древностей. Упоминания о таких проектах имеются в целом ряде трудов того времени. В 1798 году появилось произведение Леграна д'Осси «Записка о старинных национальных погребениях и их внутреннем убранстве, о бальзамировании, о могилах франкских королей в церкви Сен-Жермен-де-Пре и о проекте раскопок в наших департаментах». Автор, ставя перед собой цель изучить и классифицировать национальные погребения, заключает: «Мы не знаем ничего, что относится к памятникам французской археологии, к примитивной истории нашей нации, нашей страны и наших искусств».

Есть в работе Леграна д'Осси и проект музея французских памятников – остатков галльской эпохи. В 1804 году в Париже префект Уазы Ж. Камбри* (1749 – 1807), антиквар, натуралист и литератор Э. Жоанно* (1770 – 1851) и дипломат Мангури создали Кельтскую Академию. Главной целью Академии было исследование археологических материалов национального, французского происхождения. Члены академии в ходе своих путешествий по департаментам изучали не только французские памятники, но и местные традиции, обычаи, особое внимание обраща-

лось на все, что́ могло иметь языческое, дохристианское происхождение. Один из членов академии, археолог Гриво де ля Винселль (1762 – 1818) в своем произведении – «Галльские и римские древности, собранные в садах Сенатского дворца во время работ по его украшению начиная с IX года по настоящий момент» предлагал «учреждение истинно Национального музея, составленного только из памятников античности, найденных на территории Франции». Тогда же, в начале XIX века, А. Катрмэр де Кенси* ратовал за создание галло-римского музея во дворце Терм в Париже.

В эпоху Французской революции в Париже появился и еще один исторический музей – музей Артиллерии. В отличие от музея Французских памятников, он был посвящен военной истории. Основу его коллекции составили значительные собрания национализированного старинного оружия, хранившегося в монастыре Святого Фомы Аквинского.

Плодотворность этих лет проявилась не только в составлении первых музейных проектов, но и в продолжении работы над списком памятников Франции. В 1810 году министр внутренних дел граф де Монталиве предписал префектам составить список местных дворцов и аббатств, то есть тех категорий памятников, которые наиболее пострадали в годы революции. Этот циркуляр составлен еще одним известным археологом, путешественником, а одновременно и дипломатом, депутатом А. де Лабордом. Чуть позже, в 1816 году, появилось его произведение «Памятники Франции, классифицированные хронологически и рассмотренные в отношении исторических фактов и изучения искусств», где средневековое искусство стало уже объектом методического исследования. Известно, что при изучении средних веков этим произведением как справочником пользовались и во второй половине XIX века.

На циркуляр 1810 года ответил сорок один префект, за 1810 – 1818 годы министерством внутренних дел получено около ста докладов с мест. При этом наиболее полные заметки присланы из южных департаментов. Помимо списка памятников средневековья здесь собраны также сведения о самых известных семьях края. Из северных департаментов было прислано меньше докладов и они отличались большим количеством неточностей и лакун. В это же время, в конце 1810-х годов, впервые расходы на памятники были внесены в государственный бюджет: в 1819 году в бюджете министерства внутренних дел в главе «Общественно-полезные работы» наряду с больницами и тюрьмами предусматривалась сумма в восемьдесят тысяч франков на «сохранение исторических памятников».

Вторая перепись памятников проведена несколькими годами позже – в 1818 году. Также под эгидой министерства внутренних дел был учрежден ежегодный конкурс на лучший доклад, для его авторов предусматри-

валась награда – специальная золотая медаль. Эта перепись памятников предусматривала включение в список и памятников, разрушенных в предшествующие десятилетия. На этот раз в министерство было прислано около пятисот ответов с мест, но в начале 1820-х годов циркуляр, предусматривавший проведение описания памятников, был отменен самим министерством внутренних дел под тем предлогом, что «материалов, собранных до сих пор (...), кажется, стало более, чем достаточно».

В 1820-е годы занятие историей вошло в моду. Для Франции 1820 – 1840-х годов изучение национальной истории приобрело особое значение. Суть исторических исследований состоит не в извлечении уроков, а в том, чтобы понять условия, этапы формирования Нации, основы национального единства. Повышенный интерес к изучению Средних веков, наблюдавшийся в 1820 – 1840-х годах, объясняется тем, что именно в средневековье вырабатывалась система управления государством, складывались классы французского общества, в том числе так называемый средний класс – сила, ставшая «сутью нации» в XIX веке. Такое внимание к основам национального единства и историческому узаконению третьего сословия объясняется условиями, в которых развивалась историческая наука в первой половине XIX века – это время поиска ответа на события недавнего прошлого – периода революции и Империи.

Одним из первых проявлений интереса общества к национальной истории стало коронование Карла X, проведенное в соответствии со средневековой традицией в Реймсе в мае 1825 года. Коронование в реймском соборе полностью повторило средневековый ритуал, только опущена клятва истреблять еретиков и в формулу присяги включена клятва верности конституционной Хартии 1814 год, подписанной его предшественником, Людовиком XVIII.

Исторические труды в то время писали не только историки, но и публицисты, критики, политические деятели, дипломаты. Светские люди блистали в салонах архаическими словами, старыми терминами, намеками на древние события. Р. Шатобриан писал: «Время, в которое мы живем – настолько историческое, что оно накладывает свой отпечаток на все виды деятельности. Всё сегодня принимает исторические формы: полемика, театр, роман, поэзия». История в 1820 – 1830-е годы активно влияла на различные виды искусства. Появились первые два тома «Живописных путешествий по старинной Франции» И.-Ж.-С. Тэйлора*. За этот труд автор получил титул барона. Жанр «живописного путешествия» был известен во Франции и до этого, но ранее описывались путешествия в страны «классические». Так, в 1781 году появилось созданное Ж.-К.де Сен-Ноном* (1727 – 1791) «Живописное путешествие и описание Неаполитанского Королевства и Сицилии», а через год, в 1782 году – «Живописное путешествие по Греции» Шуазель-Гуффье (1752 – 1817). В

1810-х годах, после пребывания в Испании в качестве атташе в посольстве Люсьена Бонапарта, А. де Лаборд издал сборник воспроизведений готических испанских соборов. Все эти труды помогали археологии проникать в светское общество, в самые известные салоны. В отличие от них, И.-Ж.-С. Тэйлор впервые обратился к собственной, национальной почве. Он начал свой труд в 1818 году совместно с писателем, библиотекарем Арсенала Ш.Нодье и ставшим впоследствии генеральным директором музеев А. де Кайе. Как отмечали сами авторы, «Живописные путешествия» – это не научный труд, а воспроизведение некоторых памятников: «Мы – не географы, не историки, не поэты, мы – энтузиасты воскрешения национальных образов», – заявляли они в своей книге. Большое место в этом труде отведено воспроизведению памятников. Здесь впервые использовалась недавно появившаяся литография. В создании иллюстраций для издания принимали участие такие известные мастера, как Д. Энгр, О. Фрагонар, Т. Жерико, Э. Виолле-Ле-Дюк, много рисунков делал и сам И.-Ж.-С. Тэйлор. Основное место в работе отведено, конечно, памятникам. В ней описаны и воспроизведены памятники многих провинций: Нормандии, Франш – Конте, Оверни, Лангедока, Русильона, Керси, Пикардии, Бретани, Дофине, Шампани, Бургундии. Кроме того, памятники в «Живописных путешествиях» окружены местными легендами и традициями, они изображены в обрамлении литературной и романтической географии. Таким образом помимо привлечения интереса к археологическим и историческим исследованиям, авторы ставили перед собой задачу способствовать интеллектуальному ренессансу провинций. Труд, начатый И.-Ж.-С. Тэйлором совместно с А. де Кайе и Ш.Нодье, был продолжен им одним и пользовался неизменной популярностью. Тэйлор работал над изданием в течение шестидесяти лет, в результате чего в 1818 – 1878 годах было выпущено двадцать четыре тома «Живописных путешествий».

В это же время во Франции исторические события также воссоздавались в литературных формах. Своего расцвета достигла романтическая историческая драма, в 1820-е годы зародился исторический роман. Писатели обращались к событиям различных периодов французской истории – средневековью, XVII веку, недавним событиям эпохи революции конца XVIII века. Достаточно упомянуть такие драматические произведения, как «Жакерия» П. Мериме (1828), «Генрих III и его двор» А. Дюма (1829), «Эрнани» В. Гюго (1830), романы «Сен-Мар» А. Де Виньи (1826), «Хроника времен Карла IX» П. Мериме (1829), «Шуаньи» О. де Бальзака (1829), «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго (1830). Все эти произведения написаны на основе исторических источников, большое внимание в них уделяется передаче местного колорита, точному изображению деталей быта, скрупулезной разработке лексики.

Развитие исторического романа, увлечение историей привело к возрождению исторических стилей и в других видах искусства, прежде всего в архитектуре. Господствующим стал неоготический стиль. Во введении к «Истории Франции XVI века» историк Ж. Мишле утверждал, что «позже напишут историю любопытной болезни нашего времени, болезни готики». Увлечение формами средневековой архитектуры было во Франции довольно длительным, чему способствовало католическое движение, знаменовавшее собой религиозный ренессанс в 1830-х годах. Наибольшее количество построек неоготического стиля – именно культового назначения. Еще и в 1840-х годах на страницах журнала «Annales archeologiques» такие видные деятели искусства, как архитекторы Э.Виолле-Ле-Дюк и Лассю, литератор А.-Н. Дидрон ратовали за применение готического стиля в современной архитектуре. При этом они противопоставляли готический стиль классическому и утверждали, что Франции не имеет смысла перенимать опыт классических построек, поскольку они не подходят для нее по размерам и материалам, слишком монотонны и недостаточно выразительны. Классический стиль, по мнению архитекторов того времени, не дает представления о назначении здания: «Храм, театр, больница, фонтан, портал выделяются всегда колоннами, также как на оперном спектакле антраша выражают победу, жертвоприношение, брак или смерть героя» (П. Леон).

В начале XIX века возникло еще одно явление, которое современными исследователями характеризуется как своеобразный вид искусства. Это панорама, как и музей, показывающая историю. Панорамы появились в 1780-х годах в Великобритании (первая из них создана в 1787 году художником Р. Баркером). Во Францию панорама была привезена в 1799 году американским инженером Р.Фултоном (1765 – 1815). С 1799 по 1815 год французский рынок панорам находился в руках одного человека – художника П. Прево (1764 – 1823). Следующая волна интереса к панорамам приходится на конец 1820 – начало 1830-х годов и связана с именем другого художника – Ж-Ш.Ланглуа*, усовершенствовавшего их введением передних планов. Помимо панорам в Париже и других городах Франции осуществляется постановка и других иллюзионных спектаклей: Alporama (1819 – 1821), Cosmorama (1808 – 1832), Diaphanorama (1821 – 1823), Diorama Л. Дагера* и Ш.-М. Бутона* (1822 – 1839), Europorama (1825 – 1826), Georama (1826 – 1830). Чаще всего панорамы представляли исторические события, связанные с военными действиям – битва при Ваграме, Защита Парижа и так далее. По мнению современных исследователей, панорамы являлись выражением нового порядка, рожденного в годы революции конца XVIII века. Они давали публике иллюзию общего и уравнительного овладения историческим событием. Панорамы представляли национальную, в основном патетическую и монументальную исто-

рию, при этом событие как бы разворачивалось в момент созерцания его публикой, чувствовавшей себя демиургом. Панорама натурализировала историю, снимала сложность человеческих действий. Подобное соотношение образовательной и зрелищной, развлекательной функций панорам, приравнивает их к спектаклю. То, как в них передаются исторические события, напоминает дидактические концепции XVIII века о музее вообще как о показательном зрелище.

В исторической науке того времени получила развитие новая исследовательская школа – романтическая. Наиболее характерной ее особенностью было признание эволюционного развития. Идея «прогресса» была сформулирована еще в XVIII веке, но тогда развитие понималось как некий однородный и повсюду единый процесс, движение по прямой линии. Романтики же, утверждая понятие эволюции, взаимозависимости между всеми эпохами истории человечества, приходили к идее исторического разнообразия. В каждую данную эпоху каждый данный народ разрешает свои особые задачи, идя к особой цели особым путем. Прямая линия – лишь один из случаев движения. История представителями романтической школы понималась как процесс социального роста и приобретения опыта, при этом предыдущий период не уходит бесследно, а оставляет свое богатство в общей сумме человеческой культуры. Соответственно нет и не может быть эпох «упадка», каждый период развития человечества интересен для изучения, его следы можно обнаружить в более поздней культуре.

Другой принцип исторического исследования был сформулирован представителем романтической школы О.Тьерри (1795 – 1856): «различать, а не смешивать», так как истина многообразна. Борьба с абстрактной, единой истиной возможна для историка путем изучения местного колорита. И если еще в XVIII веке олицетворением государства был монарх, то в 1820-е годы появилась идея реставрации исторической истины в ее конкретности. Новой темой для исследования становится история провинций.

Путь от исторических идей XVIII века к новой историографии во Франции проходил во многом под влиянием творчества В.Скотта, особенно его романа «Шотландские пуритане» (1816), где писатель помимо перенесения акцента с личности Кромвеля на историю групп и обстоятельств, изображает Шотландию не единым населением, а обнаруживает его пестроту и разнообразие.

Следует отметить, что этот интерес к местному колориту и вообще к истории стал проявляться не только в сочинениях историков и салонах Парижа. Традиционно во французских провинциях жило стремление к «интеллектуальной децентрализации». Интерес к прошлому проявлялся в это время прежде всего в среде провинциального дворянства. Как счита-

ют исследователи, это не случайно. Они рассматривают этот интерес как попытку дворянства, потерявшего в период революции и империи свою почву, вновь обладать, через знание географии, истории, археологии, своими территориями и привилегиями. Изучение местной истории в 1820 – 1830-е годы, на всем протяжении эпохи романтизма, имело большой успех и среди других слоев провинциального населения.

В конце 1810-х годов в провинциях начали появляться общества сельского хозяйства, наук и искусств. Тогда же, в 1818 году, была создана комиссия Античности Нижней Сены, имевшая корреспондентов в каждом городке департамента. Однако настоящей датой рождения провинциального движения считается 1824 год, когда было создано общество Антикваров Нормандии. Ведущая роль Нормандии в процессе самосознания провинций не случайна. Исторически это была одна из самых процветающих областей Франции. Еще до революции конца XVIII века здесь собиралась четвертая часть податей всего королевства. Провинция традиционно отличалась высоким уровнем грамотности населения. Сосуществование сильной земельной аристократии и богатой торговой буржуазии объясняют динамизм корпоративной жизни края. Относительная близость к Парижу и исторические связи с Англией делали осознание своей индивидуальности еще острее. Нередко исследователи прямо говорят о влиянии Англии (где Лондонское Общество Антикваров, возникшее в XVI веке, активно возобновило свою деятельность в XVIII веке), на процесс формирования общества по изучению местного края именно в Нормандии. Не случаен и тот факт, что почти все, кто стоял у истоков Общества Антикваров Нормандии, так или иначе были связаны с Англией.

Первый директор общества, аббат Де Ла Рю, провел долгие годы в эмиграции в Англии, где изучал англо-нормандскую литературу средних веков, а в 1794 – 1796 годах делал сообщения на эту тему в Лондонском Обществе Антикваров. Другой участник общества, ботаник и геолог де Жервилль, также профессионально сформировался в Англии. Учился на примерах ведения исследований английскими археологами и еще один участник общества Антикваров Нормандии и будущий член Комиссии исторических памятников О. Лепрево. Однако всегда, когда говорят о создании нормандского общества, ведущую роль в этом процессе отдают графу Арсису де Комону, для которого эта работа стала началом его многогранной деятельности.

Общество Антикваров Нормандии поначалу носило еще название "societe linneenne" – "линнеевское общество". Интерес к сравнительному методу и классификации, разработанным шведским естествоиспытателем и натуралистом К. Линнеем (1707 – 1778), выразившийся в этом названии, не случаен для основателей нормандского общества: О. Лепрево, де

Жервилль, А. де Комон до увлечения археологией изучали ботанику и геологию. Целью их общества являлось комплексное изучение провинции: ее почвы, флоры, фауны, истории. При этом исследование памятников края должно было вестись специалистами различных профессий: «Эрудит определит принадлежность памятника к исторической эпохе рассмотрением надписей. Архитектор и скульптор проанализируют красоту форм, геометр и физик – проблемы конструкции, минералог и геолог сделают анализ происхождения материала, художник или поэт исследуют методы воздействия на воображение и увековечивания воспоминаний. При этом исключается изолированная работа ученого или художника, а общая работа будет заслуживать внимания» (П. Леон).

С начала 1830-х годов количество провинциальных научных обществ увеличивается, за период с 1830 по 1849 год создано двадцать три общества, специализировавшихся на изучении истории и археологии и еще семнадцать обществ с различными научными интересами.

Успех организации и распространения провинциальных обществ приве А. де Комона к идее собраний, созданных не только на региональной, но и на национальной основе. Подобный опыт удачно развивался в Германии, где в конце 1820 – начале 1830-х годов проходили научные конгрессы. В 1832 году во Франции было создано содружество нескольких провинций, объединившихся для спасения баптистерия в Пуатье. Постепенно его задачи расширились, и в 1834 году было объявлено о создании Французского общества археологии. Уже с 1832 года стали проводиться археологические конгрессы, превратившиеся с 1833 года в научные. Первый из них прошел в Каэне в том же 1833 году, второй – в Пуатье в 1834 году. Периодические конгрессы оказывали постоянное действие на развитие местного движения благодаря созданию постоянного печатного органа «Bulletin monumental». Объединяющим же началом деятельности разрозненных провинциальных обществ и созыва научных конгрессов стал Институт провинций, созданный в 1839 году. В то же время, начиная с 1830-х годов, наблюдался и интерес государства к истории и сохранению памятников прошлого на всей территории Франции, который можно рассматривать как ответ на местные инициативы. Традиционно для Франции, правительство было обеспокоено тем, что, по выражению П. Мериме в его докладе министру внутренних дел Монталиве, провинциальное движение стремится отобрать у столицы первенство в искусствах и науках.

Очередным шагом центральной власти стало учреждение в 1830 году поста генерального инспектора исторических памятников. Две основные задачи, стоявшие перед ним, были традиционны для всех государственных мероприятий, связанных с историческими памятниками: уточнение списка памятников и, на его основании, более эффективное их сохране-

ние. Первым генеральным инспектором был назначен археолог Л. Вите* (1802 – 1873), начавший вскоре политическую карьеру и вынужденный оставить этот пост. В 1834 году новым генеральным инспектором исторических памятников стал П. Мериме. Задачи, стоявшие перед человеком, занимающим подобный пост, были сформулированы еще Л. Вите: «Констатировать существование и сделать критическое описание всех зданий королевства, которые либо по дате, либо по характеру архитектуры, либо по событиям, свидетелями которых они были, заслуживают внимания археолога, художника, историка, – такова первая цель доверенной мне работы. Во-вторых, я должен следить за сохранностью этих зданий, указывая правительству и местным властям способы либо предупредить, либо остановить разрушение». Обозначенные таким образом обязанности генерального инспектора, были рассчитаны на деятельность не одного человека и отличались общим и комплексным характером, унаследованным еще от документов революционной эпохи. Государственная власть, понимая это, создавала специальные комитеты, призванные выявлять неизвестные памятники и документы. Так, в 1834 году был сформирован комитет, занимавшийся сбором неизвестных документов по истории Франции, а годом позже – в 1835 году – комитет по неизданным памятникам литературы, философии, наук и искусств, которые могли бы обогатить картину французской истории. В эти комитеты входили Л. Вите, В. Гюго, П. Мериме, антиквар О. Лепрево, архитекторы А. Ленуар и Ленорман. Вскоре появился и специальный государственный орган по охране памятников. 29 сентября 1837 года была учреждена Комиссия исторических памятников. Первым председателем комиссии стал директор гражданских строений Вату. Также в состав комиссии входили семь членов: археолог Л. Вите, депутат граф Монтескье, депутат и антиквар О. Лепрево, автор знаменитых «Живописных путешествий по старинной Франции» барон И.-Ж.-С. Тэйлор, архитектор Кристи, реставрировавший Триумфальную Арку в Оране, архитектор школы изящных искусств Дюбан и П. Мериме, исполнявший обязанности секретаря комиссии. В задачи комиссии входило выявление, изучение памятников, составление их списка, графическая фиксация, наблюдение за их сохранностью, формирование органов охраны на местах и организация реставрационных работ. Постепенно при реализации этих задач, поставленных при организации системы охраны памятников, возникла еще одна проблема – классификация включенных в список памятников. Необходимость классификации была сформулирована самим генеральным инспектором П. Мериме: «Мы живем в эпоху увядания зданий, построенных в Средние века. Большинство из них имеют возраст пять – шесть сотен лет, плохо содержатся веками, или, что еще хуже, плохо отремонтированы и должны превратиться в руины.... Во Франции есть примерно 2400 исторических па-

мятников, и Вы можете представить положение комиссии, сравнив его с положением хирурга, у которого есть лишь один фунт корпии, чтобы перевязать сотни раненых». На повестку дня встал вопрос разработки критериев деления памятников на группы. Те, что включались в первую группу, подлежали реставрации, а реставрация памятников из второй и третьей групп в ближайшее время не предусматривалась. В первую группу входили в основном памятники эпохи античности, Средних веков и Ренессанса. Некоторые исследователи даже объясняют это профессиональными интересами членов комиссии исторических памятников -- в основном это археологи и архитекторы. Однако, более отвечает истине предположение, что причина подобной классификации кроется в недостаточной разработанности на тот момент самого понятия «исторический памятник» (первый французский закон об исторических памятниках был разработан инспектором музеев маркизом Ф. де Шеневьером* и принят только в 1887 году). Среди памятников эпохи Античности и Средних веков отбирались лишь те, которые признавались образцами французской архитектуры. Что же касается памятников, имевших мемориальную значимость для истории Франции, то они стали включаться в список лишь во второй половине XIX – начале XX века. Именно тогда в список было внесено много памятников XVII – XVIII веков. Постепенно, как указывают исследователи, основной и в то же время самой трудной задачей, стоявшей перед комиссией, стала реставрация. Параллельно с разработкой системы классификации памятников продолжалось утверждение необходимости реставрации, до сих пор вызывающей споры. Заслон разрушению и уничтожению памятников в это время пытались поставить путем доказательства их экономической невыгодности: «...отрезают голову у святых, рвут их облачение, сдирают с них кожу, жгут в огне, чтобы получить несколько медных или серебряных монеток, когда имели бы золотые, если бы сохранили им жизнь». Или: «Что есть наши исторические памятники, если не церкви, ратуши, дворцы правосудия? Представим на миг, что эти замечательные образцы искусства другой эпохи будут полностью разрушены. Не нужно ли их будет заменить другими церквями, ратушами, дворцами правосудия? Предположим еще, что общественный вкус и чувство национального достоинства так изменятся во Франции, что в этих постройках всякое искусство, или, по крайней мере, всякое украшение будут абсолютно исключены и что будет сделано лишь то, что необходимо для материальной пользы. Ни у кого не вызовет сомнения, что затраты на эти грустные постройки будут бесконечно выше тех, что стоила бы полная реставрация наших замечательных памятников». Эти высказывания археолога А.-Н. Дидрона и генерального инспектора исторических памятников П. Мериме звучат актуально для предшествующих эпох, когда в памятниках и произведениях нередко не видели их

художественной значимости, подобная точка зрения многими разделялась и в XIX веке. Однако прагматический XIX век нашел новое основание для сохранения памятников – экономическую выгоду.

