

Начало

Процесс становления музея как социокультурного института начинается в одну из величайших эпох европейской истории — в эпоху Возрождения. Ее хронологические грани неодинаковы для различных регионов и сфер культуры. В Италии она охватывает период примерно с середины XIV в. до последних десятилетий XVI в., в большинстве же других стран Западной и Центральной Европы ее возникновение относится к концу XV в., а завершающий период — к началу XVII в.

Понятие «Возрождение» появилось в Италии на основе ошибочной, но широко распространенной концепции, согласно которой после гибели блестящей античной цивилизации наступила эпоха беспросветного невежества и варварства, пренебрежительно названная «средними веками». Рассматривая Средневековье как простой перерыв в развитии культуры, историки XVI в. считали свою эпоху первым со времен античности периодом возрождения искусства и гуманитарных наук.

Кабинеты

Первые учреждения музейного типа — «кунсткамеры» или просто «камеры», «кабинеты», галереи — появились в XVI—XVII в. Они отражали интеллектуальную любознательность своего времени. Собиратели пытались сосредоточить в них наследие всего природного мира, дополненное предметами «искусственного мира», созданного руками человека, и делали это преимущественно для удовлетворения собственных познавательных интересов.

«Кабинет» в эпоху Возрождения, представляя модель окружающего мира в «миниатюре», отражал основной научный интерес — интерес к миру природы. Коллекции сыграли незаменимую роль в фундаментальных исследованиях природы и использовании ее человеком в своих целях. Эпоха Великих географических открытий, желание обосновать позиции человека и человечества в общей системе мироздания вызвали создание кунсткамер, содержащих предметы различных времен и народов. Основателями многих открытых коллекций были профессора, врачи, аптекари, использовавшие их коллекции для собственных исследований, а также для обучения студентов, показа коллегам.

Коллекции

Одним из следствий стремления ренессансной личности к постижению окружающего мира стал бурный расцвет коллекционирования. В отличие от бессистемного собирательства средневековой эпохи оно приобрело целенаправленный характер. В центре внимания коллекционеров оказалось прежде всего античное наследие, ведь оно считалось первоисточником знаний. Пытаясь восстановить утраченные в средние века

связи с культурными традициями античности, гуманисты искали и собирали любые материальные свидетельства о греко-римской цивилизации — рукописи, монеты, скульптуру, фрагменты архитектуры, геммы, домашнюю утварь, надписи на камне и металле. Одним из первых обладателем коллекции античных монет и медалей стал знаменитый поэт и родоначальник гуманистического движения в Италии Франческо Петрарка. Гуманист Поджо Браччолини, чья неустанная деятельность вновь открыла миру труды Витрувия, Плиния Старшего, Павсания, Филострата, питал особый интерес к древним надписям, коллекционируя наряду с античными монетами и скульптурой эпиграфические памятники.

Помимо кабинетов и кунсткамер, создававшихся с научно-практическими целями, в Европе получили большое распространение коллекции знати и разбогатевших буржуа. Это была определенная мода XVI — начала XVII в. Собирачество стало непременным атрибутом светского человека, выражением его индивидуальности. Многие ранее закрытые собрания знати становятся доступными для обозрения. Франческо I Медичи сделал первый шаг к созданию общедоступного музея, превратив частную коллекцию — *studiolo* — в открытую публичную — *tribuna*. Он приспособил для размещения своих коллекций здание, построенное Дж. Вазари в 1584 г. во Флоренции (ныне галерея Уффици). Одним из ведущих мотивов этого акта была необходимость официального закрепления за династией бывших банкиров статуса правителей Флоренции, показа их могущества и просвещенности.

В рамках духовного движения Возрождения в интеллектуальных кругах Италии, стремившихся ассимилировать культурные достижения античности, в XV-XVI вв. возникли художественное коллекционирование и музеи. Зародились новые формы общения, в основе которых лежал повышенный интерес к вопросам бытия, науки, искусства. Это были кружки гуманистов, антикваров, знатоков, любителей и собирателей не только старины, но и современных предметов, той или иной степени представляющих интерес для коллекционеров, различные научные общества.

Музей стал — и долгое время являлся таковым — эмпирической по своему происхождению и функциям структурой, в рамках которой собиралось воедино, классифицировалось и подвергалось изучению множество предметов окружающего мира, нуждавшихся в истолковании. Помещения для коллекций в таких собраниях получили в Италии название «студиоло». В Германии начиная с XVI в. они именовались «кунсткамерой» или «вундеркамерой», во Франции — «кабинетом», а будучи предназначены для пластических изображений — «статуарием» и «антикварием».

Ренессансные коллекции отличались неоднородным характером: в них соседствовали картины и минералы, скульптура и астрологические инструменты, античные древности и кокосовые орехи. Этот универсализм отражал интеллектуальную неутомимость эпохи и ее стремление познать весь окружающий мир и законы его развития.

В XVI в. в развитии коллекционирования произошли важные качественные изменения.

Владельцы ряда собраний стали демонстрировать отобранные ими предметы в соответствии с определенной концепцией и с учетом восприятия создаваемых экспозиций сторонним зрителем. К работе над этими экспозициями часто привлекались гуманисты, художники, выдающиеся архитекторы. Так появились первые музейные учреждения, степень доступности которых зависела исключительно от воли владельцев. Одни открывали двери только для титулованных особ и придворных художников, другие же считали возможным показывать свои экспозиции более широкому кругу лиц.

Видную роль в создании коллекций сыграли семейства коммерсантов и банкиров самоуправлявшихся городов северной и средней Италии, центров торговли и ремесла. Родиной европейского коллекционирования вообще часто называют Италию, где уже в начале XV в. вслед за гуманистами рукописи, предметы старины и произведения искусства стали собирать правители и патриции многих итальянских городов. Художественными сокровищами наполняли свои дворцы богатейшие флорентийские семьи Ручеллаи, Строцци, Торнабуони, Каппони, но пальму первенства среди них держал род промышленников и банкиров Медичи, правивший городом, а затем и герцогством Тосканским, почти триста лет.

Кроме Флоренции в Италии в XV в. господствовали еще четыре региональных государства — Венеция, Милан, Папская область и Неаполь. При этом процветали и маленькие государственные образования, в каждом из которых правила какая-либо знаменитая династия: Гонзага — в Мантуе, д'Эсте — в Ферраре, Монтефельтро — в Урбино, Малатеста — в Римини.

Медичи

Особое место в этом отношении занимает семейство Медичи из Флоренции, в частности такие его представители, как Козимо, его сын Пьеро и внук Лоренцо (XV в.). Собранные ими коллекции античных и современных произведений искусства располагались во дворцах и виллах и были доступны и знатокам, и начинающим художникам. Музейная программа Медичи заключалась в передаче памятников античной культуры современникам.