Однако в 1830-е годы кроме поиска аргументов в пользу проведения реставрационных работ стала активно обсуждаться и проблема допустимых границ реставрации. Одним из первых эту дискуссию начал писатель В. Гюго в своем произведении «Собор Парижской Богоматери». Рассказывая об истории знаменитого парижского собора, В. Гюго отмечал, что он подвергался разрушениям трех видов, на него воздействовали время, революции и моды, и «если бы … хватило досуга проследить один за другим все те следы разрушения, которые отпечатались на этом древнем храме, мы бы заметили, что доля времени здесь ничтожна, что наибольший вред нанесли люди, и главным образом, люди искусства». Реставрации писатель сравнивал с «увечьями, ампутациями», о реставраторах же писал еще более гневно, считая, что они подменяют «кружево готики листьями цикория времен Людовика XV», и сравнивая их с «ослом, лягающим умирающего льва» и гусеницами, которые «точат, сверлят, гложут» засыхающий дуб. В том же стиле выражался в 1834 году в письме А. Де Комону и П. Мериме, писавший: «Вы знаете лучше, чем кто бы то ни было, господин, скольким врагам противостоят наши древности. Восстановители могут быть столь же опасны, как и разрушители».

Параллельно с обсуждением в обществе всех этих проблем в 1830-е годы во Франции стали появляться новые исторические музеи.

Иначе, по сравнению с музеем Французских памятников А. Ленуара было представлено средневековье в другом историческом парижском музее – Клюни. Он возник на основе коллекции А. дю Соммерара* (1779 – 1842). Когда Соммерар начал собирать свою коллекцию, средневековье еще не вошло в моду. Как писал П. Мериме, в начале XIX века дю Соммерар единственный в Париже коллекционировал такие предметы. По свидетельству того же П. Мериме, в то время в музее Артиллерии латы XVI века показывали как доспехи Роланда, а «восьмиугольник Монморильона» (церковь в старинном монастыре августинцев в 50 км к юго-востоку от Пуатье) рассматривался как храм друидов. В это время не были изучены ни стили, ни школы средневекового искусства. Однако на местах исследователи предпочитали вести отсчет создания памятников с самых удаленных эпох. Так, например, собор Богоматери в Авиньоне и баптистерий Святого Иоанна в Пуатье рассматривались как римские здания. Подобные же примеры в это время давал и музей Французских памятников А. Ленуара. Сам А. Ленуар, описывая порталы Сен-Дени, вслед за Б де Монфоконом* (который видел в них изображение королей династии Меровингов), объяснял священную иконографию античной мифологией.

Если в музее А. Ленуара были представлены прежде всего скульптура и элементы архитектуры, то дю Соммерар формировал свою коллекцию в широком историческом контексте и кроме признанных произведений искусства средневековья собирал продукты производства – мебель, посуду, утварь, костюмы, оружие, изделия ковроткачества, исследуя связи между наивысшими достижениями человечества и обыденными предметами. Результатом долгих лет изучения привлекавшей его эпохи стало пятитомное издание «Искусства в Средние века» (1838 – 1846).

В 1833 году А. дю Соммерар купил отель Клюни в Париже, чтобы разместить здесь свою коллекцию. Примыкающий к отелю дворец Терм (памятник эпохи античности) был объявлен национальным достоянием еще в эпоху революции, в конце XVIII века. Позже, в начале XIX века, развернулось движение за создание музея именно во дворце Терм. Оно усилилось после закрытия музея А. Ленуара в 1816 году. Вскоре, в 1819 году Людовик XVIII купил руины дворца, назначил хранителя, который должен был разместить здесь античную скульптуру. Дворец Терм постепенно заполнился элементами скульптуры, поступавшими с раскопок. Музейная жизнь отеля Клюни началась лишь с покупки его А. дю Соммераром. По времени это событие совпало с периодом повышенного интереса к истории вообще и к периоду средневековья в частности.

После смерти А. дю Соммерара (1842) его жена продала коллекцию государству при условии, что первым директором музея пожизненно станет его сын Эдмонд* (1817 – 1885). Музей перешел под контроль Комиссии по историческим памятникам. Архитектором музея стал Альбер Ленуар, сын Александра Ленуара, который еще в начале 1830-х годов выдвигал проект объединения дворца Терм и отеля Клюни в единый Национальный музей.

В июле 1843 года музей Терм и отеля Клюни был официально санкционирован, Национальная Ассамблея и Сенат проголосовали за выделение кредитов на покупку коллекции дю Соммерара. Депутат Ф. Араго, представлявший этот законопроект, сказал: «Господа, в массе учреждений Парижа можно найти греческие, римские, египетские коллекции, даже дикари Океании не забыты. Настало время немного подумать и о наших предках, сделаем так, чтобы столица Франции имела также и французский исторический музей».

17 марта 1844 года музей был открыт. Успех у музея был огромный: в первый же день его посетили 12.000 человек, а в ближайшее воскресенье – 16.000 человек, публика во многом состояла из ремесленников.

Заслуги Эдмонда дю Соммерара в процессе становления и развития музея велики. Если от отца он принял коллекцию (1842 год), состоящую из 1.400 предметов, то к моменту его смерти (1885) их насчитывалось уже более 10.000. В 1847 году им был издан первый каталог коллекций.

Эдмонд вел активную политику закупок, им было приобретено большое количество произведений первой величины (например, знаменитая серия гобеленов «Дама с единорогом»). Рядом с отелем Клюни по указу Наполеона III был разбит сад, который явился прототипом будущего музея сравнительной скульптуры.

Исследователи, изучающие развитие исторических музеев во Франции, нередко находят аналогии в деятельности трех из них – Французских памятников А. Ленуара, отеля Клюни и сравнительной скульптуры во дворце Трокадеро (см. о нем ниже). Именно их историки музейного дела определяют как «музеи памятников», совместившие в себе функцию хранилища национального достояния с выявлением его мемориальных черт.

Разница в методе показа в музее А. Ленуара и отеля Клюни состоит в том, что А. Ленуар, экспонируя памятники, не заботился о создании органического целого. Свою задачу он видел в показе нескольких ярких черт эпохи, достаточных, по его мнению, для общего представления о ней, то есть дать «каждому залу характер, точную физиономию века, который он характеризует». Что же касается А. дю Соммерара и продолжившего его работу Э. дю Соммерара, то они всегда старались собранные ими фрагменты интегрировать в историческое целое. Здесь проявляется разница целей, которые ставили перед собой авторы экспозиций этих музеев и разница во времени их создания. Не случайно, характеризуя музей А. Ленуара, музееведы до сих пор употребляют выражения «образность», «зрелищность», «театральный дух». Музей французских памятников был первой яркой встречей с неизвестным до этого историческим материалом. Годы же создания, а главное, дальнейшего формирования музея Клюни, – это период вдумчивого исследования эпохи средневековья и Возрождения во Франции. Если для музея А. Ленуара хронологический принцип подачи материала отмечается как смелое новаторство его создателя, то Александр и Эдмонд дю Соммерар пошли в распределении материала значительно дальше. Уже в первом каталоге Э. Дю Соммерара (1847) предметы подразделялись на произведения искусства и промышленности, а внутри рубрик – в хронологическом порядке. В экспозиции музея предметы также были представлены не просто по векам, а с учетом своего функционального назначения. Так, вещи, характеризующие религиозный христианский культ, были размещены в часовне отеля Клюни. Для представления посуды и предметов гончарного производства была отведена специальная комната, столовая, а мебель была представлена в помещении, названном «комната Франциска I». Существовало также некоторое нейтральное пространство, две галереи и салон, где экспонировались произведения искусства всех периодов.

Не случаен и тот факт, что сегодня научная часть каталогов А. Ленуара во многом устарела и мы принимаем во внимание лишь его музеологический труд. В XX веке имя А. Ленуара все больше стирается из истории искусств и появляется в истории. О нем все чаще говорят не только как о художнике, но и как об историке-археологе, одним из первых осознавшем смысл словосочетания «исторический памятник».

Параллельно с формированием коллекции А. дю Соммерара в Париже открылся еще один исторический музей – музей в Версале. Его создание обозначает совсем другую тенденцию в развитии исторических музеев. Это музей, обращенный к современности и демонстрирующий проект поиска политического консенсуса. В начале революционных событий конца XVIII века Версальский дворец, как и многие другие памятники, являвшиеся символами монархии, чуть не был разрушен. Однако дворец выжил, и уже вскоре была осознана его особая роль – исторического памятника и исторического места, способного вызвать размышления об истории. Эту особенность почувствовал и Наполеон Бонапарт, который планировал создать здесь выставку панорам городов, в которых побывали французы во время своих походов, и панорам битв, которые они выиграли. Однако этому проекту не суждено было сбыться, как и идее Наполеона превратить Версаль в императорскую резиденцию. В эпоху Реставрации функции дворца так и не были определены. С началом Июльской монархии Версальский дворец вновь был обречен общественным мнением на уничтожение как символ абсолютной монархии. Появились разнообразные проекты его дальнейшей судьбы – от разрушения до организации в нем военного госпиталя или сельскохозяйственной школы. Однако уже в 1833 году было принято решение о создании в нем музея. Его история на всем протяжении XX века оттеснялась на задний план изучением блестящей эпохи рождения Версаля при Людовике XIV. Лишь в последние годы создание и развитие музея во дворце начинает изучаться историками французского музейного дела.

Прежде всего, при характеристике музея в Версале необходимо подчеркнуть, что он создан по инициативе и при непосредственном участии короля Луи-Филиппа (1830 – 1848). Будущий король с детства интересовался историей. Впоследствии он окружил себя видными историками. Ф. Гизо, А. Тьер, Ж. Мишле, А.-Г.-П. Барант, О. Тьерри часто бывали гостями его дворца.

В размещение музея в Версальском дворце Луи-Филипп вкладывал особый смысл. С одной стороны, Версальский дворец – это символ французского самодержавия, его наивысшего расцвета при Людовике XIV. С другой стороны, именно в Версале в мае 1789 года собрались Генеральные Штаты, которые 17 июня того же года провозгласили себя Национальным собранием. Именно в Версальском дворце в зале для игры в мяч

20 июня 1789 года прозвучала знаменитая клятва. Таким образом, размещение музея в здании, где исторически переплелись различные политические концепции, акцентировало внимание в представлении исторических событий на их национальном характере, а не на политическом описании. Концепция музея раскрывалась уже в надписи на фронтоне Версальского дворца: «Всем славам Франции» ("A toutes les gloires de la France"). Эта мысль звучала особенно актуально в первые годы Июльской монархии, когда французское общество было расколото на многочисленные политические группы: сторонников Короля-Гражданина Луи-Филиппа, роялистов, верных Карлу X, республиканцев и бонапартистов. Будучи нелигитимным королем по рождению, Луи-Филипп стремился укрепить свое положение в обществе, выступая гарантом его единства и защитником завоеванных им свобод. Создавая историческую экспозицию, легко «читавшуюся» не только интеллектуальной элитой, но и широкой публикой, Луи-Филипп через рассказ о французской истории старался продемонстрировать основы своей политики.

Музей был создан довольно быстро. В 1837 году он уже начал работу. Он расположился в южном крыле Версальского дворца и состоял из трех основных частей: зала 1792 года, Галереи Битв и зала 1830 года. По порядку следования и тематической организации они как бы представляли аналогию центральному корпусу дворца с его Салоном Войны, Зеркальной Галереей и Салоном Мира. Такая аналогия лишь подчеркивала различие в понимании исторического процесса в XVII веке – в момент постройки Версальского дворца и в XIX веке – времени создания исторического музея. Центральный корпус прославлял короля, а южное крыло с музеем – нацию. Таким образом, Луи-Филипп, преследуя определенные политические цели, стал вдохновителем создания исторического музея нового типа – музея событий. Главным была не художественная ценность произведений живописи и скульптуры, составлявших экспозицию, а их содержание, тематика. Об этом же свидетельствуют и каталоги, выпущенные к открытию музея в 1837 году: они почти не дают описания картин, а пытаются объяснить исторические события. Эти каталоги могли служить пособием по истории Франции. Основной идее прокламирования целей современной политики через показ исторических событий служил и тематический подбор произведений. Показательна история выбора сюжетов картин для центрального зала музея – Галереи Битв. По первоначальному замыслу экспозиция должна была охватывать события с конца V века – времени принятия христианства франками во главе с королем Хлодвигом после битвы при Тольбиаке (496 год) по римско-католическому образцу, до осады Антверпена в начале правления Луи-Филиппа. Однако в окончательном варианте последней битвой, представленной в экспозиции, стала победа при Ваграме (1809) в эпоху напо-

леоновских войн. Кроме того, вместо портрета Луи-Филиппа на коне в центре Галереи был представлен вход Жанны д' Арк в Орлеан. Таким образом, вместо портрета монарха центральное место в галерее заняло изображение исторического персонажа, спасшего Францию и короля. Согласно точке зрения современных исследователей, происходил сознательный отказ от прямого вторжения современного монарха в представление истории Франции (Луи-Филипп «присутствовал» лишь в двух соседних залах – 1792 и 1830 годов).

Передача политической концепции правительства осуществлялась через соответствующую трактовку истории французского государства. О роли в этом процессе самого короля Луи-Филиппа свидетельствовал де Монталиве, бывший в то время министром внутренних дел, и принимавший в этом качестве непосредственное участие в создании музея: «Он сам обсуждал и намечал планы всех залов, всех галерей, которые содержат более 4000 картин и примерно 1000 произведений скульптуры. Он сам определил место, которое должно быть присвоено каждой эпохе, каждому персонажу... С высоты ума, свободного от всяких страстей и предрассудков, Луи-Филипп с самого начала решил, все национальное должно быть представлено, всему уважаемому должна быть оказана честь». Для создателей экспозиции не имела значения политическая ориентация того или иного деятеля, центральной для них являлась тема величия Нации. В связи с этим сквозными темами произведений искусства, представленных в Галерее Битв, были: защита французскими королями христианства от неверных, консолидация национального единства, активное участие буржуазии в борьбе за освобождение страны от иностранных захватчиков, надежда на монарха, уважающего права граждан. Ни одна из картин не представляет слабого короля или борьбу за королевскую власть.

Тематический подход к отбору картин и скульптур для музея привел к тому, что почти все они заказывались заново и создавались в мастерских Лувра. Так, например, из 33 картин Галереи Битв лишь четыре (две – работы Фр. Жерара (1770 – 1837) и две – О. Верне (1789 – 1863)) были написаны ранее. Определяющим являлось не качество произведений, а их сюжет, это влекло за собой даже увеличение или уменьшение формата картин. Так, например, известны протесты Э. Делакруа, когда края одной из его картин для размещения ее в экспозиции были обрезаны.

Таким образом в Версале в эпоху Июльской монархии был создан исторический музей, призванный служить идее современного политического консенсуса через знакомство публики с историей страны. Открытие музея в Версальском дворце имело и большое практическое значение: был спасен сам дворец. Заказ огромного количества произведений

для музея явился крупным актом поддержки государством развития исторической живописи.

В эпоху Второй Империи, в 1860 – 1870-е годы, появилось еще несколько исторических музеев, открытых уже в период Третьей Республики.

Прежде всего это музей истории Парижа Карнавале (имя музею дано по названию дворца, в котором он разместился). Многие вещи, собранные хранителем Карнавале Ж. Кузеном, сгорели во время парижских событий 1870 – 1871 годов. Впоследствии коллекции были возобновлены за счет значительных частных даров и материалов археологических раскопок в Париже.

В 1860-е же годы было решено организовать музей, полностью посвященный национальным древностям. (К тому времени подобные музеи существовали только на севере Европы – в Стокгольме и Копенгагене). Для размещения будущих коллекций была начата реставрация старинного замка в Сен-Жермэн-ан-Лэ. Сбор предметов для музея начат с нуля. В это время об истории территории Французского государства в древние времена было известно лишь в связи с борьбой местного населения с римлянами Юлия Цезаря. Однако местная археология бурно развивалась как раз в 1860 – 1870-е годы, в результате чего главному хранителю музея национальных древностей А. Бертрану удалось собрать обширные коллекции. Недостающий материал он получил из-за границы в виде муляжей. Музей, открывшийся уже в начале 1880-х годов, характеризовал историю территории Франции с каменного века и вплоть до завоевания Галлии войсками Юлия Цезаря.

В эпоху Второй Империи формируется идея создания еще одного исторического музея, имевшего ярко выраженный дидактический характер. Им стал музей Сравнительной скульптуры, разместившийся в начале 1880-х годов во дворце Трокадеро. Впервые мысль о музее, полностью основанном на муляжах, и способным стать пособием для всех, кто интересуется развитием национальной скульптуры, была высказана работниками мастерской по изготовлению муляжей в конце 1840-х годов. Следующее предложение об открытии музея, где можно было бы представить национальную скульптуру и элементы скульптурного декора XII – XVI веков было выдвинуто в середине 1850-х годов. Однако все эти инициативы не получили своего развития, хотя их авторы неоднократно отмечали, что организация музея потребует небольших затрат. Наконец, в конце 1870-х годов в докладе Комиссии по историческим памятникам Э. Виолле-ле-Дюк* настойчиво советовал открыть такой музей. Именно в этом документе появилась идея поставить некоторые французские памятники в сравнение с античной скульптурой, чтобы «разрушить идею заведомой отсталости» французского средневекового искусства. На этот

раз предложение Э. Виолле-ле Дюка нашло правительственную поддержку в лице министра народного образования Ж. Ферри, и первые залы музея были открыты уже в 1882 году. Одним из его создателей стал упоминавшийся ранее Э. дю Соммерар. Принцип сравнения, предложенный Виолле-ле-Дюком, был использован в этом музее копий во всех залах. Французская скульптура XI – XV веков сопоставлялась с египетскими, ассирийскими и греческими произведениями, а предметы XVI – XVIII веков – с шедеврами итальянских и немецких мастеров. Экспозиция в музее была построена по хронологическому и территориальному принципу, отдельно демонстрировались произведения разных французских провинций. Так была реализована идея создания дидактического музея, ставившего национальные памятники в один ряд с признанными мировыми шедеврами.

ВЫВОДЫ

Появление первого исторического музея во Франции связано с эпохой Великой Французской революции, временем достаточно трудным для самой идеи сохранности свидетельств прошлого. В тот момент в стране боролись две взаимоисключающие тенденции по отношению к памятникам предшествующего периода – **разрушение и сохранение**. Они обосновывались революционными убеждениями, вытекавшими из идей эпохи Просвещения. Разрушение аргументировалось необходимостью уничтожения символов прошлого режима (монархических, религиозных, аристократических), а сохранность памятников прошлого объяснялась их полезностью для образования. Для победы охранительной тенденции полностью отказывались от внимания к идеологической функции того или иного предмета и концентрировали внимание на выявлении его ценностных характеристик. В результате на первый план было выдвинуто понятие «национальных памятников», составляющих «национальное достояние». В итоге, символы старого режима попадали в новый контекст бытования.

Двумя основными путями наполнения свидетельств прошлого новым смыслом стали: открытие **Публичного исторического музея** и составление **Списка национального достояния**.

Воплощением этих идей стало создание музея Французских памятников А. Ленуара. На функционирование первого исторического музея во Франции оказывал влияние целый ряд факторов.

♦Во-первых, время появления этого музея наложило отпечаток на характер сбора его коллекции: А. Ленуар в основном не собирал, а спасал памятники от уничтожения. В результате предметы большой художе-

ственной ценности зачастую были представлены фрагментарно, некоторые из них были испорчены.

♦Во-вторых, **на организацию экспозиции** существенное влияние оказывал уровень развития исторической науки. Из-за слабой изученности эпохи средневековья на первый план выдвигалось эмоциональное воздействие экспозиции, а не строгое следование научным принципам, которые еще не были выработаны к тому моменту. Кроме того, обращает на себя внимание тот факт, что в первом французском историческом музее основными предметами были произведения искусства, хотя создателем музея они таковыми не воспринимались. В музее А. Ленуара нашел свое выражение и мотив Пантеона (создания усыпальницы великих людей, прославивших Родину), популярный в годы Великой Французской революции.

♦ В-третьих, постоянное воздействие оказывал **политический фактор**.

Так, А. Ленуар после прихода к власти Наполеона Бонапарта, чтобы сохранить музей, пытался изменять название музея и в связи с этим несколько трансформировал экспозицию, вводя в нее материалы о военных успехах императора.

В эпоху Реставрации, несмотря на то, что музей пользовался большой популярностью у зрителей, поменявшаяся политическая ситуация привела к его внезапному закрытию.

Одновременно с существованием музея Французских памятников начала разрабатываться идея создания музея национальных древностей, связанная с зарождением археологических исследований. Однако она была реализована уже позже, когда национальная археология достигла своего расцвета.

Дальнейшее формирование исторических музеев в 1830 – 1870-х годах во Франции предопределяли следующие факторы:

♦ **развитие исторической науки**, переживавшей с 1820-х годов период настоящего подъема. История стала популярна в светском обществе, вошла в различные виды искусства, распространенными стали панорамы – иллюзионные спектакли, воспроизводившие исторические события. В тот период начала формироваться новая романтическая школа исторических исследований, которая выработала понятия эволюции и разнообразия исторического развития, что привело к изучению исторических территорий и их колорита;

♦ **появление интереса к местной истории в провинции**. Началом этого движения современные исследователи считают 1824 год, момент создания общества Антикваров Нормандии;

♦ создание государственной системы органов охраны памятников и разработка ими принципов отбора, охраны и реставрации.

В результате в рассматриваемый период возникло несколько типов исторических музеев. Ко второй половине XIX века в них были представлены уже практически все этапы французской истории.

Музей Клюни, созданный на основе коллекции А. дю Соммерара, представлял средневековье на значительно более широком историческом материале, чем музей Французских памятников. Предметы в нем были изучены и экспонировались на современном для того времени научном уровне.

Нередко возникновение музея было связано с решением конкретных политических задач, стоявших перед их создателями. Имеется в виду организация **исторического музея в Версале**, имевшего целью популяризировать политику правительства Луи-Филиппа. Появление идеологического музея, который акцентировал внимание на национальном характере событий, а не на их политической характеристике, также находится в русле традиций, развивавшихся в исторической науке и в обществе в 1830 – 1840-х годах.

В 1870-х годах был основан целый ряд исторических музеев, в том числе **музей Парижа – Карнавале и музей национальных древностей в Сен-Жермен-ан-Лэ**, продолжившие традиции предшествующих десятилетий. Ко второй половине XIX века относится также проект создания **музея сравнительной скульптуры**, где памятники античности могли бы сравниваться с французской скульптурой разных эпох.