Во времена Медичи было принято украшать фасады дворцов античными скульптурами и их копиями, выставлять в дворцовых помещениях разнообразные произведения искусства, создавать археологические сады, в которых были представлены разного рода архитектурные ценности. Во второй половине XVI в. по поручению Франческо Медичи второй этаж дворца Уффици во Флоренции был переделан в замкнутую галерею, которую украсили скульптурами и к которой примыкали кабинеты для коллекций, в том числе и роскошная «Трибуна» (1584). Она представляла собой восьмиугольный зал, в котором демонстрировались великолепные образцы из коллекций семейства Медичи. В дальнейшем это собрание художественных произведений оказало существенное влияние на процесс формирования многих крупнейших европейских коллекций.

Рим

В деле коллекционирования и представления античного художественного наследия с Флоренцией успешно соперничал Рим. В 1471 г. при папе Сиксте IV в Ватикан была перевезена из хранилищ группа бронзовых античных статуй и их фрагментов, обзорение которых стало доступно рядовым любителям искусства. Позже, в период Реформации, капитолийский антиквариат постоянно пополнялся, в том числе и ради того, чтобы богатством своих коллекций подчеркнуть культурное и политическое значение Рима для европейской цивилизации. Другим римским антиквариатом стал Бельведерский дворик в комплексе Ватиканских дворцов, который был создан при папе Юлии II (1503-1513). Состав коллекции антиквариата свидетельствовал об историко-культурном значении Италии для того времени. Папы Юлий II, Лев X, Климент VII и Павел III постоянно поддерживали эту коллекцию, давая санкции на реставрацию различных памятников античной культуры, которая, следует это подчеркнуть, нередко осуществлялась в излишне произвольных формах.

Члены знатной венецианской семьи Доменико и Джованни Гримани передали в дар родному городу коллекции античных статуй и бюстов римских императоров (1523) для размещения их в месте, доступном для публики. Первый в Европе публичный археологический музей в закрытом помещении, созданный Гримани, говорил о державном значении Венецианской республики и был задуман как памятник своим основателям.

Европейской известностью пользовалось, например, собрание итальянского гуманиста, историка и прелата Паоло Джовио — Музей Паоло Джовио — «Джовианский музей» (1536-1543) (*Musaeum Jovianum*). С 1520 г. он стал собирать на вилле в Комо живописные портреты великих людей минувших веков и своих современников — ученых, поэтов, художников, монархов, пап и военачальников. В собрание входили как оригинальные полотна, так и копии. Некоторые портреты представляли собой реконструкции, созданные на основе скульптурных произведений, изображений на монетах и медалях, а иногда и фантазий самого Паоло Джовио, если ему не удавалось найти достоверное изображение. Каждый портрет сопровождался «Похвальным словом» — латинским текстом, содержащим краткое жизнеописание портретируемого лица.

Паоло Джовио разместил созданную по заказу ее владельца портретную галерею древних и современных политических деятелей, военачальников, литераторов, художников. Портреты коллекции обрели статус образцов; они подвергались копированию и способствовали созданию подобных собраний по всей Европе.

Франция

Художественное коллекционирование развивалось и по ту сторону Альп. Французский король Франциск I (1515— 1547), потерпев поражение в итальянских войнах, попытался компенсировать неудачу созданием художественной коллекции,

Возникновение музея как социокультурного учреждения в
период Возрождения | 5

размещенной в замке Фонтенбло (1528-1540). Художественно-декоративную программу замка составила группа флорентийских мастеров. Здесь ими была разработана новая форма помещения для демонстрации произведений искусства — галерея, представляющая собой длинный коридор, соединяющий флигели дворца или замка. Франциск I создал один из самых блестящих королевских дворцов Европы. Восторженный поклонник итальянского искусства, он приглашал в страну итальянских зодчих, скульпторов, живописцев, а замок Фонтенбло, свою любимую загородную резиденцию, он превратил, по словам современников, в «новый Рим», разместив здесь королевские коллекции.

Германия-Австрия

Правители Баварии из династии Виттельсбахов соорудили в Мюнхене специально для своих коллекций кунсткамеру, картинную галерею и антикварий. Вильгельм IV фон Виттельсбах (1508—1550) в 1528 г. для украшения летнего павильона своей резиденции заказал лучшим немецким мастерам 15 картин на исторические и библейские сюжеты. Среди этих произведений был шедевр кисти А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием». Так было положено начало созданию одного из самых прославленных в мире собраний живописи — Старой пинакотеки в Мюнхене. Тем самым была реализована наиболее универсальная и энциклопедическая для своего времени музейная программа, разработанная и оформленная придворным советником С. фон Квихельбергом. Она сыграла роль образца для программ, которые в дальнейшем были положены в основание собраний и музеев в целом ряде стран.

Богатые коллекции в различных собственных владениях были собраны представителями династии Габсбургов. Наместник Тироля (Австрия) эрцгерцог Фердинанд II Габсбург в 1565 г. специально перестроил замок Амбрас, находившийся около Иннсбрука, с целью размещения в нем своих богатых собраний. В экспозиции его кунсткамеры в хронологическом порядке размещались предметы вооружения. Здесь были также представлены более тысячи документированных и снабженных аннотациями портретов исторических персонажей.

Начиная с австрийского эрцгерцога Максимилиана I (император в 1493— 1519 гг.), большого знатока и любителя искусств, Габсбурги были увлеченными и неистовыми коллекционерами. Собранные ими сокровища впоследствии составили основу ряда европейских музеев, в числе которых — Музей Прадо в Мадриде и Историко-художественный музей в Вене.

Король Испании Филипп II Габсбург (1556-1598), преобразовав унаследованное им хаотическое собрание в ренессансную коллекцию, приумножил ее и разместил в своих дворцах и замке Эскориал. На подбор картин его коллекции на религиозные темы заметно повлияли идеи Контрреформации, которые король активно проводил в жизнь. Разнообразие коллекций короля было обусловлено самим характером местоположения его владений, которые были разбросаны по всему земному шару. Свои коллекции Филипп II сделал доступными не только для знати, но и для художников и даже для

простолюдинов.

Более камерный и личный характер носила коллекция императора Священной Римской империи Рудольфа II, помещавшаяся в замке Градчаны в Праге (с 1582 г.). Она отражала серьезное отношение к наукам и искусству, которое было свойственно ее владельцу, а лежавшей в ее основании идеей являлась идея укрепления авторитета правителя посредством создания «прибежища» для олимпийских муз.

На характер коллекционирования в XVI в. оказало влияние охватившее крупнейшие западные государства религиозное движение Реформации. В странах, в которых она получила распространение, порожденные ею иконоборческие настроения привели к уничтожению картин и статуй в христианских храмах. Часть избежавших разрушения произведений искусства была сохранена в жилищах знати и простых горожан. В результате из предметов религиозного культа они превратились в объекты культа эстетического.

Мощный импульс развитию коллекционирования дали Великие географические открытия XV—XVI вв., благодаря которым взорам европейцев предстали неведомые прежде далекие миры Америки, Африки, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Экзотические одежда и оружие, посуда и домашняя утварь стали оседать в собраниях коллекционеров сначала через посредничество мореплавателей, а затем и специальных агентов. Не меньшим спросом, чем творения неведомых народов, пользовались образцы экзотической флоры и фауны, прежде всего те, что поражали глаз своей окраской, формой или размерами.

В эпоху Возрождения в науке и технике происходили серьезные перемены, а совершенные в это же время географические открытия значительно расширили кругозор европейцев. В результате возросшего интереса к научному знанию стали создаваться коллекции естественных предметов, изучение которых позволяло лучше понимать природу и приносить людям научную и экономическую пользу. Формировались подобные коллекции в лабораториях аптекарей, врачей, специалистов горнорудного дела, университетских профессоров естествознания и других естествоиспытателей. В XVI в. в Италии насчитывалось 250 таких коллекций.

С XVI в. в университетах (первоначально в Падуе) стали организовываться анатомические музеи и театры, в которых проводились публичные вскрытия. В Германии и Швейцарии создавались первые минералогические коллекции. При университетах Пизы и Падуи были разбиты научные ботанические сады. Организованные европейскими правителями зверинцы возбуждали любознательность посетителей, однако исследовательской работе они никак не способствовали. В XV-XVI вв. создавались коллекции орудий труда, быта, светильников, часов, научных, медицинских, музыкальных инструментов (в том числе в Амбрасе, Праге, в кунсткамере саксонского курфюрста Августа I в Дрездене).

Одной из характерных черт коллекционирования этого времени было постепенное

расширение сословного состава собирателей за счет приобщения к собирательству представителей буржуазии и лиц свободных профессий, что повышало их социальный престиж и приносило им духовное удовлетворение. По данным 1563 г., в Нидерландах насчитывалось около двухсот кабинетов монет и медалей, доступных для людей третьего сословия; более ста семидесяти подобных кабинетов было в Германии, около двухсот — во Франции и более трехсот восьмидесяти — в Италии. Коллекционерство приобрело характер массового социального явления. В Англии в 1586 г. была создана первая организационная форма объединения коллекционеров — Колледж антикваров.

Кабинеты и галереи эпохи Возрождения

Экспозиции и терминология

В том многообразии терминов, которыми ренессансные коллекционеры называли помещения, где они экспонировали свои собрания, наиболее распространенными были «галерея»- и «кабинет». Галерея представляла собой зал удлиненной формы, одну из продольных сторон которого прорезывал сплошной ряд больших окон. Простор и обилие света делали ее наиболее подходящей архитектурной постройкой для экспонирования произведений живописи и скульптуры.

Кабинет представлял собой помещение гораздо меньших размеров, как правило, квадратной формы. Обычно в нем хранились разного рода редкости, естественно-научные образцы и произведения искусства небольшого формата. Изначально кабинетом называли ларец или шкафчик с множеством маленьких выдвигаемых ящичков, в которых было удобно держать документы, украшения, драгоценности. Такая конструкция как нельзя лучше подходила и для хранения античных монет, гемм, ювелирных изделий, мелкой пластики, естественно-научных образцов, чем не преминули воспользоваться коллекционеры. В дальнейшем и сама комната, обставленная этим типом мебели, стала называться кабинетом.

В немецком языке в качестве синонима к слову «кабинет» использовалось слово «камера». Самостоятельно оба термина употреблялись довольно редко и обычно входили в состав сложных слов, первая часть которых говорила о характере собрания: мюнцкабинет — кабинет монет и медалей, шатцкамера — сокровищница с изделиями из драгоценных камней и металлов, вундеркамера — кабинет редкостей природы, кунсткамера — кабинет искусства с необычными «творениями рук человеческих» и редкостями природы. Грань между содержимым таких кабинетов косила весьма условный характер. Например, художественно обработанную раковину наутилуса можно было встретить как в вундеркамере, так и кунсткамере. Ее же, но одетую в оправу из драгоценных камней, одни владельцы держали в кунсткамере, другие — и шатцкамере.

Наряду с понятиями «кабинет» и «галерея», указывавшими прежде всего на тип архитектурной постройки, где размещались коллекционные образцы, существовали и термины, говорившие в первую очередь о составе собрания или о той деятельности,

которая осуществляется на его основе. Например, словом «антикварий» называли собрание античных древностей, преимущественно произведений скульптуры, и место для его экспонирования. Понятие «студиоло» означало кабинет для гуманистических занятий, в котором наряду с библиотекой располагались и художественные коллекции.

В период Ренессанса продолжали употребляться и термины, появившиеся в предшествующие эпохи. В качестве синонима к слову «галерея» выступала иногда «пинакотека», если речь шла о коллекции живописи. Не вышло из употребления и слово «гардеробная», обозначающее сокровищницу или кладовую дорогих вещей. В середине XVI в. в гардеробной великого герцога тосканского Козимо I Медичи хранились не только дорогие одежды, но и картины кисти выдающихся мастеров.

Возрождая античные ценности и традиции, Ренессанс вернул в культурный обиход человечества позабытое в Средневековье слово «музей», но при этом наполнил его совершенно новым смыслом. Сначала это понятие стало синонимом слова «коллекция». Самый первый из письменно зафиксированных случаев его употребления именно в таком значении относится к 1492 г., когда в описи имущества флорентийского банкира и мецената Лоренцо Медичи принадлежавшая ему коллекция рукописей и гемм была названа музеем.

Позже музеем стали называть не только коллекцию, но и помещение, в котором она хранится. Известно, что в 1539 г. итальянский гуманист Паоло Джовио впервые написал о своем собрании живописных портретов великих людей, экспонирующемся на его вилле в Комо, как о музее — *Musaeum Jovianum*, Музеями часто называли свои кабинеты итальянские естествоиспытатели, благодаря чему за понятием «музей» уже в эпоху Возрождения постепенно закрепилось значение помещения, в стенах которого на основе коллекционных образцов осуществлялась творческая работа по изучению и интерпретации окружающего мира. Обратимся к рассмотрению состава собраний и принципов организации различных типов ренессансных кабинетов и галерей.

Студиоло

Вместе с выдающимися творениями древних греков и римлян в ренессансную культуру возвращались античные идеалы «ученого досуга», а созерцательный образ жизни на виллах римских интеллектуалов стал образцом для подражания. Во дворцах итальянских аристократов и домах менее именитых горожан появились специальные помещения для гуманистических занятий, владельцы которых посвящали свободное время чтению древних авторов и рассуждениям на философские темы.