ВОПРОСЫ

1. Назовите крупнейшие исторические музеи, оформившиеся во Франции в XIX веке.
2. Определите основные этапы развития исторических музеев во Франции в XVIII – XIX веке.
3. Выявите причины расширения тематики музеев исторического профиля в XIX веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bann St. The clothing of Clio. A study of the representation of history in 19-th century Britain and France, – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 196p.

2. Boissier G. Le musee de Saint-Germain // Revue des deux-monde. – 1881 – V.46. – P.721 – 749.

3. Chastel A. La notion de patrimome // Les lieux de memoire.II.La Nation : 3v. – P., 1986, – V.2. :Le territoire. L'Etat. Le Patrimoine. – P.405 – 450.

4. Courajod L. L'influence du musee des monuments francais sur le developpement de 1'art et des etudes historiques pendant la premiere moitie du XIX siecle //Revue historique. – 1886. – V.30. – P.107 – 118.

5. Enlart C., Roussel J. Catalogue general du musee de sculpture comparee au palais Trocadero. – P., 1910. – 296p.

6. Fermigier A. Merimee et 1'Inspection des monuments historiques // Les lieux de memoire. 11-La Nation : 3v. – P.,1986. – V. 2. Le Territoire. L'Etat. Le Patrimoine. – P.593 – 612.

7. Gaehtgens T.W. Versailles, de la residence royal au musee historique. – Antwerpen, 1984. – 408p.

8. Ladonne Q. Les «sculptures comparees» du palais Trocadero // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P.:Musee d' Orsay, 1994. – P. 100 – 104.

9. Leniaud J.-M. L' utopie francaise: essai sur le patrimoine. – Menges, 1992. – 182p.

10. Lenoir A. Description historique et chronologique des monuments et sculptures, reunis au musee des monuments francais. – P.,1803. – 316p.

11. Leon P. La vie des monuments francais. Destruction. Restauration. – P., 1951. – 590p.

12. Marot P. L'abbe Gregoire et le vendalisme revolutionnaire //Revue de l'art. – 1980. – N 49. – P.36 – 39.

13. Monnier G. L'art et ses institutions en France. De la Revolution a nos jours. – P., 1995. – 464p.

14. Sommerard Ed. Musee des Thermes et de 1'Hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquite, du Moyen Age et de la Renaissance, exposes au musee. – P., 1883. – P.682.

3. Естественнонаучные музеи

Анализ деятельности Королевского сада в XVII – XVIII веках, проведенный в первой главе, показывает, что многие стороны функционирования сада в этот период роднят его с кабинетами того времени, и задача создания настоящего естественнонаучного музея оставалась нерешенной. Прежде всего, в XVIII веке достаточно произвольным был отбор предметов для экспонирования. Сотрудники сада выбирали самое интересное, то, что могло привлечь внимание посетителей. Остальные же предметы, поступившие в Королевский сад, оставались лежать даже неразобранными в ящиках, и, следовательно, не изучались. Огромная коллекция скелетов, созданная во многом трудами демонстратора Л.-Ж.-М. Добентона, вообще никогда не показывалась посетителям.

Некоторая случайность в изучении и экспонировании предметов коллекции была связана и с отсутствием хранителей – специалистов по отдельным областям естественной истории, представленным в Кабинете короля. Поэтому сотрудники сада, занимавшие должности демонстратора и его помощника, должны были иметь хотя бы краткое представление обо всех предметах королевского собрания. В XVII – XVIII веках некоторые области естественной истории вообще не были представлены в Королевском саду. На базе Королевского сада были организованы образовательные курсы лекций, однако они охватывали лишь ботанику, химию и анатомию, и в основном в той части этих дисциплин, которая касалась изготовления лекарственных препаратов.

Вместе с тем, если в музеях других профилей на всем протяжении XIX века лишь вырабатывались многие принципы их организации и функционирования, то Музеум естественной истории (а именно так с 1793 года стал называться Королевский сад) значительно раньше приобрел черты, присущие сегодняшнему пониманию музея. Связано это с тем, что, продолжая традиции, заложенные в XVII – XVIII веках, Музеум оставался ведущим естественнонаучным центром страны. Благодаря этому Музеум, с одной стороны, постоянно пользовался необходимой финансовой поддержкой государства, а с другой, – смог сохранить достаточную автономию от тех реалий политической жизни страны, которые влияли на развитие художественных, исторических и провинциальных музеев.

Однако изменения в Саду растений произошли не сразу. В первые послереволюционные годы он продолжал функционировать по тем же правилам, что и в предшествующий период. Его не коснулся даже декрет Законодательного собрания 1792 года об отмене университетов и ученых обществ. Сад растений избежал этой участи поскольку уже в XVIII веке

он стал явлением европейского масштаба и начал осознаваться как национальное достояние.

В этот период заслуги старейшего сотрудника Л.-Ж. М. Добентона в реформировании Сада были отмечены утверждением его на пост президента Сада растений. По-прежнему существовала и должность интенданта Сада, ее последовательно занимали маркиз де ла Билардери и Бернардэн де Сен-Пьер. При последнем из них, Бернардэне де Сен-Пьере, был решен вопрос об организации зверинца на территории Сада растений. Начало зверинцу должно было быть положено перемещением сюда зверей из упраздненного королевского зверинца в Версале и их конфискацией «из-за непатриотичности» у некоторых цирковых артистов.

В следующем, 1793 году, когда встал вопрос о дальнейшей судьбе Сада растений, активное участие в его обсуждении принял президент комитета народного образования Лаканаль. По его инициативе в июле 1793 года Конвентом был принят декрет об учреждении Музеума естественной истории.

В первом же параграфе декрета объявлялось о замене прежнего названия, прямо указывавшего на его коронованного владельца. Упразднялась должность интенданта сада. Таким образом, отменялась назначаемость руководства музея, и, соответственно, его зависимость от государственных органов власти. Отныне ежегодно сотрудники Музеума должны были выбирать из своего числа директора и казначея. При этом занимать эти должности в течение ряда лет было запрещено, декретом вводилась обязательная сменяемость лиц на этих постах. Новых сотрудников Музеума должны были определять сами его служащие из числа известных ученых страны. Первый параграф декрета также усиливал образовательное назначение музея, осознанное еще в предшествующий период. По декрету все основные служащие Музеума с 1793 года получили должности преподавателей.

Второй параграф цитируемого документа учреждал 12 направлений, по которым должно было вестись изучение и преподавание в Музеуме. Это минералогия, общая химия, химические искусства, ботаника в Музеуме, природная ботаника, культура, анатомия человека, анатомия животных, геология, натуральная иконография и две кафедры зоологии. Программы этих курсов, преподававшихся в Музеуме, должны были быть составлены самими преподавателями и сообщены в комитет народного образования. И, наконец, интерес для нас представляет четвертый параграф декрета, обязывавший Музеум поддерживать постоянные связи с научными учреждениями провинции.

Таким образом, декрет предоставлял достаточно большую самостоятельность новому музею, и в Музеуме естественной истории с середины 1790-х годов началась активная работа.

В это время шло значительное расширение коллекций Музеума. Прежде всего, в начале 1794 года сюда наконец переехал зверинец из Версаля, хотя решение об этом было принято еще в 1792 году.

В 1796 – 1798 годах состоялось путешествие под руководством капитана Бодэна к Антильским островам. В состав экспедиции, организованной по инициативе самого Бодэна, добившегося государственных субсидий, помимо мореплавателей вошли четыре сотрудника Музеума. Вместо острова Тринидад, к которому первоначально отправлялись путешественники, им удалось побывать на двух других островах Антильского архипелага – Сент-Томас и Пуэрто-Рико. В результате путешествия были собраны очень крупные ботанические и зоологические коллекции. Материалы по ботанике были размещены в 100 ящиках, удалось привести большое количество образцов деревьев. Некоторые из них достигали 6 – 10 футов в высоту. Кроме того, был собран значительный гербарий цветов. Среди зоологических материалов особенно выделялись коллекции насекомых и птиц. Все материалы, полученные экспедицией Бодэна, были учтены и описаны еще на месте их сбора, что значительно облегчило их дальнейшее изучение.

Помимо традиционного пути пополнения собрания за счет даров и материалов различных экспедиций, во второй половине 1790-х годов началось поступление естественнонаучных коллекций из других стран. Предметы натуральной истории начали прибывать из европейских государств тогда же, в 1795 – 1796 годах, и тем же путем, что и первые произведения искусства. Так же как и произведения живописи, первые из них были привезены из Голландии (1795) и Бельгии (1796). Особенно значительной была коллекция статхаудеров (глав исполнительной власти), поступившая из Голландии. Ее основу составляли зоологические материалы. Среди прочих предметов именно с этим собранием во Францию прибыли первые два живых слона и первый из увиденных европейцами череп гиппопотама.

Кроме расширения собрания Музеума и заполнения некоторых лакун в его коллекциях, в 1794 – 1799-х годах продолжалось успешное его использование в образовательных целях. Это оказалось возможным благодаря тому, что удалось сохранить старых сотрудников и пополнить штат преподавателей новыми известными учеными. Даже в самые сложные для Музеума годы в нем не сворачивались учебные курсы. Вместо 3-х курсов по ботанике, химии и анатомии, читавшихся с середины XVIII века, по новому регламенту 1793 года в крупнейшем музее натуральной истории страны было создано 12 курсов, лекции по которым начали читаться в конце XVIII века. В 1795 году даже возник план чтения ведущими учеными Музеума курсов лекций для взрослых людей, приезжающих из провинции. Предполагалось, что по окончании курсов их слушатели

смогут, вернувшись в родную провинцию, проводить занятия по ознакомлению населения с новейшими научными теориями. Однако подобный революционный просветительский проект не имел успеха, поскольку слушатели этих курсов, не изучая преподаваемых им дисциплин глубоко, оказались не готовы к возлагавшейся на них задаче. Поэтому не случайно каталог Музеума начала XIX века, описывая эту инициативу, назвал ее изначально «несбыточной».

Важным представляется рассмотрение вопроса о технической стороне существования Музеума, размещения его фондов и их использования для экспонирования. Закон о расширении Музеума был принят еще в 1794 году, однако через несколько лет, в 1798 году, преподаватели Музеума были вынуждены подать в правительство записку о нехватке экспозиционных площадей и шкафов для хранения. В связи с этим многие предметы долгие годы оставались в ящиках, как и в середине XVIII века, их сохранности угрожали насекомые, активно разводившиеся в подобных условиях. Вообще последние годы XVIII века стали самыми трудными в жизни Музеума. Вынужденное постоянно участвовать в военных конфликтах, государство все меньше средств могло направлять на нужды музея, приоритетное финансирование которого стало обязательным для правительства еще при монархии. Денег не хватало ни на приобретение музейного оборудования, ни на заработную плату рабочим, ни на корм животным. Ведущие ученые страны были вынуждены выращивать картошку вместо разведения экзотических растений.

Однако необходимо подчеркнуть, что в период Первой Республики Музеуму удалось не только сохранить свои коллекции, но и положить начало их дальнейшему значительному росту. Музеум продолжал оставаться крупнейшим естественнонаучным центром страны, привлекавшим лучших ученых Франции. Несмотря на провал некоторых программ по обучению и расширению экспозиционных площадей, следует отметить, что эта эпоха заложила основы всему дальнейшему существованию Музеума. Главное, что именно в конце XVIII века был провозглашен принцип независимости руководства музея от государственных органов власти, чего не удалось добиться ни одной другой профильной группе музеев во Франции.

В следующий период, эпоху Консульства и Первой Империи, двумя важнейшими проблемами, решавшимися сотрудниками Музеума, были: возобновление дискуссии о взаимоотношениях государства и музея и вопрос о дальнейшем развитии его коллекций.

В истории Музеума искусств в Лувре при Наполеоне Бонапарте, сначала первом консуле, а затем императоре, отмечалось растущее влияние его личности на функционирование главного художественного музея страны. Постепенно музей начинал осознаваться как личная собствен-

ность одного человека – руководителя государства. В первые же годы XIX века остро встал вопрос и о положении Музеума естественной истории. Уже в 1800 году министр внутренних дел Люсьен Бонапарт (1775 – 1840), младший брат первого консула Наполеона, предложил ввести в Музеуме пост генерального директора или интенданта, назначение которого зависело бы, как и при монархии, от воли руководства страны. В этом случае сотрудникам Музеума отводилась роль хранителей коллекций и преподавателей курсов, они лишались прав управления им. Однако преподаватели начали борьбу за самоуправление Музеума, указав в письме к министру, что единоначалие на протяжении XVII и XVIII веков тормозило развитие естественнонаучного королевского собрания. Преподаватели отмечали, что даже выдающийся ученый, занимающий пост интенданта, не способен управлять таким сложным и многопрофильным организмом, как Музеум естественной истории, объединявшим в себе функции музея, научно-исследовательского и учебного центра. В ответ на это послание в ноябре 1800 года новый министр внутренних дел Ж.-Л.Шапталь, прислушался к мнению ученых, работавших в Музеуме, и отозвал разработанный при его предшественнике проект. Тем не менее вскоре влияние руководителя государства на Музеум все-таки усилилось. С 1802 года назначение новых сотрудников музея перешло от собрания преподавателей к первому консулу, и Наполеон Бонапарт обладал этим правом весь период нахождения у власти. Затем, в эпоху Реставрации, эта обязанность перешла к королю. Высшее лицо государства должно было при назначении сотрудника взамен выбывшего выбирать из нескольких кандидатур, предложенных как самими преподавателями Музеума, так и другими научными учреждениями страны, в том числе Институтом или Академией наук.

Сотрудники Музеума естественной истории при Наполеоне в итоге сохранили за собой право на самостоятельный выбор директора и казначея и на коллегиальное решение основных сторон функционирования музея. Тем не менее помимо финансовой зависимости Музеума от государства, при Наполеоне I установилась и прерогатива главы государства в решении кадровых вопросов.

В эпоху Консульства и Первой Империи коллекции Музеума расширялись стремительнее, чем в предшествующие годы. Еще в начале 1800 года хранителю зверинца Делоне было разрешено убить некоторых его обитателей, для того, чтобы прокормить более ценные породы животных. Однако уже во второй половине 1800 года Музеуму, продолжавшему осознаваться национальным достоянием, государство начало оказывать всемерную поддержку в пополнении коллекций. Как и в конце 1790-х годов, помимо организации экспедиций и покупки частных собраний, фонды Музеума продолжали расширяться за счет перемещения кабине-

тов натуральной истории из других стран Европы. В результате активной собирательской работы именно в 1800-е годы в Музеуме появился целый ряд новых видов естественнонаучных коллекций. Пожалуй, наибольшим количеством материалов пополнились зоологические коллекции Музеума. Уже летом 1800 года хранитель зверинца Делоне был отправлен в Великобританию, где он купил восемь животных одного из частных зверинцев Лондона. В зверинец Музеума поступили два тигра, две рыси, леопард, пантера, гиена и обезьяна мандрил. Другой путь пополнения зоологических собраний – экспедиционный. Еще в 1800 году была отправлена экспедиция в Австралию. На кораблях «Географ» и «Натуралист» находились специально отобранные Музеумом для подобной научной миссии исследователи. Путешественники посетили многие острова вокруг Австралийского материка, в том числе Новую Голландию и Тимор. В результате экспедиции только в зоологическое собрание Музеума поступило более 100 000 единиц хранения. Материал был обработан учеными еще во время путешествия, многие экземпляры были высушены и заспиртованы, некоторые виды животных поступили в Музеум в виде чучел. Прибыли в Париж и живые животные. Их в качестве подарка жене Наполеона Жозефине (1763 – 1814) прислал правитель островов Зеленого мыса. Жозефина передала этот дар в зверинец Музеума. Так в Париже появились африканские зебра и антилопа гну. Всего же экспедиция доставила в Музеум естественной истории около двух тысяч пятисот новых видов животных. Последнее крупное поступление в зоологическую коллекцию в период Первой Империи относится к 1810 году. Тогда во французскую столицу прибыли 24 животных из зверинца короля Голландии.

Значительно расширилось в начале XIX века и ботаническое собрание. Наибольшее количество материала принесла уже упоминавшаяся экспедиция в Австралию. Были привезены гербарии, семена и живые растения. Как отмечал каталог Музеума, выпущенный в 1823 году, три четверти из поступивших сортов растений оказались новыми для этого естественнонаучного собрания. Несколькими годами позже в Музеум поступил гербарий, собранный во время путешествия немецкого естествоиспытателя А. Гумбольдта (1769 – 1859) в тропическую Америку. За пять лет ему удалось посетить Венесуэлу, Колумбию, Чили, Перу, Бразилию, Кубу, Мексику и США. Из четырех тысяч шестисот сортов растений, доставленных А. Гумбольдтом, три тысячи оказались ранее неизвестными. Дальнейшее исследование собранного материала, проводившееся немецким ученым вместе с сотрудниками Музеума, заняло около двадцати лет. А в 1809 году в Музеум поступили образцы всех деревьев северной Америки, собранные исследователем Мишо.

Коллекция минералов, создававшаяся на всем протяжении XVIII века, также получила свое окончательное оформление в начале XIX века. В

1802 году был куплен крупный (более одной тысячи пятисот предметов) минералогический кабинет немца Вайса, в 1810 году коллекции минералов прибыли из Италии и Германии. С 1802 года в Музеуме естественной истории стали появляться ранее отсутствовавшие коллекции ископаемых костей и геологии.

Существенное пополнение коллекций привело к тому, что уже в 1800-х годах был поставлен вопрос о расширении экспозиционных площадей Музеума. Одновременно потребовалось более интенсивное изучение всех его фондов. Пожалуй, именно в этот период реформы, начатые еще Ж.-Л. Бюффоном и Л.-Ж.-М. Добентоном, получили завершение, Музеум естественной истории в Париже превратился в настоящий естественнонаучный центр, функционировавший на уровне научных представлений своего времени.

Показателем уровня развития Музеума является принятие в 1802 году предложения об организации периодических публикаций Музеума. За этим стояло дальнейшее развитие концепции Музеума как образовательного центра. Небольшие публикации в рамках периодического издания должны были знакомить с вновь поступающими материалами, которые не сразу становились доступными публике. Первый выпуск нового ежемесячного издания, получившего название «Анналы Музеума», увидел свет в том же, 1802 году. Каждый номер «Анналов» был иллюстрирован гравюрами.

В это же время были увеличены и некоторые экспозиционные помещения. Руководил строительными работами в Музеуме архитектор Ж. Молино, занимавший этот пост с 1793 по 1825 год. Им был разработан план строительства специальных помещений для Зверинца. Первоначальный проект размещения каждого животного в привычных для него климатических условиях оказался нереальным для той эпохи. Поэтому в дальнейшем была поставлена задача возведения отдельных зданий для хищников и всех остальных животных. В 1805 году обновленный зверинец принял первых посетителей. На должность его хранителя был назначен известный ученый и преподаватель кафедры зоологии птиц и млекопитающих Музеума Э. Жоффруа-Сент-Илер (1772 – 1844), увлекавшийся сравнительной анатомией. С этого момента началось интенсивное исследование жизни животных. За ними велось постоянное наблюдение, изучались их привычки и инстинкты, по некоторым редким видам делались запросы за границу, в страны их обычного обитания. Постоянно в Зверинце работали художники с кафедры естественнонаучной иконографии Музеума, зарисовывавшие его обитателей. Животное продолжало быть объектом изучения и после смерти, попадая в анатомическую лабораторию. Там его мягкие органы опускались в винный спирт, отделялся скелет и делалось чучело. Таким образом, за счет Зверинца постоянно рас-

ширялись коллекции зоологии, иконографии и сравнительной анатомии. В 1806 году было открыто для посещений собрание сравнительной анатомии. Его основу составила коллекция скелетов, начавшая формироваться при Л.-Ж.-М. Добентоне, и только теперь открытая для зрителя. Пополнялось оно за счет поступления скелетов и мягких органов из Зверинца. В рассматриваемый период была надстроена на один этаж галерея ботаники. С этого момента гербарии, плоды и образцы деревьев были представлены в отдельных залах.

К началу 1800-х годов относилась и еще одна инициатива, которая возвращает нас к регламенту Музеума от 1793 года. Именно тогда было заявлено о необходимости постоянных контактов Музеума с научными учреждениями провинции. Вслед за отправкой в 1801 году произведений искусств в провинцию, подобные же посылки были организованы Музеумом естественной истории. Из предметов, имевшихся в нескольких экземплярах, формировались коллекции, и затем отправлялись в различные департаменты.

Стремительное развитие Музеума в начале XIX века вскоре было прекращено. Связано это было с поражением Франции и падением власти императора Наполеона I. Уже в 1813 году прекратилось расширение коллекций, была прервана переписка с иностранными государствами, значительно сократилось количество учеников, поскольку многие из них были призваны в армию.

В последовавший за этим период, в 1814 – 1815 годах, сохранность Музеума дважды подвергалась серьезной угрозе. Сначала это произошло в 1814 году, когда после вступления в Париж иностранных войск прусский корпус хотел встать на постой на территории Музеума. Однако прямой опасности физического уничтожения ряда коллекций тогда удалось избежать. Вскоре в Музеум были приглашены главы государств, чьи войска вошли во французскую столицу. Тогда Музеум посетили император России Александр I, император Австрии Франц II и король Пруссии Фридрих Вильгельм III. Фактом своего посещения Музеума они как бы признали его научное европейское значение, и вопрос о размещении войск на территории естественнонаучного музея больше не ставился. А в 1815 году возникла опасность разрушения целостности коллекций, когда перед Музеумом естественной истории встал тот же вопрос, что и перед французскими музеями других профилей. Иностранные державы и те слои французского общества, имущество которых было национализировано в предыдущие годы, потребовали возвращения присвоенных государством в период Республики и Первой Империи коллекций естественной истории их прежним владельцам. Если бы в тот момент пришлось возвратить все предметы этих собраний, то в коллекции Музеума образовались бы значительные лакуны, которые в дальнейшем стали бы пре-

пятствовать полноценному изучению естественной истории и ее преподаванию на курсах Музеума. Поэтому решения о возвращении собраний Музеума прежним владельцам стали приниматься на высшем политическом уровне. Особенностью естественнонаучных коллекций является то, что полнота представления того или иного явления значительно важнее, чем уникальность и единичность предметов. Это связано прежде всего с природным происхождением большинства материалов таких собраний. В силу подобной специфики коллекций естественной истории важно было добиться компромисса в решении вопроса о возвращении музейных предметов.

Первым в 1815 году отправило своего представителя в Париж правительство Голландии, требовавшее возвращения коллекции статхаудеров. В результате проведенных переговоров Франция передала Голландии огромную коллекцию, содержавшую около восемнадцати тысяч предметов. Однако по обоюдному согласию ее состав заметно отличался от вывезенного французами из Голландии в 1790-х годах. Благодаря умелой работе сотрудников Музеума для возврата была собрана очень репрезентативная коллекция, но ее основу составили материалы, имевшиеся в парижском музее в нескольких экземплярах, что позволило сохранить научную целостность оставшегося собрания. Коллекция же драгоценных камней, вывезенная из Рима, была полностью возвращена в 1815 году папе римскому. Большой потерей для Музеума естественной истории этот возврат не стал, поскольку научная значимость этого собрания была значительно ниже ее реальной стоимости.

Интересное сотрудничество началось в этот период у Музеума с Австрией. Император Австрии Франц II, также имевший богатейший кабинет естественной истории, несколько раз посетил Музеум во время пребывания иностранных войск в Париже. После тщательного знакомства с коллекциями Музеума по его инициативе в Париж были присланы сорта растений, отсутствовавшие во французском собрании, коллекции червей-паразитов и восковых грибов, полностью имитировавших форму и цвет настоящих грибов. Подобных коллекций в Музеуме также никогда не было. Затем по распоряжению австрийского императора в Париж был прислан каталог его кабинета. В результате завязавшихся контактов между сотрудниками Музеума и кабинета естественной истории австрийского императора удалось произвести целый ряд взаимовыгодных обменов материалами.

В итоге сотрудникам Музеума совместно с французским правительством удалось добиться главного – сохранить основные коллекции Музеума и еще раз подтвердить его престиж как одного из крупнейших научных центров Европы.

Во второй половине 1810-х – начале 1820-х годов Музеумом был организован ряд специальных миссий в малоизученные регионы мира для сбора в основном зоологических и ботанических коллекций. В отличие от предшествующих периодов, когда в изучаемые страны снаряжались крупные экспедиции, отныне туда направлялись несколько исследователей, называвшихся путешественниками-натуралистами. На основе представленных в каталоге Музеума списков путешественников-натуралистов, можно восстановить географию их исследований. Прежде всего, продолжалось интенсивное изучение Соединенных штатов Америки. Именно тогда в Париж с североамериканского континента поступили многие образцы птиц, рыб, рептилий и четвероногих. Прибывали животные и для Зверинца: бизоны, лоси, олени. Продолжали активно изучаться полуостров Индостан, особенно его юго-восточная часть, Пондишери, бывшая колонией Франции, и крупнейшие острова из группы Больших Зондских – Ява и Суматра. По-прежнему популярным регионом исследований оставалась Бразилия в Южной Америке. Так же, как и в первые годы XIX века, в это время многие материалы поступали в Париж уже изученными и каталогизированными. В целях дальнейшего упорядочивания расширения коллекций Музеума в конце 1810-х годов у его сотрудников возникла идея планирования новых поступлений. Для осуществления этого проекта французское правительство ежегодно стало выделять двадцать тысяч франков. На эти деньги в Музеуме начали готовить так называемых учеников-путешественников. При отборе кандидатов на эту должность решающую роль играли знания материала, аналогичного тому, с которым им придется работать в изучаемом регионе. Первый год ученики-путешественники слушали курс лекций в Музеуме и лишь затем отправлялись выполнять свое задание, имея точную программу сбора естественнонаучного материала. Первые ученики покинули Париж для выполнения своих программ в 1820 году. Их судьба подтверждает тот факт, что работа по сбору научных материалов и в XIX веке была сопряжена с большими трудностями и опасностями. Вскоре двое из трех отправленных из Парижа учеников погибли. Один из них, Годфруа, был убит в Маниле на Филиппинах во время мятежа. Другой, Аве, умер на Мадагаскаре от переутомления. Тем не менее изучение новых стран продолжало привлекать большое количество людей. Поэтому не случайно Каталог Музеума 1823 года помимо штатных путешественников-натуралистов перечисляет достаточно много имен добровольцев, для которых собирание естественнонаучных коллекций для Музеума не было профессией. Среди них – торговец из Бордо Дюссюмье-Бонбрина, присылавший материалы с Филиппин и натуралист Стэвен, который, проведя двенадцать лет на русской службе, собрал в Тавриде и на Кавказе богатую ботаническую коллекцию. Некоторые из этих добровольных дари-

телей затем становились штатными сотрудниками Музеума. Так, Диар и Дю Восель, приславшие богатые зоологическое и анатомическое собрания из Восточной Индии, получили статус путешественников-натуралистов и жалованье. Помимо французских путешественников-натуралистов и корреспондентов, у Музеума было довольно много иностранных корреспондентов – англичан, голландцев, испанцев, американцев – также постоянно присылавших материалы в Музеум.

Масштабы увеличения коллекций и расширения экспозиционного пространства в конце XVIII – первых двух десятилетиях XIX века были замечены уже современниками. Об этом свидетельствуют два каталога, изданные сотрудниками Музеума. Первый был написан в 1823 году помощником натуралиста по ботанике Ж.-Ф.-Ф. Делезом, а второй – в 1837 году архитектором Ш. Роо де Флери. Ж.-Ф.-Ф. Делез в своей работе сравнивал состояние музея в 1823 с 1789 годом, эпохой начала Великой Французской революции. А Ш. Роо де Флери проводил параллели между 1837 и 1793 годом, когда Сад растений превратился в Музеум естественной истории. Таким образом, оба автора за точку отсчета взяли состояние Королевского сада растений в результате реформ, проведенных Ж.-Л. Бюффоном и Л.-Ж.-М. Добентоном. За эти годы территория Музеума по сравнению с площадью, занимаемой Королевским садом, увеличилась в два раза, при этом основное увеличение пришлось на начало XIX века. Практически заново сотрудниками Музеума были собраны коллекции рыб, четвероногих, птиц, насекомых. Например, в 1789 году собрание насекомых составляло тысячу пятьсот экземпляров, а к 1823 году насчитывало уже сорок тысяч экземпляров двадцати двух тысяч видов. Кроме того, в Музеуме за это время появились коллекции ископаемых костей, геологии и сравнительной анатомии. В открывшемся в 1794 году Зверинце до 1823 года последовательно перебывало около пятисот видов животных, привезенных из других стран.

Как мы уже отмечали, период Реставрации стал плодотворным не только для расширения коллекций Музеума, но и для их изучения и популяризации. Связано это с тем, что благодаря своему престижу в научных кругах, Музеуму по-прежнему удавалось привлекать к сотрудничеству ведущих французских специалистов по всем направлениям естественной истории. Так, в 1823 году кафедру природной ботаники продолжал возглавлять А.-Л. Жюссье, работавший еще в Королевском саду растений. Тремя зоологическими кафедрами заведовали видные представители европейской биологической науки того времени. Коллекция рептилий и рыб находилась в ведении Б.-Ж.-Э. де Ласепеда (1756 – 1825), посвятившего себя изучению земноводных и пресмыкающихся, автора пятитомной «Естественной истории рыб» и некоторых работ по физике. Во главе коллекций беспозвоночных стоял Ж.-Б.-П.-А. Ламарк (1744 – 1829),

автор первой теории исторического развития живой природы, созданной им на основе изучения животного и растительного миров и ископаемых форм. Его перу принадлежат пятитомная «Французская флора», являющаяся определителем всех растений, встречающихся во Франции, и двухтомная «Философия зоологии». Впервые именно Ж.-Б. Ламарк разделил всех животных на позвоночных и беспозвоночных. Преподавателем третьей зоологической кафедры, изучавшей млекопитающих и птиц, являлся Э. Жоффруа-Сент-Илер (1772 – 1844), проводивший значительные сравнительно-анатомические исследования. На их основе он предложил собственную классификацию всех позвоночных и разрабатывал закон о «едином плане строения» животного мира, явившийся, по сути, предтечей теории Ч. Дарвина. Кафедру анатомии человека в Музеуме возглавлял А. Порталь, оставивший огромное количество научных трудов по анатомии и хирургии; кафедра сравнительной анатомии находилась в ведении Ж. Кювье (1769 – 1832), известного работами по сравнительной анатомии, палеонтологии и систематике животных, который ввел в зоологию понятие о типах.

Серьезные изменения произошли и в организационной работе Музеума: в 1830-х годах на первый план вышло расширение экспозиционных площадей. Активные строительство на территории Музеума вписывалось в общую картину политики «больших работ», провозглашенной при короле Луи-Филиппе. Решено было построить новую галерею для минералогических и геологических коллекций Музеума. В 1833 году ее возведение было внесено в закон об окончании строительства памятников Парижа наравне с аркой на площади Звезды и Пантеоном. Возглавлял работы архитектор Музеума Ш. Роо де Флери, занявший свой пост в 1832 году. Отдел минералов к 1789 году занимал в королевском кабинете одну комнату, и в дальнейшем коллекции минералогии и геологии, собранные в начале XIX века, также не были представлены должным образом в экспозиции из-за отсутствия места. Лишь возведение новой галереи, законченное в 1842 году, дало возможность их размещения. Для современных исследователей истории музейного дела факт строительства галереи представляется очень важным, поскольку она явилась по сути первым зданием во Франции, построенным специально для музея.

Б.Фукар, современный исследователь строительства специальных музейных зданий во Франции свидетельствует, что в Великобритании, Германии в 1820 – 1830-х годах специальные музейные здания начали возводиться даже для художественных музеев, традиционно располагавшихся в местах своего первоначального бытования в качестве частных коллекций. В тот период были возведены новые здания для Лондонской национальной галереи, Старого Музеума в Берлине. Между тем, по мнению Б. Фукара, для Франции характерно значительно более длительное,

чем в других европейских странах, использование старинных церквей и дворцов для размещения в них коллекций. Строительство же галереи в Музеуме было специально рассчитано для размещения в ней музейных коллекций. Этому отвечали и общая архитектура здания, и его внутренняя организация. Список музеев, здания которых были построены в XIX веке, составленный К. Шевийо, включает следующие данные: из сорока музеев, получивших новые здания в течение века, лишь пять были возведены в первой половине XIX века и только два из них по времени близки галерее Музеума. Это музеи в городах Клиссон и Безансон. Что же касается Парижа, то на всем протяжении XIX века лишь Музеум естественной истории дает нам пример строительства специальных музейных зданий для экспонирования коллекций.

Вторая половина XIX века проходила под знаком все возрастающего интереса публики к естественнонаучной тематике. В 1850 – 1860-х годах структура Музеума менялась уже незначительно, поскольку в основном она сложилась в конце XVIII – первых десятилетиях XIX века. Основным направлением деятельности Музеума в это время было продолжающееся изучение его коллекций.

ВЫВОДЫ

В отличие от музеев других профилей, естественнонаучный музей во Франции начал формироваться раньше, еще в XVIII веке. Именно тогда вырабатывались принципы изучения коллекций, их представления в экспозиции и использования в образовательных целях. Однако окончательно все эти стороны функционирования музея приобрели по-настоящему научный характер после Великой Французской революции.

Развитие парижского естественнонаучного музея во многом определяла его **репутация научного центра**, имевшего европейскую славу. Она обеспечивала его стабильное финансовое положение, позволявшее непрерывно увеличивать коллекции и совершенствовать методы их сбора и изучения. Кроме того, благодаря признанию особого положения этого музея его руководству уже в годы революции удалось получить независимость от органов власти, а в дальнейшем – отстоять автономность управления от политической конъюнктуры.

Воздействие на формирование музея в период Великой Французской революции оказывали также идеи эпохи Просвещения, благодаря которым продолжало формироваться представление о **широких образовательных возможностях** естественнонаучной коллекции. В связи с подобной точкой зрения пристальное внимание в то время уделялось развитию образовательных программ на базе музея.

Тогда же началось утверждение превосходства Франции в Европе путем перемещения самых значительных естественнонаучных коллекций в Париж.

В период Консульства и Первой Империи на развитие Музеума наибольшее влияние оказывал политический фактор. Это нашло выражение:

- в попытке прямого подчинения управления музеем Наполеону,
- в пополнении коллекций путем перемещения естественнонаучных материалов из других стран,
- в щедром финансировании музея, призванного прославлять отношение к наукам в стране.

В дальнейшем Музеуму естественной истории, в отличие от других музеев, удалось свести к минимуму влияние политической обстановки в стране на его функционирование. Постепенно Музеум превратился в крупнейший естественнонаучный центр Франции, в котором работали видные ученые, в связи с чем состояние науки стало оказывать еще большее воздействие на его существование. Определяющая роль научных изысканий в жизни Музеума проявлялась:

- в расширении тематики коллекций,
- в начале прогнозирования комплектования собрания Музеума,
- в усовершенствовании методов изучения и экспонирования естественнонаучных материалов.

По существу, уже в этот период Музеум начал перерастать границы традиционного музея и стал прообразом научно-исследовательского центра.

Характеризуя развитие Музеума естественной истории в первой половине XIX века, современные музейные сотрудники, в частности Д. Жаммо и Л. Перю, отмечают свойственные ему энциклопедичность, стремление к созданию экспозиции, отражающей наиболее подробно все области естественной истории. Эти черты крупнейшего естественнонаучного собрания страны присущи и современным музеям Франции подобного профиля.

ВОПРОСЫ

1. Определите важнейшие этапы развития Музеума естественной истории.

2. Назовите основные пути расширения коллекций Музеума естественной истории.

3. Какие направления и формы работы Музеума естественной истории в XIX веке позволяют говорить о перерастании им границ традиционного музея и превращении в научно-исследовательский центр?

ЛИТЕРАТУРА

1. Перю Л., Жаммо Д. Постоянные экспозиции в провинциальных музеях естествознания // Museum. – 1987. – № 154. – С.54 – 58.

2. Chevillot C. Liste des musees construits au XIX siecle // La jeunesse des musees. Les musees de France auXIX siecle – P.: Musee d'Orsay,1994. – P.136 – 137.

3. Deleuze J. Histoire et description du Museum Royal d'histoire naturelle: 2 v. – P., 1823. –

V. 1: 1823. – 330 p.

V.2: 1823. – 720 p.

4. Foucart B. Le musee du XIX siecle: temple, palais, basilique // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle – P.: Musee d'Orsay, 1994. – P. 122 – 135.

5. Muséum d'histoire naturelle. Serres chaudes, galerie de mineralogie etc./ Par Ch. Rohaultfils. – P.,1837.

6. Roux C. Un premier exemple d'architecture museale en France: la gloire de Mineralogie du Jardin des Plantes a Paris // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P:Musee d' Orsay,1994. – P. 181 – 185.

4. Провинциальные музеи

Проблема создания сети провинциальных музеев начинает активно обсуждаться в период французской революции в конце XVIII века. Первые «музеумы» – собрания, открытые для посещения публики и представляющие либо коллекции «образцовых» произведений, которые могут служить моделями для людей искусства (Дижон), либо памятники местной истории (Арль), появились во французской провинции в XVIII веке. Эти музеумы являлись плодом местной инициативы и существовали обособленно друг от друга. Помимо музеумов в провинции сосредоточивалось большое количество частных коллекций. Многие из этих собраний, оставаясь в частных руках, были открыты для посещений.

Революция поставила вопрос о необходимости решения проблемы провинциальных музеев в масштабе страны. И если проблема рождения музея во Франции до сих пор остается дискуссионной, то революционный характер происхождения сети провинциальных музеев признается всеми. Даже прообразы музеев, существовавшие в провинции ранее, получают новый импульс развития именно в 1790-х годах.

Традиционное для Франции противостояние столицы и провинции в борьбе за культурное лидерство выражалось в длительной полемике о принципах распределения памятников и произведений искусства по стране. Выработка единого мнения по этому вопросу продолжалась поч-

ти десятилетие, на протяжении которого однозначного ответа не было ни у органов государственной власти, ни у общественных деятелей. В результате в революционный период практические шаги по созданию сети провинциальных музеев так и не были сделаны. Однако представляется важным проследить развитие спора о необходимости формирования музеев в провинции, чтобы выявить аргументы, выдвигавшиеся в поддержку их создания.

Одним из первых официальную точку зрения выразил антиквар и истори Л.-Ж. де Брекиньи (1716 – 1795), провозгласивший в своем рапорте «Заметки о действиях, которые должны последовать за снятием печатей с учреждений, имущество которых национализировано», представленном им комиссии памятников в декабре 1790 года, принцип «географического» равенства граждан во владении национальным достоянием. Таким образом, де Брекиньи утверждал необходимость открытия музея в каждом департаменте. Программа создания провинциальных музеев предусматривала использование для их размещения зданий бывших церквей. Де Брекиньи предложил даже вариант распределения музейных предметов в пространстве церкви: картины должны были быть развешаны по стенам, скульптура должна была располагаться в нефах, книги – в часовне, грамоты – в ризнице, предметы натуральной истории – на хорах. Точно оговаривалось даже то, что хранитель должен жить при коллекциях в колокольне церкви. Однако доклад де Брекиньи не стал руководством к действию, а лишь начал дискуссию о необходимости формирования музейной сети в провинции. Циркуляр от 14 марта 1791 года определил, что все вопросы, касающиеся художественных ценностей, могут решаться лишь в столице, являясь прерогативой центральных органов власти.

Декрет от 10 сентября 1793 года, провозгласивший, что все первоклассные произведения должны быть «сохранены в большом и единственном Национальном Музеуме» соседствовал с декретом от 24 ноября того же 1793 года, предписывавшим организовывать хранение вещей в музеях, ближайших к месту их национализации.

Не было единой точки зрения и у общественных деятелей революционной эпохи.

Одни придерживались мнения о культурном первенстве столицы. Традиционный взгляд на культурное превосходство столицы над провинцией сочетался у них с новой революционной идеей о Париже как символе свободы. «Париж должен быть школой вселенной», – в духе революционных идей заявлял знаменитый публицист и государственный деятель Ф.-А. Буасси д'Англа. Инструментами такой школы наравне с библиотекой и национальным институтом должен был стать и музей. Ту же мысль о необходимости сосредоточения всех предметов искусства в

Париже высказывал и крупнейший французский торговец произведениями искусства XVIII века Ж.-Б.-П. Лебрен.

Другие в идеях революции черпали аргументы необходимости поддержания местных инициатив в создании провинциальных музеев. Так, например, академик Ж.-Б. Ресту (1732 – 1797) в апреле 1791 года утверждал: «Сегодня, когда вся Франция будет наслаждаться тем, что раньше имела только столица, было бы кстати, чтобы все департаменты имели коллекции, подобные столичным».

В том же 1791 году в «Размышлениях об искусстве рисунка» Катрмэр де Кенси призывал сохранять разумное равновесие при распределении национальных богатств, противопоставляя «системе, которая делала из столицы уродливый нарост» единство, «которое одно и составляет нацию».

К середине 90-х годов XVIII века дальнейшая судьба конфискованных произведений, перемещенных из их обычной среды бытования, попрежнему, как и в первые годы революции, оставалась не решенной и приобретала особую остроту. К этому времени уже было конфисковано и объявлено национальным достоянием огромное количество произведений, находившихся ранее у церкви (декрет от 2 ноября 1789 года), аристократов – эмигрантов (по декрету от 9 ноября 1791 года) и королевской семьи (декрет от 10 августа 1792 года). В августе 1793 года были упразднены Академии, и, соответственно, был поставлен вопрос о судьбе многочисленных провинциальных академических коллекций.

Еще в середине XIX века журнал, посвященный вопросам изящных искусств и их судеб «Газета изящных искусств» признавал, что «разрушение церквей, монастырей и дворцов (в революционную эпоху) выбросило на мостовую такое количество предметов искусства, что у цивилизованной нации не могло не оказаться их спасителя». Таких спасителей по стране было очень много. Хорошо известны организованные и возглавляемые ими хранилища национализированных и зачастую приговоренных к уничтожению произведений. Многие из этих временных собраний в дальнейшем послужили отправной точкой для создания музеев. Конечно, самым ярким примером в этом ряду была деятельность А. Ленуара по созданию музея Французских памятников в Париже. Однако во второй половине 1790-х годов, в эпоху Директории, целый ряд местных инициатив, опиравшихся на постановления центральной власти, привел к возникновению хранилищ произведений искусства, а в дальнейшем – музеев в провинции. Первоначальный принцип сбора предметов для них был тот же, что и в случае с хранилищем произведений в монастыре Маленьких Августинцев в Париже: «все, что вырвано у разрушения». Собирались эти предметы чаще всего в зданиях, прямые функции которых упразднены (дворцах, монастырях). При этом, с одной стороны, «музей

давал возможность дворцам и церквям стать вечными», с другой – и значимость музея повышалась его размещением в бывшем дворце или культовом здании. Отличительной чертой создаваемых таким образом собраний являлась плохая изученность коллекций, случайность подбора предметов. По мнению исследователей, руководствуясь теми же принципами сбора всего, что находится на грани исчезновения, французские музейные деятели будут формировать многие провинциальные коллекции и в дальнейшем, во времена Июльской монархии и даже Второй Империи.

Среди провинциальных откликов на постановления центральной власти о судьбе национализированных произведений искусства и на появление в марте 1794 года «Инструкции о способе инвентаризировать и сохранять на всей территории Республики все предметы, которые могут служить искусствам, наукам и образованию», отметим особо интересные для понимания процесса возникновения музеев.

Национализированные произведения искусства начали собираться в монастыре Августинцев в Тулузе, в монастыре де ля Кутюр в Мансе. Доктор Ашар руководил сбором произведений в монастыре Бернардинок в Марселе. В Руане преподавателям школы изящных искусств А.-Ш.-Г. Лемоннье, члену комиссии памятников в Париже, и Ш. Ле Карпентье удалось получить от директории департамента Нижней Сены разрешение на посещение упраздненных культовых сооружений. В результате они собрали и включили в Список несколько тысяч картин, гравюр и рисунков. В Лилле все конфискованное собиралось в монастыре des Recollets. Опись этого хранилища сделана художником Л. Ватто, особенно им отмечены 382 картины и 52 гравюры, которые «надо сохранить для образования». В эти же годы за счет произведений из культовых учреждений и дворцов эмигрантов были увеличены коллекции музеума при школе рисунка в Дижоне, открытого еще в 1787 году. Заслуживают упоминания деятельность Ф. Арто в Лионе, Ларте в Оше, Н. Бержеа в Реймсе.

Почти все, кто в эти годы в провинции занимался изучением и описанием национализированных произведений искусства, были по профессии художниками, скульпторами, граверами. Многие из них после учебы и работы в Париже и Риме вернулись в свои родные города, и благодаря своему таланту и связям в столице, смогли не только упорядочить процесс сбора и хранения произведений искусства, но и открыть музеи в провинции. Так, за годы Директории были впервые открыты или получили свою вторую жизнь учреждения, названные музеями, в Лилле, Тулузе, Дижоне, Мансе, Гренобле и других городах.

Важной вехой в истории создания сети музеев в провинции явился 1799 год, когда де ла Невилль предложил, а Совет Пятисот одобрил идею открытия пяти провинциальных школ живописи, скульптуры, архитектуры и формирования при них коллекций произведений искусства. Эти

первые пять «очагов просвещения» должны были стать настолько активными, чтобы породить в дальнейшем целую сеть подобных учреждений по всей Республике. Уже в XIX веке это решение Совета Пятисот, продолжавшее традиции Академий, школ рисунка и их коллекций предшествующего периода, считалось «первой датой истории музеев провинции», имея в виду именно государственные мероприятия, направленные на создание музейной сети, а не первые самостоятельные музейные проекты в провинции, относящиеся к предшествующему периоду.