На первых порах эти кабинеты, получившие название «студиоло» (*studiolo*), включали лишь библиотеку и отличались довольно аскетическим убранством, но на протяжении XV в. бурное развитие коллекционирования внесло существенные коррективы в их основную идею и предназначение. В них стали размещать коллекции, главным образом художественного характера — гемм, медалей, рукописей, произведений живописи и скульптуры. Наряду с чтением древних авторов значительная часть досуга,

Возникновение музея как социокультурного учреждения в период Возрождения | 9
проводимого в кабинете, отводилась теперь созерцанию произведений искусства и рассуждениям по этому поводу.

Декоративное оформление многих кабинетов создавалось в соответствии с программой, в основе которой лежала сложная система образов и аллегорий, призванная выразить определенную идею. Эти программы часто разрабатывались придворными или специально приглашенными гуманистами. Декор студиоло мог, например, подчеркивать причастность владельца к гуманистическим занятиям, демонстрировать его воззрения, переносить присутствующих в мир античности, к ее храмам, богам, мифологическим персонажам. Например, стены кабинета правителя Феррары герцога Лионелло д'Эсте, созданного в его дворце Бельфьоре в 1447 г., украшали изображения девяти муз с их атрибутами. Над входом в студиоло Пьеро Медичи, созданном им в фамильном флорентийском палаццо в 1459 г., был помещен античный мраморный рельеф, а сам кабинет в избытке наполняли классические древности.



Дворец Урбино. Студиоло Федерико де Монтефельтро

Связь с античным миром подчеркивала и декорация студиоло Федерико да Монтефельтро, правителя маленького герцогства Урбино. В 1476 г. в своей огромной резиденции, сочетающей черты замка и загородного дворца, он создал кабинет для гуманистических занятий. Нижнюю часть стен студиоло покрывали панели, инкрустированные разными породами дерева таким образом, что создавалась иллюзия присутствия в помещении шкафчиков с раскрытыми дверцами и полками, на которых будто бы стоят книги, приборы, музыкальные инструменты и другие предметы. Верхнюю часть стен занимали расположенные в два ряда живописные изображения великих людей — античных философов, поэтов, персонажей Ветхого и Нового Завета, средневековых теологов. Выбором персоналий, вероятно, занимался лично герцог — писатель, ученый, военачальник и один из самых образованных людей своего времени. Студиоло являлся частью сложной системы частных апартаментов герцога и сообщался с расположенными этажом ниже «капеллой Отпущения грехов» и «храмом Муз». Стены последнего украшали изображения девяти муз, Аполлона и Афины, запечатленных во время игры на различных музыкальных инструментах.

Ренессансный кабинет превратился в особый мир, где хозяин проводил время за литературными и

философскими занятиями или же в обществе близких людей вел интеллектуальные беседы и предавался эстетическому наслаждению. Оформленный с глубоким идейным подтекстом и сильными мусическими мотивами, наполненный предметами античной эпохи и предназначенный прежде всего для проведения «ученого досуга», студиоло воспринимался как реминисценция античного мусейона.

Развитие коллекционирования постепенно меняло облик студиоло и закладывавшиеся в них идеологические программы. Некоторые начали создаваться с целью апологии правителя, иным становился их образный строй, а содержимое приобретало все более универсальный характер. Это отчетливо проявилось уже в начале XVI в. в декорации студиоло Изабеллы д'Эсте, супруги правителя Мантуи, маркиза Гонзага. Ее кабинет украсили не панно, выполненные различными художниками в соответствии с разработанной программой, как это бывало прежде, а картины знаменитых современных живописцев — Перуджино, Косты, Мантеньи, Корреджо. Сюжеты написанных ими произведений были взяты из античной литературы или сочинены придворными гуманистами. В итоге студиоло превратился в хранилище живописной коллекции Изабеллы, в нем же находилась и ее личная библиотека. Что касается античного собрания мантуанской правительницы, то оно разместилось в особом помещении под кабинетом — Гроте (Grotta). Это название, вероятно, должно было навеять образ частично засыпанных землей развалин Древнего Рима, называемых гротами (пещерами), откуда извлекались фрагменты античных росписей и различные коллекционные предметы.



*Пьеро делла Франческа.
Портрет Федерико де
Монтефельтро*



Палаццо Веккьо с башней Арнольфо, Флоренция

Но самые кардинальные изменения по сравнению со своими предшественниками претерпел студиоло герцога Франческо I Медичи, созданный к 1579 г. во флорентийском Палаццо Веккьо группой художников под руководством Д. Вазари в соответствии с программой, разработанной историком и филологом Винченцо Боргини. В его декоре были широко использованы аллегорические образы. Центр свода заняла композиция «Природа, вручающая Прометею кристалл кварца», вокруг расположились изображения четырех стихий и связанных с ними элементов и темпераментов, в люнетах — портреты родителей Франческо I. Стены украсили небольшие, около метра в высоту, картины с сюжетами о добыче и обработке природных богатств, использовании стихий и их даров. В стенных нишах были установлены 8 скульптур, изображающих персонажей античной мифологии, попарно связанных со стихиями.

Студиоло Франческо I полностью утратил значение помещения для гуманистических занятий, и в нем разместились уже не только произведения искусства, но также редкости, естественно-научные образцы, рисунки известных художников с изображением экзотических животных, рыб и растений. Древности и редкости скрывались за глухими дверцами стенных шкафов, украшенных аллегорическими картинами. Совокупность» различных категорий предметов в сочетании с декором студиоло олицетворяла «мир в миниатюре», воссоздавая который, Франческо I символически выражал идею господства божественного в мире и заявлял о своем в нем месте — правителя и властелина.

Итак, на протяжении XV-XVI вв. студиоло эволюционировал от библиотеки и помещения для

гуманистических занятий до декорированной сокровищницы. Принципы организации в нем коллекций не позволяют однозначно считать его одной из разновидностей ренессансного музея, с гораздо большим основанием его можно назвать протомузейным учреждением. Студиоло представляли собой очень небольшие, можно сказать, миниатюрные помещения, резко контрастирующие своими размерами с громадными дворцовыми залами, по соседству с



которыми они создавались. Во многих из них не было дневного освещения, а коллекционные предметы нередко находились в стенных шкафах с глухими дверцами, украшенными аллегорическими изображениями. Догадаться о том, что скрывают эти дверцы, можно было лишь разгадав тайный смысл аллегорий. Все это говорит о том, что при создании студиоло отсутствовал элемент публичности, его содержимое предназначалось не для стороннего зрителя, а для уединенного созерцания самим владельцем и его ближайшим окружением.

Антиквари

В эпоху Возрождения произведения античной скульптуры, в том числе и их фрагменты, были самыми желанными объектами коллекционирования. Их находили случайно во время строительных работ или добывали в результате целенаправленных раскопок, носивших в то время бессистемный и порой грабительский характер. Ими украшали дворцовые сады, их устанавливали на фасадах и в оградах усадеб и вилл. По мере формирования коллекций скульптуры появилась и потребность в их более упорядоченном экспонировании.