Идея создания музейных коллекций при школах искусства свидетельствует о том, что музеи и в революционную эпоху воспринимались прежде всего с точки зрения их образовательных возможностей. Таким образом сбор и хранение произведений обеспечивались во имя их полезности. Напомним, что именно такова была причина «необходимости неуничтожения произведений искусства», выдвинутая аббатом Грегуаром в начале 1790-х годов в борьбе с революционным вандализмом.

Однако, XVIII век заканчивался, а ни Конвенту, ни Директории так и не удалось принять решение о создании сети музеев в провинции. Оно было принято лишь в начале XIX века, в период Консульства, явившемся в этом вопросе наследником революционной эпохи.

Уже в конце XVIII века начала разрабатываться идея отправки части произведений искусства из Парижа в провинцию. Связано это не только с наличием в стране огромного количества национализированных шедевров, судьбу которых предстояло решить. Количество свободных произведений искусства в Париже возросло и в результате еще одной стороны деятельности центрального правительства. Имеется в виду захват предметов искусства других стран во время походов французской армии. Количество произведений искусства, перемещенных из других стран, сравнимо с количеством ценностей, национализированных в самой Франции. Это еще в XIX веке давало право исследователям говорить о двойном происхождении коллекций музеев провинции: из революционных конфискаций и в результате захвата произведений войсками Конвента и Наполеона Бонапарта в европейских странах.

Издание первого законодательного акта о целенаправленном распределении произведений искусства между музеями провинции, а, тем самым, признание самого факта их существования, связано с именем министра внутренних дел Ж.-Л. Шапталя (1756 – 1832). Именно он предложил первому консулу Наполеону передать часть произведений искусства в провинциальные музеи. Первоначально речь шла о передаче произведений в пять городов – Брюссель, Лион, Тулузу, Бордо и Ренн. Однако окончательный вариант указа первого консула Наполеона от 1 сентября 1801 года (17 фруктидора IX года), названный в дальнейшем «законом Шапталя», содержал список из 15 городов, в которые должны были быть

распределены произведения искусства из Парижа, прежде всего картины. Это такие города, находившиеся на территории французского государства того времени, как Лион, Бордо, Страсбург, Брюссель, Марсель, Руан, Нант, Дижон, Тулуза, Женева, Каэн, Лилль, Майнс, Ренн и Нанси. При этом окончательная редакция указа сделана рукой самого первого консула. К моменту подписания консульского указа музеи, либо учреждения, являющиеся их прообразами, были не во всех вышеперечисленных городах. Можно говорить о наличии музеев лишь в Руане, Дижоне, Тулузе, Лилле, Ренне, Марселе, Каэне и Нанси. В то же время, некоторые другие города, где музейные коллекции уже существовали, например Манс и Анже, учтены в указе не были. Таким образом, основным критерием выбора городов для отправки в них произведений искусства было не наличие музея или его прообраза, а прежде всего политические, административные, культурные предпосылки.

В 1801 году в провинцию было отправлено всего 846 картин: 230 – итальянских, 234 – фламандских, голландских, немецких и 382 – французских мастеров живописи. Чуть позже, в первое десятилетие XIX века, Париж организовал еще несколько масштабных отправок произведений искусства в провинцию. Их получателями были как музеи, попавшие в список в 1801 году (Лион, Дижон), так и некоторые другие: Дуэ, Гренобль; Монтобан, Монпелье. Отправка произведений искусства в города французской провинции с целью создания или усовершенствования музеев на местах в начале XIX века была первой попыткой центральной власти организовать не просто отдельные музеи, а музейную сеть и сформировать для них единую государственную музейную политику, до сих пор не существовавшую в провинции.

Всего, по подсчетам исследователей, на тогдашней территории Франции в конце XVIII – первом десятилетии XIX века вне столицы появилось 22 музея. Именно для них справедливо утверждение историков музейного дела о преимущественно революционном происхождении музеев во Франции.

В современной истории музейного дела разрабатываются две почти противоположные точки зрения об участии центральной власти в дальнейшем более чем полувековом (до 1880-х годов) развитии сети музеев в провинции, созданной при непосредственном ее участии. Некоторые исследователи утверждают, что после проявления централизаторских тенденций эпохи Консульства и Империи в последующие десятилетия, вплоть до 1880-х годов, «местные музеи были относительно самостоятельны и не требовали большого внимания центра» (Ш. Жоржель). В трудах других подчеркивается постоянная правительственная инициатива в процессе развития провинциальных музеев и «безразличие, даже

враждебность» местной власти по отношению к подобной инициативе (М. Реймс).

Отсюда возможен вывод о правомерности существования обеих точек зрения и одновременно об односторонности каждой из них, рассмотренной в отдельности. Как отмечал в 1865 году Ф. де Шеневьер (1820 – 1899), будущий директор изящных искусств, а в то время – хранитель Люксембургского музея, «музей стал необходимым украшением всякого уважающего себя города» – даже небольшие города считали своим долгом иметь музей. В результате к 1880 году во французской провинции существовало уже более 200 музеев.

Провинциальные музеи создавались разными путями. Одни вырастали из коллекций, подаренных или завещанных частными лицами. Другие появлялись как результат интереса к этому учреждению со стороны представителей местной власти. Еще одной группой музеев можно считать музеи ученых обществ. Свидетельства современников донесли до нас и курьезные истории, будто бы сопровождавшие возникновение музеев в провинции. Например, одна из легенд касается музея в городе Блуа, созданного в старинном королевском замке. Одна важная государственная персона назначила встречу своей знакомой актрисе из Комеди Франсез в местном музее. Но на тот момент музея в городе не существовало, и до приезда важного государственного деятеля оставалось всего 48 часов. Легенда гласит, что местные власти справились с непростой задачей, и музей в городе появился вовремя. Эта история интересна как свидетельство того, что столичный житель в середине XIX века не представлял себе провинциального города без музея.

По инициативе частных лиц музеи были созданы в Авиньоне, Шербуре, Тарбе, Перпиньяне, Шалоне-на-Марне, многих других городах. Одним из первых известнейших примеров завещания своей коллекции городу с целью открытия музея была инициатива доктора Э.-Ф. Кальве. Уже в 1810 году на основании переданного им Авиньону собрания в этом городе возник музей. Интересен и показателен пример создания музея в Кэмпере. Здесь в 1864 году городу была передана огромная коллекция Сэлги (тысяча картин и рисунков и семь тысяч томов книг) на условии постройки муниципалитетом здания для музея. Так иногда частные инициативы сплетались со стремлением местных властей иметь в городе музей. И приведенные нами примеры не были единичными – современные французские исследователи, рассматривая причины привлекательности дара музею для дарителя, отмечают особый всплеск частной щедрости и покровительства известных людей провинциальным музеям в XIX веке.

История донесла до нас и немало примеров участия и заинтересованности местных органов власти в создании музеев провинции. Таким же образом, как в Кэмпере, были созданы музеи в Орлеане, Бресте, Ниме,

других городах. Но иногда муниципалитет самостоятельно, как в Арле или Марселе, приобретал большие коллекции, дававшие начало музею.

Интересно проследить взаимоотношения местной власти и музея даже в пространственном положении зданий музея и муниципалитета в городе. Достаточно напомнить, что уже один из первых нестоличных прообразов музея – Дижонский музеум при школе рисунка, открытый еще в 1787 году, располагался в крыле, специально пристроенном ко дворцу Бургундских штатов. Затем, в XIX веке, когда в провинции очень популярным становится совмещение в одном здании нескольких учреждений, музеи чаще всего, помимо библиотек, располагались вместе с мэриями и ратушами. При этом иногда музей как бы вселялся в здание, предназначенное ранее исключительно для органов местной власти. Но постепенно, со второй половины XIX века, здание для музея и местной власти как единого целого все чаще строится специально. Таким образом, музей не просто создавался в каждом провинциальном городе, он имел право располагаться в одном здании с местными органами власти. При этом иногда музей занимал, как, например, в Пуатье, целый этаж здания, а лестница, декорированная известным художником Пюви де Шаванном и ведущая на второй этаж, занятый муниципалитетом, являлась как бы продолжением музея. В то же время, в некоторых зданиях, занимаемых представителями местной власти, под музей отводилась одна комната, иногда музейная экспозиция состояла из одной витрины и располагалась прямо в зале приема ратуши или совещаний муниципального совета. Постепенно местные музеи напрямую втягивались в политику: с 1870-х годов, во время предвыборных кампаний на местах, разворачивалась настоящая борьба за присылку произведений искусства из столицы. Таким способом французское правительство начинало вмешиваться в процесс местных выборов.

И здесь невозможно не упомянуть о той роли, которую играла столица, центральные органы власти в жизни провинциальных музеев до законодательного бума в период Третьей Республики в 1880 – 1890-х годах. Постоянное внимание центра к местным музеям в это время выражалось в продолжавшемся распределении произведений между ними, при этом учитывались и вновь появлявшиеся музеи. Произведения искусства отправлялись в провинцию и в первой половине XIX века – при Реставрации и Июльской монархии, и во второй половине века, с тенденцией к увеличению объемов с начала Третьей Республики. По свидетельству современников, начиная с 1860-х годов, посылки произведений из Парижа в провинцию осуществлялись каждый год. Среди обычных ежегодных отправок произведений искусства в провинциальные музеи можно выделить две наиболее масштабные, сравнимые по значимости с распределением предметов между музеями при Наполеоне Бонапарте, но значитель-

но превосходящие их по масштабам. Это отправка произведений из коллекций маркиза Дж.-П. Кампаны (более 100 музеев получили предметы из этого собрания) в 1860 – 1870-е годы и предметов из собрания, подаренного доктором Л. Ла Казом Лувру, в 1872 году. С момента отправки части коллекции Дж.-П. Кампаны, государство начало вносить изменения в состав своих даров провинции. Особое внимание в них отныне уделялось предметам, связанным с бурно развивавшейся в то время археологией.

Еще один путь создания музеев провинции – их формированию под эгидой научных обществ. XIX век для провинции был золотым веком такой интеллектуальной формы общения, как ученое общество. В провинции число научных обществ росло очень быстро, они имели самые разные сферы интересов: история, археология, общества друзей искусств и т. д. Музейные коллекции обществ ограничивались иногда несколькими витринами, поскольку приобретение произведений для них было возможно только за счет членских взносов участников, иногда же общество образовывалось вокруг музея, как например, общество антикваров Пикардии. Нередко музеи появлялись после проведения в каком-либо городе научного конгресса. Конгрессы всегда сопровождались выставками, которые затем и служили основой для коллекций будущего музея. Музеи, организованные научными обществами, нередко селились в старых дворцах и разрушавшихся часовнях и церквях, подобно некоторым музеям, формировавшимся в революционную эпоху.

Состав коллекций провинциальных музеев целесообразно рассматривать параллельно с теми задачами, которые перед ними ставились современниками и теми функциями, которые эти музеи выполняли в XIX веке.

Одна из черт коллекций провинциальных музеев была выявлена историком домузейного периода во Франции Э. Боннаффэ, который, говоря о провинциале – коллекционере, отмечал, что тот собирает все, что ему встречается. С ним соглашаются и современные исследователи, считающие стихийность и хаос, в котором только знаток может найти по-настоящему ценную вещь, основными признаками коллекций провинциальных музеев того времени.

По закону Шапталя 1801 года, распределявшему произведения искусства между 15 музеями, в провинцию отправлялись только второстепенные картины итальянских, французских, немецких и голландских мастеров, которым в тот момент не нашлось места в Лувре. В период Реставрации многие из этих произведений, как и шедевры, размещавшиеся в Лувре, были возвращены их старым владельцам за границей (Бельгии, Италии и др.) и в самой Франции. В последующие годы сотрудники некоторых провинциальных музеев пытались превратить их в «резюме Лувра», положив в основу коллекций копии известных произве-

дений, поскольку шедевры первой величины провинциальным музеям были не доступны. Делалось это в связи с особым вниманием к образовательному назначению музея. Подобная трактовка музея как школы для начинающих художников и любителей искусства досталась провинциальным музеям XIX века в наследство от предшествующей эпохи, XVIII века. Популярной она оставалась во Франции и в XIX веке. Самой значительной коллекцией копий произведений искусства обладал во второй половине XIX века музей сравнительной скульптуры. Известным в Париже в это же время был и кабинет историка А. Тьера (1797 – 1877). Сначала А. Тьер составил проект будущей коллекции, в которую должны были войти копии самых известных произведений живописи и скульптуры. По словам Ш. Блана, посещавшего коллекцию, А. Тьеру удалось в ней воссоздать «Рим и Флоренцию, Помпеи и Венецию, Дрезден и Голландию, Ватикан и Эскориал, Британский музей и Эрмитаж, Альгамбру и Летний дворец». О популярности копий свидетельствует и процветание мастерской муляжей, открытой при Лувре еще в 1795 году. Чаще всего заказчиками копий в этой мастерской были провинциальные школы рисунка и музеи. Однако вскоре стало ясно, что идея музея копий сужает возможности музеев, в том числе и образовательные. Зато особый интерес среди произведений искусства, хранящихся в провинциальных музеях, у любопытных, художников и просто посетителей начинают вызывать работы местной школы, «таланты которой больше нигде не известны». Статья о музее города Невера, опубликованная в «Журнале Нормандии» в 1862 году, признавая невозможность для провинции соперничать со столицей, так формулировала задачи провинциального музея искусств: «провинция никогда не станет ни Парижем, ни Римом. Поэтому необходимо сохранить свое индивидуальное существование и создать географию искусства». Произведения местной школы живописи вносили еще один штрих во всегда сложные взаимоотношения провинции и столицы: с их помощью можно «достойно отличиться» от Парижа. При этом местный музей, подобно столичным, мог и должен был стать «школой общественного вкуса», которая воспитывала художников на примерах старых и современных местных мастеров.

Однако помимо произведений живописи, практически всегда составлявших большую часть коллекции провинциальных музеев, в них собирались и другие предметы. Постепенное повышение интереса к истории вообще и к региональной, местной истории в частности, стимулировало развитие местной археологии. Усиливавшееся разрушение и упадок старинных замков, дворцов и культовых сооружений, а также начало широких урбанистических работ и строительства железных дорог давали обширный материал для археологов. В результате в коллекциях местных музеев появилось огромное количество витражей, предметов религиозно-

го искусства, скульптурных деталей, монет, мозаик и пр. Помимо археологических коллекций неотъемлемой частью многих провинциальных музеев стали залы местных знаменитостей или местной славы, где экспонировались портреты представителей известных семей региона, архиепископов, бюсты представителей власти, картины о военных и гражданских успехах провинции. Подобные коллекции имели аналогии как в предшествующей эпохе, в истории первых провинциальных музеумов, так и в XIX веке – в музее, организованном в Версале императором Луи-Филиппом.

Нередко в провинциальных музеях открывались и залы местной фауны и флоры.

Таким образом, внимание создателей провинциальных музеев было сосредоточено прежде всего на любых проявлениях местного колорита, музей воспринимался как центр местной памяти и истории. Представления современников о задачах такого музея и требования, предъявляемые к его коллекциям, звучат очень актуально и сейчас, в начале XXI века, когда музеи ищут качественно новые методы сбора и представления материала: «Никогда в мысли создателей не входило претендовать на создание одного из тех учреждений, которыми обладают крупные города. То, что мы себе предлагаем – это организация местного музея, составленного из вещей, найденных в провинции, привязанных к ней происхождением или судьбой, своего рода архив, нарисованный и сделанный из камня и металла, точный свидетель того, что однажды нам откроют письменные архивы» (Ш. Жоржель).

С середины XIX века в местных музеях стали появляться и другие отделы: техники, сельского хозяйства, распространения гигиенических знаний, создаются дидактические коллекции, призванные стать «школьными музеями для взрослых».

Что же касается оценки деятельности провинциальных музеев, то уже в 1860 – 1870-х годах она вызывала во Франции серьезные споры, а иногда и негативные отзывы. Неоднократно отмечалась бедность большинства этих музеев. С одной стороны, это приводило к невозможности вести активную политику закупок. Коллекции многих местных музеев состояли лишь из тех произведений, которые им были присланы из Парижа. Другие музеи в основном состояли из копий. С другой стороны, зарплаты хранителей были столь малы, что многие из них занимались этой деятельностью любительски, при частичной занятости. Известны случаи отсутствия хранителя, когда «вполне хватало сторожа мэрии» для обеспечения доступа посетителей. Если же музею выделялось отдельное здание, то оно могло использоваться не по назначению. Например, музей города Безансона иногда использовался как крытый рынок. Кроме того, и отчасти это связано с подобным положением хранителей и музеев в це-

лом, зачастую персонал музея не проявлял инициативность, а иногда был инертен в формировании и изучении коллекций, а местные власти не спешили с открытием музея. Например, музей города Каор (юго-запад Франции), созданный в 1830-х годах, фактически открылся лишь в 1870-х годах. А в музее города Страсбурга и в 1870-х годах большинство предметов хранились в тех же ящиках, в которых они были присланы из столицы. Большие нарекания вызывали принципы и методы организации экспозиций в некоторых местных музеях: картины развешивались на высоте до 8 метров, не решались проблемы освещения экспозиции. Известен также случай музея города Вокулер, где муляжи античных статуй были одеты в бумажные панталоны.

Во второй половине XIX века новые очертания приобрела проблема перемещения произведений от одного владельца к другому. Центральная власть по-прежнему продолжала осуществлять контроль за деятельностью местных музеев через систему посылок произведений. В то же время была поставлена проблема равенства всех граждан одной нации в отношении права доступа к произведениям искусства. В те годы возникла дискуссия о возвращении в Лувр из провинциальных музеев произведений, отправленных туда при Наполеоне Бонапарте, и наоборот, о присылке Лувром части скульптурной композиции в музей провинции, где хранились основные ее компоненты.

ВЫВОДЫ

Ведущим фактором развития провинциальных музеев во Франции на протяжении XIX века, был политический. В его влиянии на формирование музеев мы можем выделить несколько аспектов:

- роль центральных органов власти в создании и расширении коллекций музеев,
- инициативы местной власти,
- конфликт между столицей и провинциями по вопросу о праве всех граждан нации обладать произведениями искусства.

Это оказывало воздействие на процесс становления и функционирования провинциальных музеев в разные периоды исследуемого процесса.

Так, в период создания провинциальных музеев его влияние проявлялось:

- в развернувшейся в 1790-х годах полемике о принципах распределения памятников и произведений искусства по регионам страны. Часть участников этой дискуссии придерживалась традиционного взгляда на культурное превосходство столицы над провинцией, а революционная эпоха привнесла в эту позицию понятие о Париже – символе свободы, который достоин обладать лучшими достижениями человеческого гения.

Такой точке зрения противостояли представления о равенстве всех граждан нации во владении национальным достоянием, также питавшиеся революционными идеями;

♦ в конфискации у королевской семьи, церкви, аристократов-эмигрантов, Академий огромного количества произведений искусства и технической невозможности сосредоточения их в одном городе – Париже.

К началу XIX века, когда указом консула Наполеона в 1801 году была фактически создана сеть музеев в провинции, участие центральной власти сочеталось с местными инициативами, которые исходили от деятелей искусства. Отныне правительство активно вмешивалось в деятельность музеев провинции через распределение произведений искусства между ними.

В следующие десятилетия музей в провинции стал восприниматься как важный элемент местной политики. Этот факт подчеркивался пространственным совмещением музея и муниципалитета в одном здании.

Можно утверждать, что развитие провинциальных музеев во Франции в XIX веке аналогично положению таких музеев в других странах Европы, где в процессе своего становления им приходилось преодолевать значительные трудности. Не получая достаточной поддержки из центра, провинциальные музеи не имели возможности по своему усмотрению пополнять коллекции и иметь квалифицированный персонал. В то же время они испытывали постоянное давление со стороны центральных органов власти, вмешивавшихся в их деятельность.

На формирование коллекций провинциальных музеев наряду с политическим фактором оказывало воздействие и изменение представлений об образцовой местной коллекции. Эти музеи, возникавшие из местных собраний при Академиях и благодаря присылке произведений из столицы, первоначально отвечали классицистическим представлениям о составе коллекций. Однако в отличие от парижских музеев, они состояли из второстепенных и копийных материалов. Постепенно расширялись виды представленных в них экспонатов. Помимо произведений живописи, в этих музеях появились естественнонаучные, археологические и исторические коллекции. Так начинала вырабатываться концепция комплексного музея, ориентированного на местное своеобразие того региона, в котором он находился.

Современные работы о состоянии провинциальных музеев Франции показывают, что проблемы специализации и ориентации на местную специфику, поставленные еще в XIX веке, до сих пор остаются актуальными.

В период формирования сети провинциальных музеев сложилось и расхожее мнение о том, что французские музеи – это Лувр, а Лувр – это

«Мона Лиза» Л. да Винчи. По мнению современных музееведов К. Хадсона и А. Николса, авторов «Указателя мировых музеев», провинциальные музеи продолжают вести борьбу за преодоление этого штампа и сегодня.

В истории музеев Франции роль главных факторов, определявших формирование и развитие их основных профильных групп в 1789 – 1870-х годах, сыграли:

– Значительное воздействие на создание музеев практически всех профилей идей эпохи Просвещения. Именно они обуславливали понимание феномена музея в период Великой Французской революции. В связи с этим на первый план выходили:

- образовательное назначение музея,
- демократизация института музея, выражавшаяся в новом характере публичности его коллекций.

– Музеи Франции в XIX веке находились в прямой зависимости от политического фактора. Это можно проследить:

- в наделении деятельности музеев определенным идеологическим содержанием:

– прославлении одного человека – императора,

– утверждении мирового культурного превосходства Франции, обладавшей крупнейшими художественным и естественнонаучным музеями,

- в контроле государства за деятельностью музеев, практически постоянно подчиненных непосредственно министерству внутренних дел страны,
- в споре столицы и провинции за культурное и научное первенство и в попытках использовать музеи провинции как элемент местной политики.

– И, наконец, функционирование французских музеев в XIX веке было очень тесно связано с развитием профильных наук: истории, археологии, истории искусств, естественных наук. Это проявлялось:

- в расширении границ представляемых в музеях явлений,
- в более методичном пополнении коллекций,
- в их комплексном изучении и хранении,
- в совершенствовании принципов экспонирования.

ВОПРОСЫ

1. Какие точки зрения высказывались в конце XVIII – начале XIX века по поводу необходимости создания музеев во французской провинции? Чем объясняются эти противоречивые мнения?

2. Назовите французские города, в которых музеи появились уже в конце XVIII – начале XIX века.

3. Определите роль центральных и местных органов власти в формировании музеев в провинции.

ЛИТЕРАТУРА

1.Angrand P. Histoire des musees de province au XIX siecle. Sud-Ouest. – P.,1985. – 136p.

2. Berce Fr. Arcisse de Caumont et les societes savantes // Les lieux de Memoire. II.La Nation : 3 v. – P.,1986. – V.2 :Le Territoire, L'Etat. Le Patrimoine. – P.533 – 568.