В ренессансной культуре собрание произведений античной пластики и помещение, в котором оно экспонируется, называли «антикварий» (antiquarium). Одним из первых был основан антикварий на Капитолии в Риме. Некогда политический и культовый центр Рима, Капитолийская площадь в средневековую эпоху служила городским рынком. Здесь стояли извлеченные из мавзолея Августа надгробные памятники супруге и одному из сыновей римского военачальника Германика. Имеющиеся в них углубления использовались в качестве эталона меры для зерна и соли. На лестнице, ведущей в Капитолийский дворец, где проводились судебные заседания, возвышалась скульптурная группа, которая изображала льва, терзающего коня. Она служила символом карающей справедливости, ведь здесь часто оглашали смертные приговоры.

В 1471 г. на первосвященнический престол ступил папа Сикст IV, который распорядился передать на Капитолий древние бронзовые статуи, стоявшие возле папского Латеранского дворца. Свое решение он мотивировал желанием вернуть эти произведения их «законному владельцу — народу Рима». Считая языческое наследие малоподходящим образцом для подражания и заботясь лишь о памятниках раннехристианского Рима, папа, тем не менее, прекрасно понимал, что этим своим шагом он извлечет для себя немалые политические дивиденды.



Волчица. Бронза. Конец VI — начало V в. до н. э. Рим, Капитолийский музей

Среди даров Сикста IV были ставшая эмблемой Рима знаменитая волчица, созданная этрусским мастером, прославленная фигура мальчика, вынимающего занозу — «Spinario», статуя слуги с жертвоприношениями (Камилл). Спустя десятилетия с Латеранской площади на Капитолий перенесли и бронзовую конную статую императора Марка Аврелия, сохранившуюся благодаря тому, что в средние века ее принимали за изображение императора Константина Великого, признавшего христианство государственной религией.

Первоначально собрание Капитолийского антиквария экспонировалось достаточно хаотично, без учета окружающего ландшафта и архитектуры. Произведения скульптуры украшали фасады дворцов, а также размещались внутри одного из них — Палаццо деи Консерватори (Дворец Консерваторов). Но при папе Павле III по проекту Микеланджело начались строительные работы, которые гением великого мастера связали в единый ансамбль Капитолийские дворцы и античную скульптуру. К середине XVI в., пополнившись новыми поступлениями, Капитолийский антикварий приобрел огромную известность, а впоследствии перерос в Капитолийский музей, где и сейчас хранятся дары Сикста IV. Поэтому за дату его основания принят 1471 год, и он считается одним из старейших в мире.

Создание другого римского антиквария связано с именем папы Юлия II (1503— 1513), понтификат которого отличало стремление превратить Рим в культурный и политический центр Италии. Он возводил и украшал дворцы и храмы, строил мосты и новые величественные улицы, поощрял искусство, шедевры которого должны были прославлять христианскую церковь и папство. Обладая незаурядной энергией и упорством, Ни папа находил время и для коллекционирования памятников классической древности.

Возникновение музея как социокультурного учреждения в период Возрождения | 14



*Агесандр. Афинодор. Полидор.
Лаокоон. Ок. 40 г. до н. э. Рим,
Ватиканские музеи*

Одним из шедевров его коллекции стала скульптурная группа «Лаокоон», которую нашли в 1506 г. во время строительных работ в винограднике, разбитом на месте разрушенных терм императора Тита. Задолго до этого события о скульптуре уже знали из сочинений прославлявшего ее Плиния Старшего, поэтому находку «Лаокоона» восприняли как открытие века. Опасаясь кражи, Юлий II ночь напролет лично сторожил скульптуру, а ее прибытие в Ватикан сопровождалось торжественным колокольным звоном. Другим шедевром папской коллекции была статуя Аполлона работы Леохара (середина IV в. до н. э.)- дошедшая в мраморной римской копии. Юлий II приобрел ее еще в бытность кардиналом, а во время своего понтификата поместил во внутреннем дворике Бельведерского дворца, благодаря чему она и стала называться Аполлон Бельведерский.

С создания этого Бельведерского двора, или «Антиквария статуй», и начинается история всемирно известных музеев Ватикана. Тщательно подбирая место для своей скульптурной коллекции, Юлий II остановил выбор на летней резиденции пап — павильоне Бельведер. Это название закрепилось за постройками, расположенными в красивом природном окружении (ит. *belvedere* — красивый вид). Д. Браманте, назначенный главным архитектором, перестроил Бельведер и соединил его длинной галереей с



Ватиканским дворцом, в результате чего появился внутренний двор, названный Бельведерским. В центре его

*Двор Бельведер в Ватикане.
Архитектор Д. Браманте. Начат в
1505 г*

разместились скульптурные группы «Статуя реки Тибр» и «Статуя реки Нил», по углам двора и посередине каждой из окружавших его стен построили декорированные ниши, в которых установили шедевры античной пластики, в том числе «Аполлона», «Спящую Ариадну», «Бельведерский торс». Произведения скульптуры, считавшиеся менее ценными, расставили среди апельсиновых деревьев и цветочных клумб, окружавших центральный фонтан. Шум падающей воды, апельсиновый аромат, красота и совершенство творений античности создавали непередаваемую атмосферу умиротворения и покоя.



*Леохар. Аполлон
Бельведерский. Римская
копия с греческого
оригинала IV в. до н. э.*

Вступив на папский престол, Лев X (1513—1521), в миру Джованни Медичи, открыл свободный доступ в Бельведерский двор, считавшийся в то время одной из выдающихся европейских достопримечательностей. Но с наступлением понтификата Адриана VI (1521 — 1523), враждебно относившегося к гуманизму и считавшего грехом увлечение искусством, посещения Бельведерского Антиквариума прекратились, а ниши со скульптурой закрыли грубо сколоченными деревянными ставнями. Во второй половине XVI в. часть античной скульптуры из-за неприязненного отношения к ней как к «языческим идолам» покинула Ватикан в качестве подарков светским правителям — Максимилиану II Габсбургу и Франческо I Медичи. Но лучшая часть собрания все же сохранилась, хотя видеть ее можно было лишь в слепках и на гравюрах. Новую жизнь эти шедевры античной пластики обрели только в 1773 г. г когда на их основе был создан музей скульптуры Пио-Клементино.

В начале XVI в. обладателем замечательной коллекции античных древностей и современной скульптуры стал венецианец Доменико Гримани (1461 — 1523), кардинал и гуманист. Согласно его последней воле эта коллекция стала экспонироваться для публики в правительственной резиденции Венецианской республики — Дворце дождей. Однако в 1586 г., экспозицию разобрали, и произведения искусства перенесли в недоступные для посетителей помещения. К новой жизни их возродила деятельность племянника завещателя — Джованни Гримани. Присоединив к ним свою личную коллекцию античной скульптуры, он перестроил для демонстрации собрания одно из помещений библиотеки собора Сан Марко. В 1596 г. новая экспозиция открылась для широкой публики. В ней разместилось в соответствии с определенной схемой свыше двухсот произведений, главным образом бюстов императоров и императриц, а также мифологических персонажей.