3.Chennevieres Ph. Les musees de province // Gazette des beaux-arts. – 1865. – V.18. – P. 118 – 131.

4.Georgel Ch. L'Etat et "ses" musees de provinces ou comment "concilier la liberte d'initiative des villes et les devoires de L'Etat"// Le mouvement sociale. – 1992. – N 160. – P.65 – 77.

5.Georgel Ch. Premiers museums, premiers hommes: la formation initiale des collections // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P. :Musee d'Orsay, 1994. – P.19 – 35.

6.Houssaye H. Les musees de province // Nouvelle revue des deux mondes. – 1880. – V.38. – P.546 – 565.

7.Lagrange L. Musees de province. Le musee de Marseille // Gazette des beaux-arts. – 1859. – V.4. – P. 17 – 27, 65 – 77.

8.Lagrange L. Des expositions provinciales d'objets d'art et de curiosites // Gazette des beaux-arts. – 1859. – V.2. – P.93 – 109.

9.Pomian Kr. Musees francais, musees europeens // La jeunesse des musees. Les musees de France au XIX siecle. – P:Musee d' Orsay,1994. – P.351 – 364.

10. Pommier E. Naissance des musees de province // Les lieux de memoire.II.La Nation: 3v. – P., 1986. – V.2.Le territoire. L'Etat – Le patrimoine. – P.451 – 495.

11. Pommier E. La creation des musees de province: Les ratures de l'arrete de l'an IX //La revue du Louvre et des musees de France. – 1989. – N 5 – 6. – P.328 – 335.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История возникновения и развития коллекций и музеев во Франции на протяжении нескольких столетий – с XIV века до XIX века – прошла ряд этапов.

Коллекционерство во Франции зарождается параллельно с аналогичными процессами в других европейских странах и быстро, уже к началу XVI века, становится заметным феноменом в жизни французского общества.

Собирание коллекций превращается в явление, охватывающее буквально все слои населения. Принадлежность к элите не означает обязательного наличия коллекции, но сама коллекция позволяет даже незнатному человеку быть принятым в круг избранных – «любителей», как их называли во Франции.

Своего особого расцвета в предмузейный период коллекционерство достигает в XVI – XVIII веках, когда для коллекций появляется даже особое название – кабинет. Состав кабинетов определялся не только степенью богатства и образованности их владельцев, но и общими тенденциями в развитии этого явления во Франции и в Европе.

Первоначально кабинеты полностью отвечали ренессансной идее о возможности имитации природы и ее познания на основе специально созданного микромира. Состав кабинетов исчерпывал состав вселенной, здесь должны были быть сосредоточены предметы, характеризующие все процессы, происходящие в мире.

Уровень развития науки не всегда позволял составлять коллекции на действительно научной основе. Однако XVII век – первый век науки в современном значении этого понятия – привнес существенные изменения как в знания человека о мире, так и в представление этого мира в кабинетах.

В конце XVII – XVIII веках коллекции становятся более специализированными по профилю, все чаще в них входят дисциплины естественнонаучного цикла. Этот процесс изменения тематики кабинетов по-своему отразила и знаменитая «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» – понятию «кабинет» в ней отведено лишь несколько строк, тогда как кабинету натуральной истории посвящена обширная статья, подробно описывающая состав такого кабинета.

В XVIII веке происходят и сдвиги другого характера – в рамках отдельных коллекций начинает формироваться «культура музеев». Прежде всего, мы имеем в виду оформление принципа доступности коллекций для публики, основанного на идеях эпохи Просвещения. Эти представле-

ния предполагают образовательное назначение коллекций образцовых произведений для художников (в качестве моделей для подражания) и для любителей (в качестве объектов изучения). Именно поэтому в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» создание музея связывалось с открытием королевского собрания, в которое входили признанные шедевры европейского искусства.

Открытыми для посетителей в XVIII столетии становятся многие коллекции. Это собрания при академиях и школах рисунка, частные кабинеты, королевский кабинет, открытый для посещений в Люксембургском дворце в 1750 – 1779 годах. Однако – и это одна из особенностей развития музейного дела во Франции – музей на основе королевского кабинета так и не был открыт вплоть до эпохи Великой Французской революции, хотя в XVIII веке по всей Европе шел активный процесс создания музеев на основе королевских и княжеских коллекций.

Формирование элементов «культуры музеев» в рамках кабинетов в этот период выражается и в постановке вопросов значимости предметов как исторических источников. Именно к XVIII веку относятся первые попытки увековечивания местной древней и новой истории в собраниях Арля, Дижона, Тулузы. Впервые решаются вопросы реставрации памятников прошлого и вырабатываются методы организации экспозиции.

Следовательно, «культура музеев» во Франции формировалась на всем протяжении XVIII века, а Великая Французская революция явилась толчком для создания во Франции первой в Европе сети специализированных музеев. Уже в последнее десятилетие XVIII века оформляются первые художественные, исторические и естественно – научные музеи. В начале XIX века создается сеть провинциальных музеев, выделенных в отдельную группу в связи со спецификой процессов, происходящих во французской провинции и комплексным характером их коллекций.

И если для предшествующих периодов истории Франции мы можем говорить о постоянном внимании, которое уделяла королевская власть коллекциям и развитию искусств в целом, то музейный этап, начинающийся в конце XVIII века, лишь усиливает эти тенденции. Государство активно влияет на жизнь французских музеев (не случайно управляются они почти постоянно министерством внутренних дел страны), и в этом – основная особенность развития института музея во Франции. Иногда это внимание центральной власти усиливается личным интересом, проявляемым к развитию музеев руководителем государства. Эта тенденция прослеживается особенно в годы правления Наполеона I, Луи-Филиппа и Наполеона III. При этом нередко даже в XIX веке остается неразличимой грань между коллекцией публичного государственного музея и личной коллекцией монарха в его резиденции. Так, например, в 1810 году торжества, связанные с бракосочетанием французского императора Наполеона

I и австрийской принцессы Марии-Луизы, проходили в Большой галерее Лувра. На весь период праздника доступ в художественный музей, существовавший к тому времени в Лувре, был закрыт. При Луи-Филиппе коллекции, приобретавшиеся самим монархом, были открыты для посещений публики. Кроме того, Луи-Филипп лично принимал участие в формировании концепции другого музея, исторического музея в Версале. Император сам утверждал тематику произведений, которые должны были занять место в экспозиции этого музея.

Централизация и иерархичность в управлении французскими музеями окончательно оформились лишь в годы III Республики, когда деятельность музеев, нередко зависящая ранее от конкретной ситуации в стране, начинает регламентироваться законодательно.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ажинкур Жан-Батист Серу д' (1730 – 1814)

Состояние, сделанное им на прибыльной должности откупщика, позволило ему в возрасте 50 лет оставить работу и заняться изучением и собиранием произведений искусства. Помимо изящных искусств интересовался ботаникой и минералогией, общался с А. Жюссье, Ж.-Л. Л. Бюффоном, Л.-Ж.-М. Добентоном. Был знаком со многими художниками, философами-энциклопедистами, антикварами. Оставив службу, много путешествовал по Англии, Голландии, Германии, Италии. В начале 1780-х годов поселился в Риме. Там работал над своим основным трудом «История искусства в памятниках, начиная с его упадка в IV веке до его возобновления в XVI веке», посвященным искусству средних веков. Книга ожидалась в Париже, но Великая Французская революция помешала ей выйти в свет сразу после завершения. Была издана лишь в 1811 – 1820-х годах.

Литература: Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С.66 – 67.

Seroux d' Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval./ Revue de l'art. – 1980, N 48. – P.40 – 56.

Lamy M. Seroux d' Agincourt et son influence sur les collectijnneurs, critiques et artistes francais./ Revue de l' art ancien et moderne. – 1921, v.39. – P.169 – 181.

Анживийе Шарль-Клод де ла Биллардери (1730 – 1810)

Рано начал службу в гвардии короля. Дофин, будущий Людовик XVI, доверил ему воспитание трех своих сыновей, что помогло ему войти в самые образованные высшие слои общества. В 1754 году получил титул кавалера д' Анживийер. После вступления Людовика XVI на престол в 1774 году назначен директором строений короля. В его ведении находилось управление королевскими дворцами и садами, мануфактурами, академиями, всем, что касалось изящных искусств. Деятельность его на этом посту признается очень активной. При участии д' Анживийера значительно расширились коллекции кабинета короля в Лувре, усовершенствовались многие мануфактуры, реорганизована Королевская академия живописи и скульптуры, развивались школы рисунка, реконструировался целый ряд памятников архитектуры, была подведена питьевая вода к Версалю. Постоянно проявлял интерес ко всем изобретениям и новациям. Не всегда при этом руководствуясь принципами экономии государственной казны. Создал кабинет минералогии, который в 1780 году передал в

кабинет Королевского сада растений. В 1791 году под угрозой ареста покинул Францию, жил сначала в России, затем в Германии.

Литература: Stein H. Angiviller./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1936. – t.2. – P. 1130 – 1132.

Nouvelle biographie generale… – P.,1852. – v.2. – P.658 – 659.

Ардье Поль (1543 – 1638)

Придворный. Казначей, генеральный контролер, хранитель доходов казны при Генрихе III, IV и Людовике XIII. Собрал во дворце Борегар в Блуа большую коллекцию портретов знаменитых людей Франции и Европы.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1939. – P.450.

Барбье-Вальбонн Жан-Люк (1769 – 1860)

Художник, ученик Ж.-Л. Давида. Писал картины на античные сюжеты, портреты, жанровые сцены. Во время Великой Французской революции добровольно пошел в армию. В 1792 году избран лейтенантом роты искусств, не принимавшей участия в военных операциях, а призванной «осторожно снимать памятники, представляющие интерес с точки зрения науки или искусства и переправлять их во Францию». На основании решения комитета народного образования Конвента в 1793 году вместе с ротой побывал в Голландии и Бельгии, откуда было доставлено большое количество произведений живописи. Затем, по возвращении в Париж, возобновил свои занятия живописью.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1951. – t.5. – P. 348 – 349.

Бенуа Антуан (1632 – 1717)

Художник и скульптор. Приехал совершенствовать свое мастерство в Париж, с 1657 года – в числе десяти художников короля. С 1660 года приближен к Людовику XIV, делает с него серию медалей. Открыл в Париже кабинет восковых фигур в натуральную величину. Фигуры сидели и стояли, были одеты в богатую одежду и представляли принцев и принцесс из окружения королевы Марии-Терезы Австрийской. Это сообщество носило название «Кружок двора», поэтому художника прозвали «Бенуа кружка». Бенуа – предшественник таких известных организаторов музеев восковых фигур, как Курциус, Тюссо, Грэвен. В 1765 году мадам де Тианж заказала Бенуа для своего пятилетнего племянника миниатюрную комнату, где мальчик был бы окружен известными писателями того времени. Известен и другой крупный заказ, выполненный Бенуа. Это работа при дворе английского короля Якова II, были выполнены восковые фигуры самого короля и членов его двора.

Литература: Blumer M.-L. Benoist./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1951. – t.5. – P.1418 – 1419.

Блан Огюст-Александр-Филипп-Шарль (1813 – 1882)

Приехал в Париж около 1830 года, изучал гравюру. Выполнил серию портретов современных знаменитостей: политических деятелей, писателей, врачей. Начал писать критические статьи, посвященные выставкам Салонов, сотрудничал с газетами, которыми руководил его брат, Луи Блан. В 1848 году стал директором изящных искусств. Будучи на этом посту, противостоял уменьшению финансирования национальных музеев, защищал Французскую академию в Риме. После государственного переворота 1852 года, покинув этот пост, посвятил себя изучению истории искусства, которую хорошо знал благодаря путешествиям и прекрасному знанию национальных музеев. С 1848 года и до конца жизни работал над «Историей художников всех школ», издал «Творчество Рембрандта» (1853), «Грамматику искусства рисунка» (1867). Блан – один из создателей «Газеты изящных искусств» (1859). В 1870 – 1873 годах вновь занимал пост директора изящных искусств.

Литература: Blumer M.-L. Blanc A. /Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1954. – v.6. – P.578 – 579.

Борель Пьер (1620 – 1671)

Врач, натуралист, химик, археолог. Член Академии наук. В родном городе Кастр создал один из крупнейших универсальных кабинетов своего времени. Оставил подробное описание этого собрания. Писал сочинения на самые разные темы: об истории телескопа, античных памятниках города Кастр и др.

Литература: Dezobry Ch., Bachelet TH. Dictionnaire general de biographie et d'histoire. – P., 1873. – v.1. – P.334.

Boyer J. Borel P./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1954. – v.6. – P.1096.

Буазо Жан-Батист (1638 – 1694)

Родился в Безансоне. Учился в Безансоне и Париже, где познакомился с крупным собирателем Ш. Споном. Много путешествовал по Италии и Испании. Людовик XIV пожаловал ему безансонское аббатство Сен-Винсент. Именно тогда аббат Буазо начал то дело, которое сделало его известным: он, заинтересовавшись местной историей, стал покупать на свои деньги предметы рассеянной к тому времени коллекции XVI века семьи Перено де Гранвель. Буазо завещал свою богатую коллекцию городу Безансону при условии, что муниципалитет обеспечит свободный и бесплатный доступ публике. С 1694 года все желающие два раза в неделю могли посетить это собрание картин и книг.

Литература: Prevost M. Boisot./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1954. – v.6. – P.828 – 829.

Pommier Ed. Naissance des musees de province./Les lieux de memoire. II. La Nation. 2. Le Territoire. L'Etat. Le Patrimoine. – P.,1986. – P.453.

Бутон Шарль Мари (1781 – 1853)

Художник, гравер. Ученик Ж.-Л. Давида. Ведущее место в его творчестве занимает архитектурный пейзаж. Иллюстрировал «Путешествие в Левант» Л.-Н. Форбэна (1819), опубликовал «Живописные виды основных замков в окрестностях Парижа» (1829), делал ряд иллюстраций для «Живописных путешествий по старинной Франции» И.-Ж.-С. Тэйлора (1818 – 1878) (провинции Овернь и Лангедок). Вместе с Л.-Ж. Дагером в 1822 году организовал одну из первых диорам.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1956. – t.7. – P.63.

Бюффон Жорж-Луи-Леклер (1707 – 1788)

Юность прошла в образованных кругах Дижона. В 1730 – 1731 годах совершил путешествие в Рим. С 1733 года – помощник механика Академии наук, с 1739 года – помощник ботаника Академии наук. В том же 1739 году назначен интендантом Королевского сада растений. Занимал этот пост до конца жизни. Тогда же начинает работу над многотомной «Естественной историей». Для совместной работы над этим произведением и над реорганизацией Королевского сада приглашает своего земляка Л. – Ж. М. Добентона. Член Французской академии, достиг большой славы при жизни. Король Людовик XV выделял ему все кредиты для Сада растений, о которых Бюффон просил, его «Естественная история» печаталась в королевской типографии. Русская царица Екатерина II присылала ему подарки в знак оценки его заслуг.

Литература: Genet –Varcin E.., Piveteau J. Buffon./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1956. – t.7. – P.629 – 631.

Веррю Жанна де Люйнес (1670 – 1736)

Долгие годы – фаворитка герцога Савойского, Виктора-Амадея II. Бежав от него в 1700 году, обосновалась в Париже, объединив вокруг себя любителей эпикурейской словесности и философии. Коллекционер и покровительни ца деятелей искусств. В год на приобретение предметов для коллекции она тратила 100 000 франков. Собирала картины, курьезы, предметы античного искусства. Посмертный каталог книг (1737) содержит самый значительный список пьес и романов, собранных частным лицом того времени.

Литература: Michaud Biographie universelle anciene et moderne. – v.43. – P.239 – 240.

Nouvelle biographie generale... – P.,1866. – v.46. – P.40 – 41.

Вильденштейн Жорж (1892 – 1963)

Крупный торговец произведениями искусства.

Первую свою картину (эскиз десюдепорта работы Фрагонара, созданный для дворца мадам дю Барри) получил в подарок от отца, владельца картинной галереи Н.Вильденштейна, в день своего 22-летия. Свою деятельность начинал как заместитель редактора журнала «Газета изящных искусств». В 1930-х годах открыл художественные галереи в Лондоне и Буэнос-Айресе. Совместно с А. Бретоном издал «Краткий словарь сюрреализма». С 1930-х годов издавал ежемесячный журнал «Изящные искусства», посвященный историческим памятникам и музеям. В годы войны жил в Нью-Йорке, продолжал издавать там «Газету изящных искусств», участвовал в организации Французского университета в Нью-Йорке. После войны начал выпускать приложение к «Газете изящных искусств» – бюллетень «Хроника искусства», журнал «Искусство». Возглавлял научно- исследовательскую группу, которая работала в Национальном Архиве и в Центральном Нотариальном Реестре. Впервые начал применять статистические методы для исследования художественного вкуса различных эпох. Основал книжную серию «Французское искусство».

Ж. Вильденштейн собрал собственную коллекцию, охватывавшую искусство от примитивов до импрессионистов, хотя предпочтение он отдавал XVIII веку и импрессионистам. Коллекция постоянно расширялась и обновлялась по мере становления его коммерции.

Литература: Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М., 1995. – 526 с.

Cabanne P. Le roman des grands collectionneurs. – P., 1961. – 312 p.

Виолле-ле-Дюк Эжен Эммануэль (1814 – 1879)

Архитектор, историк и теоретик архитектуры. Реставрировал собор Парижской Богоматери, соборы в Амьене, Лане, Пуасси, замок Пьерфон, укрепления Каркассона. Создал «Толковый словарь французской архитектуры XI – XVI веков» (1854 – 1868) в 10 томах и «Беседы об архитектуре» (1858 – 1872) в 2 томах.

Литература: Dantes A. Tables biographique et bibliographique ... – P.,1866. – P.614.

Вите Луи (Людовик) (1802 – 1873)

Литератор, археолог. Приверженец либеральных идей. После победы Июльской революции стал первым генеральным инспектором исторических памятников (1830). Вскоре начал активную политическую карьеру и

вынужден был оставить этот пост в 1834 году. Политическая жизнь Вите продолжалась вплоть до 1851 года. Член-корреспондент Академии надписей (1839), член Французской академии (1846). Много писал об искусстве и архитектуре.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P. – v.46. – P.308 – 310.
Fisquet H. Dictionnaire des celebrites de la France. – P.,1878. – P.761.
Dantes A. Tables biographique et bibliographique ... – P.,1866. – P.617.

Геньер Роже де (1642 – 1715)

Блестящий эрудит, увлекся чтением с раннего детства. Служил шталмейстером у герцога Гиза, затем – у мадемуазель Гиз. В 1668 году по ее завещанию он стал обладателем крупной пожизненной ренты, что позволило ему оставить службу и сосредоточиться на сборе своей коллекции. В его кабинете были представлены книги, рукописи, гравюры, картины, медали, печати, эстампы. В отличие от других любопытных, он не только собирал письменные источники, но и старался приблизить их к другим видам источников. Совершал большое количество путешествий в поисках новых предметов для своего кабинета. Познакомившись во время этих поездок по стране с плачевным состоянием памятников, составил в 1703 году памятку, адресованную министру Л. де Поншартрэну. В ней он первым высказал идею создания списка археологических и художественных памятников Франции, который мог бы способствовать их фиксации и сохранности. Геньер собирался возглавить подобную работу в Бургундии, но в тот период его предложение так и не было реализовано.

Литература: Erlande-Brandenbourg A. Une initiative mal recompensee de Roger de Gaignieres./ Revue de l'Art. – 1980.N 49. – P.33 – 34.

Гиме Эмиль Этьен(1836 – 1918)

Промышленник, любитель музыки, коллекционер.

Член Академии наук, художественной литературы и искусств в Лионе (его родном городе). В 1876 году участвовал в научной экспедиции французского министерства народного образования в Японию, Индию и Китай, за что был награжден орденом Почетного Легиона. Публиковал рассказы о путешествиях в Испанию, Египет и на Дальний Восток. Писал музыку. Самое значительное музыкальное произведение Э. Гиме – «Небесный огонь» – написано на стихи В. Гюго. В 1879 году открыл в Лионе музей религии, основа его коллекции – материалы, собранные во время экспедиции на Дальний Восток. После передачи музея государству он перенесен в Париж и заново открыт на новом месте в 1889 году. Это был первый в Европе музей, выполнявший функции центра ориенталистских исследований.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1986. – t.17. – P.283.

Fetis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique. – P.,1878. – v.9. – P.435 – 436.

Morembert T.Guimet./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1989. – t.17. – P.283.

Грегуар Анри-Батист (1750 – 1831)

Рано проявились его ум и универсальное любопытство. В 1789 году выбран депутатом от духовенства Нанси. В 1792 году выбран в Конвент и инициировал вместе с Ж. Ж. Дантоном декрет об уничтожении королевской власти. В Конвенте работал в комитете по народному образованию. В августе – декабре 1794 года представил три доклада о вандализме и добился принятия Конвентом мер по охране предметов искусства и книг. В октябре 1794 года при его непосредственном участии создан технический музей – Национальная Консерватория искусств и ремесел. В период Директории и Консульства продолжал принимать активное участие в политической жизни Франции. В 1802 – 1814 годах много путешествовал, издал «Воспоминания» об этих путешествиях.

Литература: Michaud G. Gregoire./ Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1985. – t.16. – P.1139 – 1142.

Давид Жак-Луи (1748 – 1825)

Художник, отдававший предпочтение историческому жанру. Активный деятель Великой Французской революции: руководил устройством массовых праздников, сооружением новых памятников, выработкой новых форм костюма.

Принимал непосредственное участие в организации музея искусств в Лувре, в 1793 году добился замены Комиссии музеума на Хранилище и включения в состав этого органа близких ему лиц. В 1794 году арестовывался после падения Робеспьера, но знакомым удалось быстро вызволить его из тюрьмы. В 1796 году поддержал выступление А. Катрмэра де Кенси, выступившего против перемещения произведений искусства во Францию из других стран. При Наполеоне Бонапарте фактически играл роль первого художника короля при старом режиме: выполнял официальные заказы, следил за реконструкцией дворцов, делал эскизы мебели. В 1804 году все его основные произведения были собраны в Люксембургском дворце в Париже. В 1816 году приговорен к вечной ссылке. Давид уехал в Брюссель, был избран членом Академий изящных искусств Антверпена и Амстердама.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P., 1965. – t.10. – P.358 – 362.

Дагер Луи Жак Манде (1787 – 1851)

Художник-декоратор и изобретатель. Разработал дагерротипию – первый из получивших распространение способов фотографии. Вместе с Ш.-М. Бутоном организовал диораму в 1822 году в Лондоне. Затем ее показывали в других городах Великобритании и США.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1960. – t.9. – P.1486 – 1487.

Денон Доминик Виван (1747 – 1825)

Отказавшись от карьеры юриста, которую для него готовили родители, Денон увлекся изучением изящных искусств, особенно рисунка и гравюры. Ему удалось быть принятым Людовиком XV в Версале. Король поручил Денону хранение своей коллекции медалей и гравированных камней. В 1770-х годах началась дипломатическая карьера Денона. В 1772 – 1774 годах он был атташе посольства в Санкт-Петербурге. В 1775 году был с миссией в Швейцарской конфедерации. В это время познакомился в Вольтером в Вернее, сделал его портрет. С 1776 по 1785 служил атташе посольства в Неаполе. На досуге он много рисовал, занимался гравюрой, начал собирать коллекцию античных ваз. В 1781 – 1786 годах руководил работой художников, иллюстрировавших «Живописные путешествия и описания Неаполитанского королевства и Сицилии» аббата Ж.-К. Сен-Нона, помогал Сен-Нону редактировать текст, посвященный Сицилии. После разрыва с Сен-Ноном Денон издал в 1788 году собственное описание Сицилии.

В 1787 году Денон был принят в Королевскую академию живописи, а в 1788 году вновь отправился в Италию, где его и застала Великая Французская революция. Узнав, что его имущество национализировано, Денон возвратился во Францию. Благодаря Ж.-Л. Давиду, знавшего его еще по Неаполю, Денону удалось вычеркнуть свое имя из списка эмигрантов. В период Директории начал посещать салон Жозефины Богарне, где познакомился с Бонапартом. Сопровождал Наполеона Бонапарта во время его Египетской экспедиции (1798 – 1801), сделал более 150 набросков. По возвращении во Францию гравировал эти рисунки и издал «Путешествие в Нижний и Верхний Египет» (1802) и «Описание Египта» (1809 – 1822). В 1802 году был назначен директором Центрального музея искусств в Лувре, затем – генеральным директором музеев. Постепенно полномочия Денона существенно расширились. Он входил в круг лиц, приближенных к Наполеону и фактически выполнял функции суперинтенданта строений короля при старом режиме. Он распределял заказы между художниками, следил за возведением новых памятников в Париже, в его ведении находились музей Французских памятников А. Ленуара, Монетный Двор,

мастерские по обработке драгоценных камней, мозаичные мастерские, мануфактуры Севр и Гобелен. Денон сопровождал армию Наполеона в походах по Европе и лично отбирал произведения для отправки в Париж. В 1815 году вышел в отставку и начал активно формировать собственную коллекцию. В нее входили около 200 картин, 750 рисунков, 600 эстампов, предметы искусства античности и средних веков, книги. Работал над созданием гравированного сборника, посвященного этому собранию. Он появился после смерти Денона в 1829 году под названием «Памятники искусства рисунка древних и современных народов, собранные бароном Виван Денономом».

Литература: Blumer M.-L. Denon./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1965. – v.10. – P.1066 – 1068.

Cornevin R. Dominique Vivant Denon./ Academie des sciences d'outre-mer. Hommes et destins. – P.,1975. – P.615 – 616.

Дешан Жан-Батист (1715 – 1791)

Художник и писатель. Сделал серию композиций, посвященных эпизодам коронования Людовика XV. Интересовался жанровой живописью. В 1741 году открыл в Руане первую бесплатную королевскую школу академического рисунка, живописи, скульптуры и архитектуры. В 1749 году сопровождал Людовика XV во время путешествия по Нормандии, сделал много зарисовок о нем. С 1764 года член королевской Академии живописи и скульптуры.

Литература: Blumer M.-L. Descamps./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1965. – v.10. – P.1233 – 1234.

Добентон Луи-Жан-Мари (1716 – 1800)

Родители хотели, чтобы сын получил духовное образование, но Добентон увлекся медициной, учился в Париже и Реймсе. В 1741 году вернулся в родной город Монбар. В это же время Ж.-Л. Бюффон, также уроженец Монбара, стал интендантом Сада Растений и начал писать «Естественную историю». Для проведения анатомических исследований он пригласил Добентона в Париж. В 1745 году Добентон начал работу в Саду короля в должности хранителя и демонстратора кабинета. В его функции входили подготовка и хранение анатомических коллекций. В течение последующих 25 лет он препарировал и описал 182 вида четвероногих, из которых 52 ранее не были изучены. В результате деятельности Добентона и Бюффона кабинет натуральной истории короля был существенно расширен. Помимо химии, анатомии и ботаники отныне в кабинете были представлены зоология, геология и минералогия. Добентон написал «Описание кабинета короля» (анатомия человека и четвероногих животных) для «Общей и частной естественной истории» Ж.-Л. Бюффона. В

1760-х годах по заказу интенданта финансов Д.-Ш. де Трюдена вел работу по улучшению породы французских овец-мериносов. Продолжал работу в Королевском саду и после Великой Французской революции, в 1790 году был избран его президентом.

Литература: Chatelain Y. Daubenton./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1965. – v.10. – P.241 – 244.

Жабах Эверхард (1610 – 1695)

Крупный финансист. Директор индийской кампании, концессионер по поставкам кожаного снаряжения для королевской армии. Им была собрана лучшая для своего времени коллекция рисунков. Жабах первым составил коллекцию рисунков Дж. Вазари, которыми тот иллюстрировал свою историю искусств. В 1671 году вследствие больших финансовых трудностей продал Ж.-Б. Кольберу часть своей коллекции (101 картину и 5542 рисунков) для королевского кабинета. Затем воссоздал собрание. Список коллекции, составленный после его смерти, включал 687 картин и более 4 000 рисунков.

Литература: Bazin G. Le temps des musees. – P.,1964. – P.94.

Жанрон Этьенн Филипп-Огюст (1809 – ?)

Художник. В 1848 – 1849 годах генеральный директор национальных музеев. Активно занимался ремонтом Лувра. При нем Учредительное собрание проголосовало за ассигнования на реконструкцию галереи Аполлона в Лувре.

При нем выставки Салона в 1849 году навсегда покинули Лувр. При Жанроне создана первая библиотека Лувра, сделана публикация каталога его коллекций. При нем ограничивается практика заимствования произведений искусства из Лувра для украшения административных зданий и в качестве образцов для мануфактур.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P.,1858. – v.26 – P.605 – 606.

Monnier G. L'art et ses institutions en France. De la Revolution a nos jours. – P., 1995. – P.90.

Жерсэн Эдм-Франсуа (1696 – 1750)

Гравер, антиквар, крупнейший продавец картин в Париже. Прославился составлением каталогов для торгов. Некоторые из них:

«Толковый каталог раковин и других природных курьезов» (1736). Это описание собственного кабинета курьезов, собранных автором во время Путешествия в Голландию. В конце прилагался список всех кабинетов, известных на тот момент Жерсэну в Голландии и Франции.

«Толковый каталог картин г-на де Л' Оранжера», «Толковый каталог бронзы и других античных, египетских, греческих, римских курьезов из кабинета г-на Валуа» и др.

У Жерсэна был проект составления детального каталога эстампов картин лучших мастеров, но он успел создать лишь каталог работ Рембрандта, изданный уже после его смерти в 1751 году.

Литература: Reinbold A. Gersaint./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1982. – v.15. – P.1353.

Nouvelle biographie generale... – P.,1857. – v.20. – P.273 – 274.

Жирардон Франсуа (1628 – 1715)

Скульптор, получивший титул первого скульптора Людовика XIV. Принимал активное участие в изготовлении лепных и скульптурных украшений королевских дворцов и парков. Имел богатый кабинет, основу которого составляла скульптура. К моменту смерти им было собрано около 800 скульптур, от восковых и гипсовых эскизов до античных бюстов и современных произведений. Среди современных произведений были представлены и его собственные работы. Как и в других кабинетах любителей того времени, у Жирардона собрано немало курьезов: мумии, китайские и египетские вещи, шпаги, античные урны. Жирардон часто принимал в кабинете гостей, в том числе иностранцев.

Литература: Souchal Fr. La collection du sculpteur Girardon d'apres son inventaire apres deces / Gazette des beaux-arts. – 1973, juillet – aout. – P.1 – 31.

Жоанно Элуа (1770 – 1851)

Натуралист, антиквар, литератор.

Вместе с префектом Уазы Ж. Камбри и дипломатом Мангури в 1805 году создал Кельтскую академию, призванную изучать национальные античности. Жоанно – ее бессменный секретарь, издавал «Записки» академии. Совершал путешествия по многим департаментам, изучал памятники архитектуры, мифологию, традиции, особое внимание уделял следам друидизма. При императоре Луи-Филиппе Жоанно – хранитель памятников искусства королевских резиденций.

Литература: Nouvelle biographie generale. – P.,1858. – v.26. – P.782 – 784.

Жюльенн Жан де (? – 1765)

Один из участников кружка П. Кроза. Им была собрана крупная коллекция картин, рисунков, эстампов и курьезов. По свидетельству П. Ж. Мариэтта, одно время именно де Жюльенн обладал почти всеми картинами А. Ватто. В 1721 – 1725 годах вышло 4 тома гравюр всех произведений А. Ватто, содержавшихся у Жюльенна. К 1765 году Жюльенн ус-

тупил почти все картины Ватто другим любителям. Каталог продаж остальной части его кабинета был издан в 1767 году.

Почетный член королевской академии живописи и скульптуры.

Литература: Dacier E. Les premiers amateurs de Watteau tn France./ Revue de l'art ancine et moderne. – 1921, v.40. – P.115 – 130.

Maze-Sencier A. Le livre des collectionneurs. – P., 1885. – P.9.

Кейлюс Анн-Клод-Филипп де Тюбьер, граф (1692 – 1765)

Уволившись с военной службы в 1715 году, много путешествовал. Посетил Италию, Малую Азию, Грецию, Голландию, Великобританию, после чего навсегда обосновался в Париже. В это время активно изучал живопись, скульптуру, музыку и гравюру. Основал клуб «Обед на краешке скамьи», который посещают Мариво, Д. Дидро, Вольтер, Д' Аламбер. В рамках собраний клуба написал большое количество комедий, шарад, пословиц, моралитэ, изданных после его смерти в 1786 – 1787 годах в 12 томах. Знаком с П.-Ж. Мариэттом, А. Ватто, П. Кроза. Работал вместе с А. Ватто в его мастерской, художник правил его рисунки. Создал гравюры коллекций П. Кроза и Жюльенна, рисунки 1500 золотых монет кабинета короля. Интересовался искусством своего времени, под его покровительством находились художники Крез, Ван Лоо, Вассе и др. В 1731 году принят в Академию живописи и скульптуры в качестве знатока. Велика его слава антиквара и любопытного, в этом же качестве он подвергался нападкам многих современников, в том числе Д. Дидро. Собрал огромный кабинет: «Кейлюс жил среди перемешанных в беспорядке предметов старины, начиная со статуй и барельефов и кончая черепками посуды и фрагментами мрамора». Чтобы высвободить место для новых поступлений в свою коллекцию, несколько раз передавал часть своего собрания в кабинет короля (в 1755, 1762 годах, остальное завещал этому кабинету посмертно). Больше всего при сборе коллекции его интересовал живой контакт с предметом, под его руководством видные ученые проводили опыты, направленные на выявление подделок.

Кейлюс – автор одного из первых трудов по истории искусства "Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей», изданного в 1752 – 1767 годах в 7 томах. С 1742 года – член Академии надписей и изящной словесности.

Литература: Leguay P. Caylus./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1956. – v.7. – P.1518 – 1521.

Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С.71 – 73.

Камбри Жак (1749 – 1807)

Префект Уазы, занимал различные административные посты до 1803 года. Один из создателей Кельтской академии (1805), выбран ее первым президентом.

Его произведения:

«Исследование о жизни и картинах Пуссена» (1783),

«Заметки о трубадурах» (1791),

«Путешествие в Финистэр, или состояние этого департамента в 1794 и 1795 годах» (1799, в 3 томах),

«Кельтские памятники, или Исследование о культе камней, снабженное заметками о кельтах и друидах и кельтской этимологии» (1805).

Литература: Nouvelle biographie generale. – P.,1855. – v.28 – P.313.

Катрмэр де Кенси Антуан Хризостом (1755 – 1849)

Согласно воле родителей изучал право, но с юности увлекся изучением архитектуры и скульптуры. В 1770 – 1780-х годах много путешествовал по Италии. Принял идеи Великой Французской революции, избирался депутатом в Законодательное собрание (1791 год). В 1796 году возглавил протест деятелей искусств против захвата произведений искусства в европейских странах. Занимал высокие государственные должности при Директории и Консульстве. С 1816 года – постоянный секретарь Академии изящных искусств (вплоть до 1839 года), сторонник академической системы образования. В эпоху Реставрации Катрмэр де Кенси – управляющий искусств и общественных памятников. Автор произведений об искусстве и археологии.

Литература: Dantes A. Tables biographique et bibliographique … – P.,1866. – P.465 – 466.

Nouvelle biographie generale. – P.,1862. – v.41. – P.285 – 287.

Куапель Шарль-Антуан (1694 – 1752)

Художник и гравер. Благодаря положению его отца Н. Койпеля, ректора королевской Академии живописи и скульптуры, карьера Ш.-А. Койпеля складывалась очень удачно. В 1715 году он принят в Академию. С 1722 года занимал пост хранителя картин и рисунков короля, первый художник герцога Орлеанского. С 1746 года – ректор Академии живописи и скульптуры, с 1747 года – первый художник короля. Проявил себя отличным управленцем в сфере искусств. Был знаком со многими художниками и любителями своего времени. Написал ок. 30 пьес, которые не были изданы. Имел свой кабинет.

Автор «Докладов о живописи, произнесенных на заседаниях королевской Академии живописи и скульптуры» (1732) и «Критических заме-

чаний о картинах Лувра» (1747, 1751). Принимал участие в организации многих экспозиций своего времени, в том числе коллекции герцога Орлеанского.

Литература: Blumer M.-L. Coypel./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1961. – v.9. – P.1146 – 1147.

Кроза Луи-Антуан барон де Тьер (1699 – 1770)

Третий племянник П. Кроза. Посвятил себя военной службе, при Людовике XV дослужил до чина генерал-лейтенанта. Крупный собиратель произведений искусства и библиофил своего времени. От дяди, П. Кроза, ему досталась коллекция картин и эстампов. Помимо них, в его собрание входили скульптура и библиотека (свыше 4 500 томов). В конце жизни книги и гравюры были проданы, а картины куплены царицей Екатериной II для Эрмитажа.

Литература: Amat P. Crozat L.-A. / Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1961. – v.9. – P.1312.

Брокгауз, Ефрон. Энциклопедический словарь. – СПб, 1895. – т.16 А. – С.810.

Кроза Пьер (1661 – 1740)

Крупный финансист своего времени. С 1704 года занимал пост казначея в Париже. К тому времени он уже почти 20 лет собирал свой кабинет, но переезд в Париж дал ему возможность существенно расширить свои коллекции. Для размещения своего собрания построил дом на ул. Ришелье (1704 – 1714), в оформлении которого принимали участие художники А. Ватто, А. Койпель, Ш. ла Фос. Кабинет Кроза включал 400 картин художников всех школ живописи, коллекцию античных статуй и бюстов, мраморную и бронзовую скульптуру других периодов, фарфор, майолику, гравюры (2 000 листов), библиотеку (более 20 000 томов), рисунки. Собрание рисунков П. Кроза – самое крупное в Европе, включало более 19 000 единиц. Закупки для этого собрания Кроза производил в Италии и Франции, в него вошли произведения из коллекций Э. Жабаха, Вазари, королевы Швеции Кристины, братьев Одескальки. После его смерти рисунки проданы с аукциона и оказались в Стокгольме. Каталог их продаж издан П.-Ж. Мариэттом. Остальная часть коллекции досталась племянникам П. Кроза.

Покровительствовал художникам, в том числе А. Ватто и Ш. ла Фосу. Любитель музыки, организовывал у себя концерты камерной музыки. За свой счет П. Кроза издал сборник гравюр, выполненных лучшими мастерами того времени с картин и рисунков кабинета короля, собрания герцога Орлеанского и коллекций самого П. Кроза. У П. Кроза собирались многие любопытные, составлявшие постоянный круг его общения.

Среди них самые известные – антиквары А.-К.-Ф. Кайлус и П.-Ж. Мариэтт, первый художник короля Ш.-А. Койпель, собиратель Ж. де Жюльенн. Эти собрания происходили прямо в помещении, где располагались коллекции хозяина. В недрах этого кружка вырабатывались многие теоретические положения в области искусства, имевшие влияние в среде собирателей в XVIII веке.

Литература: Amat P. Crozat P./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1961. – v.9. – P.1313.

Брокгауз, Ефрон. Энциклопедический словарь. – СПб, 1895. – т.16 А. – С.810.

Stuffmann M. Les tableaux de la collection de P. Crozat.// Gazette des beaux-arts. – 1968, juil. – sept. – P.11 – 51.

Ланглуа Жан-Шарль (1789 – ?)

Военную карьеру начал при Наполеоне, участвовал в походах в Германию, Испанию, Россию. В отставку вышел в 1849 году в чине полковника.

Увлекался живописью и ежегодно с 1822 года выставлял свои картины. После смерти художника П. Прево (1823) возглавил французский рынок панорам. В отличие от Прево, который ставил зрителя на вышку, удаленную от панорамы, Ланглуа поместил зрителя посредине действия. Ланглуа ввел передние планы, и панорамы превратились в настоящие художественные произведения. Для устройства панорамы он снял площадку в Париже, построил там ротонду. Первой его работой стала панорама Наваринской битвы. Центральная опора ротонды имитировала бизань – мачту корабля. Огромный успех имела и «Битва за Москву». После небольшого перерыва дело было возобновлено в 1838 году, когда удалось снять площадку на Елисейских полях. Здесь представлялись «Пожар Москвы» (1839), «Битва при Эйлау» (1843). Этот участок земли у Ланглуа забрали при подготовке Универсальной выставки 1855 года.

Литература: Nouvelle biographie generale. – P.,1859. – v.29. – P.431 – 432.

Лафон де Сент-Йенн

Много путешествовал по Фландрии и Голландии, где посетил большое количество коллекций произведений итальянских, немецких и голландских мастеров. Член Лионской академии. Делал рисунки для ковровых мануфактур городов Лион и Тур. Самую значимую часть жизни провел в Париже, где и опубликовал свои многочисленные произведения. «Размышления и чувства о живописи» (1747) считается первым критическим произведением об искусства и посвящены выставке художников в Салоне. По мнению Сент-Йенна, выставка –это «напрасный спектакль», если зритель не имеет права говорить, а высокий уровень работ подтвер-

ждается лишь принадлежностью художников к академии художеств. Тогда же, в 1747 году, Сент-Йенн выразил идею необходимости открыть произведения из кабинета короля для публики. Эта мысль нашла свое воплощение в 1750 году, когда часть кабинета короля была открыта для посещений в Париже. Другое произведение Сент-Йенна –«Тень великого Кольбера и Гений Лувра» (1752) – посвящено необходимости реставрации памятников.

Литература: Arnauldet T. Amateurs francais. Lafont de Saint-Yenne./ Gazette des beaux-arts. – 1859, v.4. – P.45 – 51.

Becq A. Expositions, peintres et critiques: vers l' image moderne de l' artiste./ Dix-huitieme siecle. – 1982, N 14. – P.131 – 149.

Ленуар Мари-Александр (1761 – 1839)

Обучался у Дуайена, художника короля и профессора Академии живописи. Посещал курсы в Драматической школе. Был приглашен копировать картины в галерее герцога Орлеанского. Печатал критические замечания на картины, представляемые на выставках в Салоне. По предложению своего учителя, художника Дуайена, в годы Великой Французской революции был назначен хранителем скульптуры из мрамора и металла религиозного содержания, свезенной в монастырь Маленьких Августинцев (1791). Спас многие произведения от переплавки, покрыв их клеевой краской. Добился разрешения открыть это собрание в сентябре 1793 года. Оно получило название музея Французских памятников и просуществовало вплоть до 1816 года. Составленный Ленуаром каталог музея выдержал за этот период 11 изданий, был издан каталог и на английском языке. В начале XIX века Жозефина Бонапарт, давно знавшая и ценившая Ленуара, поручила ему художественное оформление своей резиденции Мальмэзон. Им были приобретены несколько старинных зданий эпохи средневековья и Возрождения, они были реконструированы в парке Мальмэзон. После закрытия музея в 1816 году занят возвратом останков королей и королевских особ в Сен-Дени и реставрацией их памятников, вывезенных им в музей. В 1820-х годах принимал участие в реставрации дворца Терм и работал над различными исследованиями.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P.,1859. – v.30. – P.671 – 675.

Michaud Biographie universelle ancienne et moderne. – v.44. – P.133 – 135.

Мариэтт Пьер-Жан (1694 – 1774)

Выходец из семьи рисовальщика и торговца гравюрами Пьера Мариэтта, продал семейное дело под названием «У Геркулесовых столпов» и посвятил себя работе эксперта. В этом качестве он был известен по всей Европе, особенно в Италии и Вене (где составил классификационное описание коллекции принца Евгения Савойского). В Париже составил

каталог эстампов Королевской библиотеки. Впервые в каталогах стал классифицировать картины по школам, уточнять атрибуции картин. На основе книги А. Орланди (1660 – 1721) «Abecedario Pittorico» («Азбука живописи») решил написать большой обобщающий труд, исправляя допущенные А. Орланди ошибки. Работа завершена не была, сохранились лишь заметки Мариэтта на полях произведения А. Орланди. В 1827 году Национальная библиотека приобрела большой свод исследований и рукописных каталогов Мариэтта. В 1858 году Общество истории французского искусства опубликовало 6 томов из этого свода под названием « Азбука П.-Ж. Мариэтта и другие неизданные заметки этого любителя об искусстве и художниках». Им был собран свой кабинет, включавший коллекцию эстампов (около 3 000 листов) и рисунков. Редко открывал свой кабинет для посетителей.

Литература: Fisquet H. Dictionnaire des celebrites de la France. – P.,1878. – P.505.

Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С.65 – 66.

Maze-Sensier A. Le livre des collectionneurs. – P., 1885.

Мароль Мишель де (1600 – 1681)

Аббат. Вместе со своими друзьями в Париже занимался литературными трудами, много переводил античных авторов (Лукиана, Плавта, Сенеку). В 1626 году получил аббатство Виллелуэн. Здесь он написал более 200 генеалогий дворянских родов провинции, пользуясь богатой библиотекой своего предшественника. В 1644 году начал составлять кабинет эстампов – один из самых значительных из когда-либо существовавших. Им было приобретено около 123 000 эстампов более 6 000 мастеров. В 1666 году был издан каталог его коллекции. В 1667 году это собрание куплено Ж.-Б. Кольбером для короля Людовика XIV. После этого стал собирать вторую коллекцию, каталог которой издан в 1672 году. И в этот период Мароль продолжал заниматься переводами Вергилия, Ювенала, Григория Турского.

Литература: Biographie universelle ancienne et moderne. – P. – v.27. – P.40 – 42.

Nouvelle biographie generale... – P.,1860. – v.33. – P.914 – 918.

Мазарини Джулио (1602 – 1661)

Кардинал (с 1641 года), первый министр Франции (с 1643 по 1661).