Блеск и великолепие отличали антикварий, созданный в 1580-е гг. под Мантуей в Саббионета самым младшим представителем рода Гонзага, герцогом Веспасианом. В

Возникновение музея как социокультурного учреждения в период Возрождения | 16
роскошно декорированной галерее длиной свыше 90 м он разместил статуи, барельефы и бюсты, большая часть которых была вывезена его отцом в 1527 г. из Рима, разграбленного тогда в ходе так называемых Итальянских войн.

Идея самостоятельного экспонирования античной пластики получила развитие и за пределами Апеннин, а ее наиболее ярким воплощением можно считать антиквариат, созданный в Мюнхене баварскими герцогами Виттельсбахами. Он разместился на нижнем этаже специально возведенного в 1569 г. двухэтажного здания, верхний этаж которого был отведен под библиотеку. В огромной галерее (64,9 x 11,7 м), разделенной на секции, в нишах и на постаментах стояли статуи богов, а также бюсты римских императоров, размещенные в хронологическом порядке. Под каждым произведением скульптуры была закреплена плита с информацией об изображенном лице. В отличие от общедоступного венецианского собрания Гримани мюнхенский антиквариат Виттельсбахов преследовал чисто репрезентативные цели, в нем проходили приемы важных персон и различного рода торжества.

Галерея Уффици

Как Галерея статуй изначально создавалась во Флоренции и знаменитая галерея Уффици; лишь со временем в ней появилось собрание универсального характера. Основавший ее род Медичи с небольшими перерывами правил городом, а затем герцогством Тосканским почти 300 лет, и все его представители вносили свою лепту в преумножение художественных сокровищ династии. Непосредственное создание галереи связано с именем Франческо I (1541 — 1587), который, став великим герцогом тосканским, приступил к реорганизации семейных коллекций. Часть фамильного собрания он решил разместить в величественном здании административных учреждений — Уффици (ит. Uffizi), возведенном по проекту Д. Вазари для государственных служб — казначейства, канцелярии, трибунала.

Приглашенный для проведения дополнительных строительных работ архитектор Б. Буонталенти остеклил одну из лоджий верхнего этажа Уффици, создав тем самым длинный, широкий и хорошо освещенный коридор, названный «Галерея статуй». В 1581 г. здесь разместились без какой-либо хронологической системы античные произведения, в частности 26 скульптур, подаренных Ватиканом, а также работы итальянских мастеров — Донателло, Микеланджело, Бандинелли.

Спустя несколько лет в Уффици появились небольшие залы для развески части живописного собрания Медичи, помещение для научных приборов, залы с древним и современным оружием, а главное — восьмиугольный зал Трибуна, работы по созданию которого начались в 1584 г. и завершились спустя три года, уже после смерти герцога Франческо I. Трибуна предназначалась для экспонирования самых ценных экземпляров собрания Медичи, в нее Франческо перенес и основную часть содержимого из разобранного им студиоло.

В ту эпоху экономическое и политическое соперничество правящей европейской элиты

выражалось в различных формах, включая меценатство, а публичная демонстрация накопленных сокровищ считалась одним из обязательных проявлений абсолютной власти. Галерея статуй, как и студиоло в Палаццо Веккьо, не отвечали политическим задачам великих герцогов. Окончательно объединив Тоскану и превратив ее в абсолютистское княжество, они нуждались в легитимации своей власти в глазах общества, поэтому восхваление герцога и его деяний, прославление силы и великолепия рода Медичи должны были осуществляться постоянно и всеми возможными средствами. Важнейшим звеном их новой культурной политики становится создание галереи Уффици, и в частности Трибуны, которая, в отличие от студиоло, уже не входила в состав частных апартаментов герцога, а была экспозиционным залом, доступным для обозрения всем желающим. Ее оформление, сочетавшее идейное содержание с «наслаждением для глаз», производило сильнейшее впечатление на умы и души зрителей, в числе которых были как подданные герцога, так и его соседи-правители.

Значительная часть содержимого Трибуны — драгоценности, геммы, медали, мелкая пластика, природные редкости — размещалась в многочисленных ящиках, закрепленных на стенах на уровне человеческого роста с помощью консолей. Верхняя крышка этих ящиков одновременно служила полкой для ваз из полудрагоценных металлов и небольших произведений скульптуры. Над полками-ящиками висели картины Рафаэля, Андреа дель Сарто, Понтормо и другие шедевры живописной коллекции Медичи, а под консолями размещались миниатюры и парадное оружие. Линия полок-ящиков проходила по всему периметру Трибуны, но не была сплошной, ее прерывали ниши, внутренняя поверхность которых имела уступы для ваз и предметов мелкой пластики. Стены скрывали два потайных шкафа с глухими дверцами, обитые внутри деревом и красным бархатом. На их резных полках стояли сосуды из горного хрусталя.

Коллекционные предметы размещались и в многочисленных ящичках двух шкафов-кабинетов черного дерева. Один из них, «studiolo grande», находившийся напротив входа, был так богато украшен драгоценностями, что даже не просматривалась его основа. Своими пропорциями он помогал организовать пространственную среду Трибуны, поскольку его пилястры были одной высоты с настенными консолями, а балюстрады на фасаде соответствовали линии настенных ящиков. Другой кабинет, называвшийся Темпьетто, украшали пластины из позолоченного серебра с рельефами на тему «жития» Франческо Медичи. Он располагался в центре Трибуны и выглядел ее уменьшенной копией: повторял восьмиугольный план помещения и стоял на восьмиугольном столе. Декор и форма ножек стола гармонировали с украшением стен и консолями. Тем самым Темпьетто был визуально связан с окружающим его пространством и интерьером.

Эта связь создавалась не только из соображений эстетики, но и в соответствии со сложной системой образов и аллегорий, положенных в основу организации коллекций в Трибуне. При украшении интерьера были использованы красный, золотой и голубой цвета, которые явно перекликались с колористической гаммой герба Медичи, поэтому

фигуры, стоявшие на визуально связанных с Темпьетто консолях, не просто изображали подвиги Геракла, а олицетворяли энергию, трудолюбие и другие добродетели герцога Франческо. Инкрустированный перламутром купол Трибуны и множество нарисованных вдоль фриза рыб символизировали воду, роза ветров и флюгер (флажок на фонаре) — воздух, красные драпировки стен — огонь, а выложенный полудрагоценными камнями пол — землю. Эта космологическая символика рисовала четыре элемента (природные субстанции), которые, согласно представлениям древних, являлись составными частями при создании Вселенной. Тем самым в Трибуне воссоздавался образ мира, или универсума, а герцог Франческо и его деяния, изображенные на рельефах Темпьетто, становились центром того космического порядка, что был предопределен самим Богом.

Кунсткамеры

Во второй половине XVI в. пышность и величие европейских дворов оценивались уже не только по роскоши приемов, но и по наличию собрания красивых, диковинных и экстравагантных вещей, которое выполняло прежде всего представительные функции. Яркими образцами подобных собраний наряду с Трибуной галереи Уффици могут служить и кунсткамеры Центральной Европы.

Самые ранние сведения об организации коллекций в виде кунсткамеры восходят к 1550 г., относятся к Вене и связаны с именем императора Фердинанда I Габсбурга. Второй по времени образования принято считать Дрезденскую кунсткамеру, созданную в 1560 г. в резиденции правителя Саксонии курфюрста Августа I (1553—1586). К 1565 г. относится первое письменное упоминание о существовании кунсткамеры в Мюнхене; ее основал Альбрехт V Виттельсбах (1550-1579).

Появление двух других знаменитых европейских кунсткамер связано с австрийской ветвью дома Габсбургов. Создателем одной из них стал неистовый коллекционер и правитель Тироля эрцгерцог Фердинанд II (1529— 1595). Получив в наследство средневековый замок Амбрас в окрестностях Инсбрука, он в начале 1570-х гг. перестроил его для размещения собрания оружия, исторических реликвий, сокровищницы и кунсткамеры.

Но самое богатое и знаменитое собрание второй половины XVI — начала XVII в. принадлежало императору Рудольфу II Габсбургу, королю венгерскому и богемскому, эрцгерцогу австрийскому (1576— 1612). Его стоимость современники оценивали в колоссальные по тем временам суммы, а Прагу, ставшую столицей империи, называли «сокровищницей Европы». Рудольф II был необычайно увлечен не только искусством, но и астрологией, и алхимией, и вообще всем таинственным и загадочным. Неудивительно, что он смог создать одну из лучших кунсткамер эпохи, которую разместил на первом этаже своего пражского замка Градчаны.

Слово «кунсткамера» в буквальном переводе обозначает «кабинет искусств», но под «искусством» в данном случае подразумевались лишь необычные и редкие творения,

искусно созданные человеком или природой. Конкретное содержание кунсткамер составляли предметы, не соответствовавшие существовавшим в то время представлениям о простом и заурядном. Особое внимание к ним было вызвано не только присущей человеку тягой ко всему необычному и соображениями престижа, но и тем, что именно редкое и диковинное, как считалось, нагляднее всего способно передать многообразие мира. Неординарность предмета могла заключаться в его красоте или уродстве, оригинальной технике изготовления, чрезвычайно больших или малых размерах, нетрадиционной форме или окраске, материале изготовления, непривычном для европейцев или вовсе им неизвестном.

Природные редкости, или «naturalia», обычно представляли собой образцы и фрагменты флоры и фауны далеких стран и континентов: чучела экзотических птиц и зверей, яйца страусов и черепах, зубы акул, бивни слонов и мамонтов, кости ископаемых животных, раковины моллюсков, кокосовые орехи, минералы, различного рода окаменелости, образцы полудрагоценных камней и самородки металлов, янтарь и кораллы.

Некоторые из образцов особенно ценились за приписываемые им медико-магические свойства. Колдовской силой наделяли, например, мандрагору — средиземноморское наркотическое растение семейства пасленовых, толстый прямой корень которого внешне иногда напоминал человеческую фигуру. Существовало поверье, будто мандрагора, когда ее выкапывают из земли, кричит так пронзительно, что можно умереть от ужаса. В особом почете у коллекционеров были и безоаровые камни, или безоары, — плотные образования в желудках жвачных животных, чаще всего бородатых (безоаровых) козлов. Они встречаются очень редко, поскольку их возникновение обусловлено особой диетой — качеством пищи и режимом питания. Безоарам приписывали свойства противоядий, их высоко ценили и часто помещали в роскошные золотые оправы.



*Дама с единорогом. Гобелен. XVI в.
Париж, Музей Клюни*

Наряду с чучелами и фрагментами реально существовавших животных в ренессансных собраниях нередко встречались и мистификации, созданные умелыми фальсификаторами: «семиголовая гидра» или же «василиск» — существо с головой и крыльями петуха, а туловищем змеи. Но особо желанным для каждого богатого коллекционера был «рог единорога», который считали сильным противоядием и магическим средством защиты от наемных убийц. В средневековом искусстве единорог часто изображался в виде белого грациозного существа с закрученным спиралью рогом на лбу. У него были тело, грива и голова лошади (иногда с козлиной бородой), хвост льва и рассеченные копыта антилопы. За рог этого в

Возникновение музея как социокультурного учреждения в период Возрождения | 20
действительности не существовавшего животного обычно выдавали рог носорога или нарвала, морского млекопитающего семейства дельфиновых. Продавали его за баснословные суммы. Известно, что Лоренцо Медичи приобрел «рог единорога» за 6 тыс. флоринов, в то время как за картину Яна ван Эйка «Святой Иероним» он заплатил 30 флоринов, а за работу скульптора Дезидерио да Сеттиньяно и того меньше — всего 3 флорина.

В качестве природных редкостей иногда экспонировали и различного рода анатомические аномалии, встречающиеся у людей и животных. В кунсткамере эрцгерцога Фердинанда, например, были внутриутробные плоды с нарушением развития, в собрании Рудольфа II их дополняли и патологии иного рода — рога оленей, сросшиеся или же деформированные вследствие болезни животного.

«Творения рук человеческих» представляли в кунсткамерах искусно сделанные предметы из золота, серебра, кости, дерева, янтаря, стекла, призванные продемонстрировать умение человека преодолевать трудности, которые возникают при обработке природных материалов. Это были хрустальные сосуды в виде фантастических зверей, оправленные в серебро раковины морских улиток-наутилусов, вазы, чаши и кубки из драгоценных металлов, которым придавали форму фруктов, животных, птиц и людей.



Чаще всего подобные изделия создавались анонимными придворными мастерами, но встречались и работы известных художников. Например, в кунсткамере эрцгерцога Фердинанда II одним из самых уникальных предметов декоративно-прикладного искусства была золотая солонка, украшенная эмалью, драгоценными камнями и выполненная в виде чаши, по обеим сторонам которой расположены фигуры Нептуна и Амфитриты. Ее создал по заказу французского короля Франциска I прославленный итальянский ювелир Бенвенуто Челлини. Впоследствии король Карл IX подарил солонку эрцгерцогу Фердинанду ко дню бракосочетания.