Сицилийский дворянин, в 1639 году принявший французское подданство. Снискав доверие министра кардинала Ришелье, стал при его поддержке кардиналом. Один из крупнейших коллекционеров своего времени. П. де Коломбье назвал его «человеком, который принес во Францию вирус коллекционерства». Именно он создал, по словам Ж. Ба-

зена, тип «коллекционера-маньяка». Один из самых крупных покупателей коллекции английского короля Карла I. Его судьба коллекционера отмечена драмой: в 1651 году, в период Фронды, 40 000 предметов из его коллекции были конфискованы. Однако ему удалось спасти большую ее часть благодаря секретным агентам. Собрание Мазарини носило универсальный характер: его опись включает более 800 картин, ковры, зеркала, китайские вещи и многое другое.

Литература: Советская историческая энциклопедия. – М.,1965. – т.8. – С.905.

Bazin G. Le temps des musees. – P.,1964. – P.94.

Монфокон Бернар де (1655 – 1741)

Вынужден был оставить военную службу и стать монахом-бенедиктинцем.

Совершил путешествие в Италию. Ряд произведений посвящен описанию рукописей, хранящихся в итальянских библиотеках. Автор труда «Греческая палеография» (1708), характеризующего орудия и материал для письма у древних и рассматривающего историю древнегреческого алфавита. Параллельно стал собирать коллекцию, многие предметы которой были затем воспроизведены в «Истолкованной и запечатленной в картинах античности». Первые 10 томов на латыни и французском языке вышли в 1719 году, в 1724 году появились 5 дополнительных томов. В этом произведении отмечалась важность памятников и их изучения для знакомства с эпохой. Одним из первых в своей работе Монфокон использовал гравюры. Это произведений имело большой успех у современников. Следующий труд Монфокона – «Памятники французской монархии» (1729). История каждого царствования иллюстрировалась памятниками, относящимися к этой эпохе. Своими произведениями Монфокон заложил основы французской исторической школы.

Литература: Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней – М., 1995. – С.59.

Erlande-Brandenbourg A. L'erudition livresque de Bernard de Montfaucon./ Revue de l'art. – 1980, N49. – P.34 – 35.

Ньюверкерке А.-Эмильен де (1811 – 1892)

Выходец из дворянской голландской семьи. Занимался скульптурой и живописью. Много путешествовал. Генеральный директор национальных музеев, суперинтендант изящных искусств при Императорском доме во времена II Империи (1852 – 1870). С 1853 года – член академии изящных искусств.

Литература: Dantes A. Tables biographique et bibliographique … – P.,1866. – P.413.

Nouvelle biographie generale… – P.,1862. – v.38. – P.69 – 70.

Палисси Бернар (1510 – 1590)

Художник-керамист, эмалист. В юности совершил несколько путешествий по Франции и Германии. Изучал химию, мало изученную в это время. В 1543 году ему поручено составить карту соляных разработок в связи с введением налога на соль при Франциске I. Работа хорошо оплачивалась и натолкнула его на идею изготовления эмалей. Секрет эмали искал 15 лет, наладил производство декоративных керамических изделий, покрытых цветными глазурями. Среди его заказчиков – король Генрих II и коннетабль Монморанси. В 1562 году арестован как активный кальвинист. Лишь вмешательство Монморанси и Екатерины Медичи освобождает его от преследований. После этого его принимают в Париже, он принимает участие в декорировке королевских дворцов, в том числе Экуана и Тюильри. В 1575 – 1584 годах читал курсы натуральной истории и физики, поясняя свои теоретические доклады опытами. Для облегчения проведения этих демонстраций Палисси создал кабинет курьезов, где он представил «многие прекрасные и уродливые вещи, взятые из недр земли». Предметы его коллекции были расставлены в определенном порядке и снабжены пояснительными надписями, «чтобы каждый мог образовываться сам». Считается, что собрание Палисси – это первый во Франции кабинет натуральной истории. В 1588 году вновь арестован и брошен в Бастилию, но вскоре был освобожден. Был мало известен современникам.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P.,1862. – v.39. – P.89 – 93.
Dantes A. Tables biographique et bibliographique ... – P.,1866. – P.426.

Патэн Шарль (1633 – 1693)

Рано проявились способности в изучении древних языков, к 11 годам Шарль читал всех античных писателей, а в 14 лет мог поддержать дискуссию по философии на латыни или греческом языке. Став, по настоянию семьи, адвокатом, затем увлекся изучением медицины. Профессор анатомии и патологии, вел в Париже курс анатомии, который посещали более 500 слушателей. Вынужден был покинуть Париж, побывал почти при всех княжеских дворах Германии, затем переселился в Падую. В Падуе с 1676 года преподавал медицину, в 1681 году получил кафедру хирургии. Быстро вошел в культурные круги Падуи и Венеции. Приобрел известность благодаря нумизматическим работам: «История медалей» (1665), «Римские императорские монеты» (1671). Умирая, завещал Людовику XIV несколько ценных печатей и тетрадь рисунков самых редких медалей.

Литература: Dantes A. Tables biographique et bibliographique ... – P.,1866. – P.432 – 433.

Nouvelle biographie generale... – P.,1862. – v.39. – P.331 – 332.

Пейреск Николя-Клод-Фабри де (1580 – 1637)

Советник в парламенте Экс-ан-Прованс. В юности побывал в Италии, Великобритании, Голландии. Его научные интересы распространялись практически на все отрасли человеческого знания. Пейреск – автор сочинений по нумизматике, антикварному делу, естественной истории, филологии, астрономии. Вел переписку с учеными многих стран мира. Предметы для его коллекций (книги, рукописи, редкие растения и животные) приходили отовсюду. Был покровителем многих научных начинаний своего времени. Он акклиматизировал во Франции различные виды жасмина, лилий, винограда, олеандр. Способствовал распространению теорий Г. Галилея и И. Кеплера. Содействовал организации первой проверки открытия У. Гарвеем циркуляции крови. Выдвинул идею составить историю крестовых походов по арабским и византийским источникам.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P.,1862. – v.39. – P.463 – 466.

Bazin G. Le temps des musees. – P.,1964. – P.86 – 87.

Ришелье Арман Жан де Плесси (1585 – 1642)

Кардинал (1622 – 1642), глава королевского совета Франции (1624 – 1642). Первым из частных лиц столь значительную коллекцию шедевров. В состав его собрания входили: живопись, в основном итальянская, античная скульптура, ковры, фарфор, бронза, хрусталь, мебель, золотая и серебряная утварь. Коллекции Ришелье располагались во дворце кардинала в Париже, замках в Лимуре, Буа-ле-Виконт и Пуату.

Литература: Bazin G. Le temps des musees. – P.,1964. – P.93.

Boubli L. Les collections parisiennes de peintures de Richelieu // Richelieu et le monde d'esprit.-P.,1985.-P.103-113.

Schloder J. Richelieu mecene au chateau de Richelieu // Richelieu et le monde d'esprit.-P.,1985.-P.115-127.

Робер Гюбер (1733 – 1808)

Живописец и рисовальщик, видный мастер «архитектурного» пейзажа. Долгие годы провел в Италии (1754 – 1765). В 1766 году выбран членом Королевской академии. С 1784 года – хранитель картин в кабинете короля, рисовальщик королевских садов. Принимал активное участие в реконструкции Версальского парка. Российская царица Екатерина II неоднократно приглашала его в Петербург. Поездка так и не состоялась, но многие дворяне имели его картины, были они и в Эрмитаже. Во время Великой Французской революции был арестован, освобожден после 9 термидора. При Наполеоне входил в дирекцию музея в Лувре.

Литература: Nouvelle biographie generale... – P.,1856. – v.42. – P.380 – 382.

Dantes A. Tables biographique et bibliographique … – P.,1866. – P.497 – 498.

Сен-Нон Жан-Клод Ричард де (1727 – 1791)

Как младший сын в семье вынужден был выбрать духовную карьеру. С 1749 по 1759 год служил в парламенте Парижа. В 1759 году добился аббатства Путьер и с этого момента посвятил себя изучению искусства. Путешествовал по Англии и Италии, где познакомился с О. Фрагонаром и Ю. Робером. Член Академии художеств (с 1777 года). В 1781 – 1786 годах издал «Живописное путешествие по Неаполю и Сицилии» в пяти томах. «Путешествие…» содержит 542 иллюстрации, гравированные лучшими художниками своего времени по рисункам Сен-Нона и его друзей. Публикация этого труда стала разорительной для Сен-Нона, он полностью потратил свое состояние и деньги одного из братьев. Поддерживал дружеские отношения с крупнейшими философами и писателями своего времени. Знаменитый любитель, собирал эстампы и гравюры.

Литература: Dantes A. Tables biographique et bibliographique … – P.,1866. – P.518.

Nouvelle biographie generale… – P.,1864. – v.43. – P.73 – 74.

Соммерар Александр дю (1779 – 1842)

Археолог. В юности служил в республиканской армии, но уже в 1796 году отказался от карьеры военного и начал долголетнюю службу в счетной палате. В 1830-х годах благодаря накопленному состоянию смог заняться археологией. Много путешествовал по Франции, собирая рукописи, мебель, костюмы, оружие эпохи Средневековья и Возрождения. Тогда в Париже он практически единственный собирал курьезы такого рода. Исследовал связи между предметами искусства и промышленного и кустарного производства. В 1832 году расположил собранные им произведения в отеле Клюни. В 1842 году во время путешествия в Италию заболел и умер. После смерти собранные им коллекции национализированы при условии, что пожизненным директором – хранителем организованного на основе этого собрания музея стал его сын Эдмонд.

Александр Соммерар написал большое количество произведений, самое известное из них – пятитомное «Искусства в Средние века» (1839 – 1843), для иллюстрации которого впервые была применена только что открытая литография.

Литература: Nouvelle biographie generale… – P.,1856. – v.45. – P.490 – 491.

Musee de Cluny.Guide. – P.,1986. – 140p.

Sommerard Ed. du Musee des Thermes et de l'Hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquite, du Moyen Age et de la Renaissance exposes au musee. – P.,1883. – 692p.

Соммерар Эдмон дю (1817 – 1885)

Сын Александра Соммерара. Сопровождал отца во время его последнего путешествия в Италию. Работал над произведением отца «Искусства в Средние века». Стал директором – хранителем музея Терм и отеля Клюни (1843 – 1885). В 1847 году издал первый каталог коллекций музея. Член Института, член комиссии по историческим памятникам (с 1846 года) и комитета по исторической и научной работе при Министерстве народного образования и изящных искусств. Активно преумножал собрание музея, который обязан именно ему приобретением самых известных шедевров. Музей находился в ведении комиссии по историческим памятникам, что облегчало Соммерару закупки предметов.

Литература: Vapereau Dictionnaire universelle des contemporaines. – P.,1870. – P.609.

Musee de Cluny.Guide. – P.,1986. – 140p.

Спон Жакоб (1647 – 1685)

По профессии врач. В 1667 – 1669 годах жил в Страсбурге, где познакомился с врачом и нумизматом Ш. Патэном, который привил ему интерес к антикварнату. Затем в 1669 году переселился в Лион, пройдя конкурс на должность. В середине 1670-х годов совершил путешествие по Италии, Малой Азии и Греции. И этого путешествия Спон привез 3000 латинских и 600 греческих надписей. В 1682 году совершил путешествие по югу Франции. Будучи протестантом, в сентябре 1685 года он уехал из Лиона в Цюрих. Имея слабое здоровье, Спон по дороге умер.

Его произведения: «Исследования античностей и курьезов Лиона», «Спор о редком предмете из кабинета Ж. Спона», «История Женевы» и др.

Литература: Nouvelle biographie generale:.. – P.,1855. – v.44. – P.352 – 354.

Dantes A. Tables biographique et bibliographique … – P.,1866. – P.558 – 559.

Moreri L. Le grand dictionnaire historique… – P.,1721. – v.6. – P.534 – 535.

Тэйлор Исидор-Жюстэн-Северин (1789 – 1879)

Писатель и художник.

Занимался рисунком и археологией. В 1811-1813 годах совершил путешествия по Фландрии, Германии, Италии, в 1816 году – по Голландии, Великобритании. Осуществил проект перевозки одного из обелисков комплекса Луксор из Египта во Францию (1833). Затем по поручению короля Луи-Филиппа занимался покупкой произведений испанской живописи для королевской коллекции. С 1838 года занимал пост генерального инспектора изящных искусств. Получили известность его «Живописные и романтические путешествия по старинной Франции». За

1820-1878 годы им было выпущено 24 тома «Путешествий», повествующих о легендах, традициях и памятниках многих исторических провинций Франции, в том числе Нормандии, Бретани, Оверни, Франш-Конте, Лангедока, Русильона, Керси, Дофине, Пикардии, Шампани и Бургундии. Издание было снабжено многочисленными иллюстрациями, выполненными лучшими художниками того времени. Первые два тома появились в содружестве с А. Кайе и Ш. Нодье. Затем Тэйлор продолжил работу самостоятельно. Его перу принадлежат также:
«Живописные путешествия по Испании, Португалии и африканскому побережью» (в 3тт.,1826-1832);
«Сирия, Египет, Палестина и Иудея» (в 3тт.,1835-1839)
«Паломничество в Иерусалим» (1841).
Литература: Nouvelle biographie generale… – P.,1855. – v.44.-P.944-946.

Фелибьен Андре (1619 – 1695)

Обучался в Париже, затем уехал в Рим в качестве секретаря французского посланника. В 1647 году в библиотеке кардинала Барберини нашел рукопись о жизни папы Пия V. Он перевел эту биографию и напечатал перевод в 1672 году после канонизации папы. Дружил с художником Н. Пуссеном. Переселившись в Париж, Фелибьен имел высоких покровителей – Н. Фуке, затем Ж.-Б. Кольбера. В 1666 году назначен историографом строений, в 1671 году – секретарем Академии архитектуры. С 1673 года Фелибьен – хранитель кабинета Антиков короля. Оставил огромное количество произведений по теории и истории живописи и архитектуры, долгое время оказывавших влияние на развитие искусства в стране. Среди них:

«Происхождение живописи» (1660), «»Беседы о жизни и творчестве самых известных старых и современных художников» в пяти частях (1666 – 1688), «Полное описание замка Версаль» (1674) и другие.

Литература: Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1975. – v.143. – P.945 – 946.

Nouvelle biographie generale… – P. – v.17. – P.271 – 273.

Форбэн Луи-Николя-Филипп-Огюст де (1777 – 1841)

Живописец, изучал живопись в Эксе и Лионе. В период Директории приехал в Париж и поступил в мастерскую Ж.-Л. Давида. В 1805 году назначен камергером Наполеона, затем его сестры – Полины Бонапарт, принцессы Боргезе. В 1807 – 1809 годах служил в армии, в 1810 году вышел в отставку и вернулся к своим художественным занятиям. Форбэн – член многочисленных итальянских и французских ученых и художественных обществ. В июне 1816 года назначен директором королевских музеев, в 1821 году – генеральным инспектором музеев и изящных

искусств. При Форбэне организован музей Карла X в Лувре (произведения египетского искусства) и музей современной живописи в Люксембургском дворце.

Литература: Roman d'Amat Forbin./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1979. – v.14. – P. 397 – 398.

Шеневьер Шарль Филипп де (1820 – 1899)

Адвокат по образованию. Много путешествовал по Италии. С 1846 года началась его блестящая административная карьера в сфере управления музеями. В 1852 году он был назначен инспектором музеев провинции. В 1850-х годах много работал над организацией выставок в парижских музеях, а также раздела изящных искусств Универсальной парижской выставки 1855 года. В 1861 – 1870 годах занимал пост хранителя музея в Люксембургском дворце. В 1873 – 1878 годах исполнял функции директора изящных искусств. В этот период наметил план Генерального списка достояния Франции в области искусства, учредил стипендии для художников, отправляющихся в путешествия. С 1875 года – член Академии изящных искусств.

Литература: Prevost M. Chennevieres./ Dictionnaire de biographie francaise. – P.,1959. – v.8. – P.990 – 991.

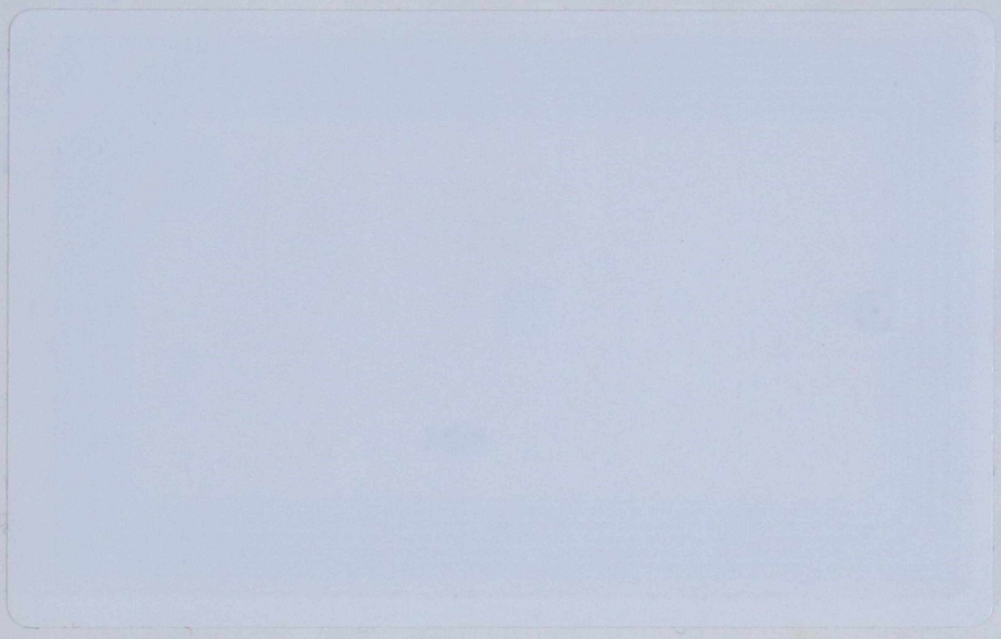
Monnier G.-L'art et ses institutions en France. De la Revolution a nos jours. – P.,1995. – P.66.

Содержание

Введение ... 3
Глава 1. Коллекционерство во Франции (XIV – XVIII века) ... 5
ВЫВОДЫ ... 26
ВОПРОСЫ ... 27
ЛИТЕРАТУРА ... 28
Глава 2. Становление музеев во Франции (конец XVII – XVIII век) ... 30
ВЫВОДЫ ... 44
ВОПРОСЫ ... 46
ЛИТЕРАТУРА ... 46
Глава 3. Формирование музейной сети во Франции (1789 – 1870-е годы) ... 47
1. Создание музея искусств ... 47
ВЫВОДЫ ... 60
ВОПРОСЫ ... 62
ЛИТЕРАТУРА ... 62
2. Исторические музеи Франции ... 63
ВЫВОДЫ ... 86
ВОПРОСЫ ... 88
ЛИТЕРАТУРА ... 88
3. Естественнонаучные музеи ... 90
ВЫВОДЫ ... 102
ВОПРОСЫ ... 103
ЛИТЕРАТУРА ... 104
4. Провинциальные музеи ... 104
ВЫВОДЫ ... 115
ВОПРОСЫ ... 117
ЛИТЕРАТУРА ... 118
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 119
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ... 122
Ажинкур Жан-Батист Серу д' (1730 – 1814) ... 122
Анживийе Шарль-Клод де ла Бигнардери (1730 – 1810) ... 122
Ардье Поль (1543 – 1638) ... 123
Барбье-Вальбонн Жан-Люк (1769 – 1860) ... 123
Бенуа Антуан (1632 – 1717) ... 123
Блан Огюст-Александр-Филипп-Шарль (1813 – 1882) ... 124
Борель Пьер (1620 – 1671) ... 124
Буазо Жан-Батист (1638 – 1694) ... 124
Бутон Шарль Мари (1781 – 1853) ... 125
Бюффон Жорж-Луи-Леклер (1707 – 1788) ... 125
Веррю Жанна де Люйнес (1670 – 1736) ... 125
Вильденштейн Жорж (1892 – 1963) ... 126
Виолле-ле-Дюк Эжен Эммануэль (1814 – 1879) ... 126
Вите Луи (Людовик) (1802 – 1873) ... 126
Геньер Роже де (1642 – 1715) ... 127

Гиме Эмиль Этьен(1836 – 1918) 127
Грегуар Анри-Батист (1750 – 1831) 128
Давид Жак-Луи (1748 – 1825) 128
Дагер Луи Жак Манде (1787 – 1851) 129
Денон Доминик Виван (1747 – 1825) 129
Дешан Жан-Батист (1715 – 1791) 130
Добентон Луи-Жан-Мари (1716 – 1800) 130
Жабах Эверхард (1610 – 1695) 131
Жанрон Этьенн Филипп-Огюст (1809 – ?) 131
Жерсэн Эдм-Франсуа (1696 – 1750) 131
Жирардон Франсуа (1628 – 1715) 132
Жоанно Элуа (1770 – 1851) 132
Жюльенн Жан де (? – 1765) 132
Кейлюс Анн-Клод-Филипп де Тюбьер, граф (1692 – 1765) 133
Камбри Жак (1749 – 1807) 134
Катрмэр де Кенси Антуан Хризостом (1755 – 1849) 134
Куапель Шарль-Антуан (1694 – 1752) 134
Кроза Луи-Антуан барон де Тьер (1699 – 1770) 135
Кроза Пьер (1661 – 1740) 135
Ланглуа Жан-Шарль (1789 – ?) 136
Лафон де Сент-Йенн 136
Ленуар Мари-Александр (1761 – 1839) 137
Мариэтт Пьер-Жан (1694 – 1774) 137
Мароль Мишель де (1600 – 1681) 138
Мазарини Джулио (1602 – 1661) 138
Монфокон Бернар де (1655 – 1741) 139
Ньюверкерке А.-Эмильен де (1811 – 1892) 139
Палисси Бернар (1510 – 1590) 140
Патэн Шарль (1633 – 1693) 140
Пейреск Николя-Клод-Фабри де (1580 – 1637) 141
Ришелье Арман Жан де Плесси (1585 – 1642) 141
Робер Гюбер (1733 – 1808) 141
Сен-Нон Жан-Клод Ричард де (1727 – 1791) 142
Соммерар Александр дю (1779 – 1842) 142
Соммерар Эдмон дю (1817 – 1885) 143
Спон Жакоб (1647 – 1685) 143
Тэйлор Исидор-Жюстэн-Северин (1789 – 1879) 143
Фелибьен Андре (1619 – 1695) 144
Форбэн Луи-Николя-Филипп-Огюст де (1777 – 1841) 144
Шеневьер Шарль Филипп де (1820 – 1899) 145

И.А.Куклинова
МУЗЕИ ФРАНЦИИ
XIV – XIX веков
Учебное пособие
по курсу «Музееведение. История»
Часть I

Редактор Г.М.Шарпило
Оригинал-макет М.Е.Лисовской

Отпечатано в типографии «Турусел».
191186, СПб., ул.Миллионная, д.1.
Тел.311 54 74
Лиц. ПД № 2-69-571
Печ.л.9,25. Тир.200.
Зак. № 130 от 4.05.2001