*Б. Челлини. Солонка. 1540-1543 г.
Вена, Художественно-исторический музей*

Почетное место в кунсткамерах отводилось искусству миниатюры. Неизменный восторг посетителей Дрезденской кунсткамеры вызывала, например, вишневая косточка, на

Возникновение музея как социокультурного учреждения в период Возрождения | 21
которой было вырезано 180 человеческих лиц. Помещались в кунсткамеры и работы мастеров-калек, например, письмо или вышивка пальцами ног. В них нередко экспонировались и произведения живописи, при этом многие из них отличались главным образом своеобразием сюжета. В замке Амбрас это были картины кисти неизвестных художников, изображавшие карликов, гигантов, калек, людей с врожденными физическими недостатками.

Среди образцов, облик которых не соответствовал существовавшим в то время представлениям о заурядном, было немало предметов одежды, быта и верований племен и народов Азии, Северной Африки, Америки. Например, особую гордость Фердинанда II составляли накидка и головной убор индейца из перьев птиц. Эрцгерцог даже позаимствовал из него несколько перьев для украшения своего шлема по случаю бракосочетания. Огромное собрание изделий художественного ремесла и предметов повседневного обихода из Индии, Персии, Турции, Китая и других стран Востока и Америки отличало кунсткамеру Рудольфа II.

В состав универсальной кунсткамеры непременно входили научные приборы, инструменты, различные оптические и механические устройства — компасы, астролябии, подзорные трубы, слесарные и токарные станки, хитроумные замки, часы. Они также несли смысловую нагрузку, выступая свидетельством способности человека покорять природу.

Обладая определенной совокупностью типичных черт, каждая из кунсткамер имела и свой индивидуальный облик, сформированный условиями ее возникновения и вкусами создателя. Большим своеобразием отличалась, например, Дрезденская кунсткамера, в которой размещалось свыше 10 тыс. предметов. Редкости природы составляли в ней всего 1%, а произведения искусства — 1,5% от общего количества предметов. Преобладали же в кунсткамере рабочие инструменты, составлявшие 75% всего ее содержимого. Многие из них использовались в хирургии, геодезии и артиллерийском деле, имелись и наборы для слесарей, токарей, оружейников, садовников, кабинетных дел мастеров, а также музыкальные инструменты. Одна из причин непохожести Дрезденской кунсткамеры на аналогичные кабинеты состояла в том, что при саксонском дворе существовала система взаимосвязанных коллекций. Поэтому многие из типично «кунсткамерных» образцов хранились в Анатомическом кабинете или сокровищнице.

При всей своей индивидуальности интерьер каждой из кунсткамер отражал типичные для своего времени принципы размещения предметов и организации внутреннего пространства. Верхнюю часть плоскости стен обычно занимали картины, которые развешивались несколькими рядами, а иногда и полностью покрывали часть стены от потолка до пола. Ниже ярусов картин и в простенках между окнами часто помещали

оружие и охотничьи трофеи. С потолка могли свисать чучела рыб и животных, которые нередко стояли и на полу вместе с другими крупногабаритными предметами.

Мебель для размещения коллекций заимствовалась из повседневного обихода и никакими особыми конструктивными отличиями не обладала. Это были различные лари, сундуки, полки, столы и шкафы. С XV в. одним из любимейших типов мебели-хранилища стал шкаф-креденца, заимствованный из церковного обихода. Во Франции его называли дрессуар, а в России — поставец. Он представлял собой высоко поднятый ящик, опиравшийся на три свои продолженные до пола стенки, которые внизу для прочности соединялись еще одной плоскостью. Дверцы шкафа обычно украшали богатым орнаментом, выполненным в технике углубленной резьбы, а сверху часто делали навес для защиты от копоти каминов. Под навесом и на нижней плоскости расставлялись дорогая посуда и ювелирные изделия — вазы, кубки, чаши.

Во второй половине XVI —XVII вв. наиболее распространенным предметом парадной обстановки в западноевропейском интерьере стали шкафы-кабинеты. Они представляли собой изящные ларцы, или шкафчики с двумя створками, за которыми скрывались маленькие выдвижные ящички — были среди них и потайные. Первоначально их просто ставили на столы, покрытые коврами, позже стали делать вместе с подстолями. Обычно кабинеты изготавливали из дорогих пород дерева и украшали живописными вставками или инкрустациями, уделяя особое внимание внутренней отделке, ведь их часто держали в раскрытом виде.

Декор шкафа-кабинета нередко выполнялся по заказу будущего владельца, в него вкладывался определенный символический смысл, и он играл важную роль в передаче основополагающей идеи собрания. Ведь кунсткамеры отнюдь не представляли собой беспорядочное и хаотичное нагромождение различного рода редких и дорогих предметов. В принципах отбора коллекционных образцов и порядке их размещения присутствовали и концепция, и система, а сами кунсткамеры являлись предметом сложной философской интерпретации.

Надо сказать, что состав и организацию коллекций в эпоху Возрождения во многом определяла одна из излюбленных тем ренессансных мыслителей — тема единства природы и искусства. Суть этой концепции состояла в том, что художник создает свои творения, подражая природе, и в итоге появляется вторая, «украшенная» природа. Таким образом, природа и искусство творят по одним законам и взаимодополняют друг друга, а взятые вместе, они составляют «мир как целое», или универсум. В понятиях универсума трактовались и ренессансные экспозиции, которые воспринимались как арена, где соревнуются природа и искусство, как «театр мира» — *theatrum mundi*. Различные категории представленных в них предметов — природных образцов и «творений рук человеческих» — олицетворяли собой образ «всего сущего» и считались отражением универсума. При этом императорские и княжеские кунсткамеры нередко несли дополнительную смысловую нагрузку: владение микрокосмом кунсткамеры символизировало верховную власть в большом и реальном мире.

Появившись на волне новых идеалов и ценностей, принесенных Ренессансом в европейскую культуру, кунсткамеры, наряду с другими кабинетами редкостей, могут служить яркой иллюстрацией того, как медленно изживали себя ментальные структуры средневекового сознания. Характерные для прежней эпохи ценностные ориентации, «картина мира» и символизм мышления давали о себе знать и в принципах отбора коллекционных образцов, и в концепции их экспонирования.

Как уже говорилось, кунсткамеры выполняли прежде всего репрезентативную функцию, поэтому их посещали главным образом представители иностранных государств, знаменитые путешественники, ученые и придворные художники. Степень их доступности для осмотра зависела исключительно от воли владельца. Большой либеральностью в сравнении с соседями отличались баварские герцоги Виттельсбахи. Кроме вышеназванных категорий посетителей они допускали в свою кунсткамеру и просто «любопытствующих», а благодарные зрители выражали свою признательность в виде даров в кунсткамеру, что считалось правилом хорошего тона. Дрезденскую же кунсткамеру могли посещать в XVI в. лишь члены дома курфюрста и гости саксонского правителя. Лица не княжеского рода стали допускаться в нее только с начала XVII в., при этом они уплачивали сопровождавшему их служителю от четырех до шести гульденов.

-
1. Юренева
 2. Шляхтина
 3. Шулепова