

Идеология просветителей и концепция публичного музея

В европейской культуре за XVIII столетием прочно закрепился эпитет «эпоха Просвещения». Основное содержание этого исторического периода определялось идейно-политическим движением, деятели которого безгранично верили в то, что разум способен обеспечить всеобщий прогресс человечества. Они полагали, что все обеспечить всеобщий прогресс человечества. Они полагали, что все общественное неблагополучие — это результат невежества людей и заблуждений рассудка, что путем просвещения народа и его правителей можно построить новый миропорядок, который будет более правильным и справедливым, нежели существующий, поскольку будет более разумным и логичным. Эти особенности эпохи в конечном итоге обусловили и само ее название.

Движение Просвещения зародилось в Англии в конце XVII в. и со временем приняло общеевропейский характер. Свою наиболее яркую и классическую форму оно обрело во Франции, где сложилась блестящая плеяда просветителей, представленная именами Франсуа Вольтера, Жан-Жака Руссо, Дени Дидро, Шарля Монтескье, Поля Анри Гольбаха. В основе многих теоретических построений просветителей лежало учение английского философа Джона Локка (1632— 1704) о том, что права свободы, равенства и частной собственности вытекают из самой природы человека и не могут быть никем отменены. Почитая и возводя в абсолют «естественный порядок вещей», просветители считали необходимым уподобить ему общественную жизнь.

Уверенные в том, что торжество разума и знаний приведет к созданию справедливого общества, просветители уделяли особое внимание вопросам педагогики, борьбе против суеверий и диктата церкви. С 1751 г. стала выходить знаменитая французская семнадцатитомная «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» под редакцией Жана Д'Аламбера и Дени Дидро. Это издание публиковалось в обстановке жесточайшего противодействия со стороны церковных и правительственных кругов, ведь в Энциклопедии не только излагались сведения о важнейших научных достижениях человечества, но и утверждалась система новых культурных ценностей, противостоявшая старому миру и его идеологии. Естественное право противопоставлялось в ней божественному и традиционному, а вместо слепой веры предлагался опытный анализ природы и человека. Под огнем критики оказались не только сфера религии, но и многие политические учреждения и научные традиции, а повышенное внимание к технике, ремеслам, открытиям в промышленности, вопросам образования и воспитания стало одним из несомненных достоинств Энциклопедии.

Будучи антифеодальной по своей социальной направленности и антиабсолютистской по политической программе, просветительская идеология отражала интересы прежде всего третьего сословия — предпринимателей, финансистов, ремесленников, крестьян, лиц свободных профессий. Но объективно идеи Просвещения имели более широкое

значение. Философия просветителей воздействовала на духовную жизнь всех людей во всех уголках Европы, а выработанная ими формула «свобода, гражданское равенство, собственность» вместе с идеями прямого народовластия не утратила своей актуальности и в наши дни. Несмотря на то, что народные массы остались чужды просветительскому движению, в кругах интеллектуалов и передовой буржуазии новые идеи получили широкое распространение.

Именно в русле идеологии эпохи с ее акцентами на просвещение и равенство образовательных возможностей людей постепенно стала формироваться концепция музея, доступного широкой публике, иными словами, публичного музея. Просветители настойчиво внедряли в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством воспитания эстетического вкуса человека, его интеллекта и многих достоинств. В Энциклопедии Д'Аламбера и Дидро говорилось, что «изящные искусства обращают умы граждан к чувствам патриотическим, к истинным добродетелям. Они должны способствовать счастью людей, необходимо, чтобы они проникли до убогой хижины самого незначительного из граждан».

Совершенствование человека путем обращения его чувств и ума к культурному наследию воспринималось в ту эпоху не только как частное дело каждого, но и как социальная ответственность. Ведь воспитание отдельно взятой личности в дальнейшем могло преобразить целое поколение и в конечном итоге перестроить на новых принципах все общество. Поэтому главный лозунг просветителей в музейной сфере звучал примерно так: коллекции, служащие удовольствию немногих, должны стать доступны всем.

Социокультурные изменения, происшедшие в европейском обществе в XVII—XVIII вв., повлияли на развитие коллекционирования и способствовали появлению первых публичных музеев. Особую роль в этом сыграла идеология Просвещения, ориентированная на создание нового культурного единства и требовавшая получения реальных знаний. Действия во всем мироздании тех закономерностей, которые можно было бы объяснить рациональным способом.

Предметы коллекций и музеев должны были служить мировоззренческим и экспериментальным доказательством существования этих закономерностей.

В данный период получили заметное развитие и обрели большее разнообразие образовательные и воспитательные функции коллекций и музеев, а педагоги обосновали необходимость включения в процесс обретения знаний обращения к коллекциям предметов музейного значения, для чего требовалось создавать учебные музеи. Появились определенные типы коллекционеров, в том числе антиквары, которые обращали внимание историков на необходимость изучения вещественных памятников Античности и Средневековья. Антиквары все чаще объединялись в организации (такowymi были, например, академии антикваров и древностей в Риме, «Общество дилетантов» в Лондоне и др.). Из среды коллекционеров выделилась группа

«знатоков», лучше других умевших оценить предметы музейного значения. Социальный и профессиональный состав коллекционеров также продолжал меняться. Так, в конце XVIII в. среди парижских собирателей значительно увеличилось число художников, банкиров и буржуа, но в то же время уменьшилось количество юристов, ученых, священников и антикваров.

Расширился рынок предметов для коллекционирования. Вслед за Флоренцией и Венецией такие рынки сформировались в Амстердаме, Париже и Лондоне. Из числа парижских продавцов коллекционных предметов выделились «маршан-мерсье» — торговцы, которые нередко предлагали коллекционерам новые образцы предметов прикладного искусства. С середины XVIII в. организационное оформление получили аукционные распродажи предметов искусства в Лондоне, которые стали проводиться фирмами «Сотби» и «Кристи, Мэнсон и Вудс».

В Италии появились получастные-полупубличные музеи, в частности виллы, напоминавшие свои античные прототипы (Вилла Боргезе, Вилла Альбани). Их посещали знатоки, художники, путешественники, местные жители. Некоторые из таких вилл превращались в пансионы для начинающих художников и скульпторов. Начиная со второй трети XVIII в. папы активно противостояли вывозу из Папской области произведений искусства и сохраняли их в общественных зданиях для культурной документации, а не ради социально престижного собирательства, удовлетворения эстетических чувств или же украшения дворцов и садов, что было характерно для деятельности их предшественников в XVI в.

Папа Климент XII учредил один из первых публичных музеев — Капитолийский (1734), а папы Климент XIV и Пий VI — Пио-Клементинский музей (1771-1799) в Риме, ч. Италии были открыты и другие публичные музеи: галерея Уффици во Флоренции — по завещанию последней представительницы рода Медичи Анны-Марии-Луизы (1743), музей Ш. Маффеи в Вероне. Основатели этих музеев руководствовались общепризнанной идеей культурной преемственности Италии, которую она осуществляет в области искусства.

Начиная с 1694 г. во Франции, не в меньших масштабах, чем в Италии, возникали частные коллекции (Безансон), а в последней трети XVIII в. часть таких коллекций в провинциальных городах страны была преобразована в публичные музеи. Однако самые богатые в стране коллекции — королевские — так и не были использованы для создания публичного музея. Музейные традиции Италии оказались более прочными, чем принципы, которыми в своей коллекционерской практике руководствовались французские монархи из династии Бурбонов.

При сравнении уровней, достигнутых в области коллекционирования и музейного дела в Голландии и Британии — в двух странах, чье движение по капиталистическому пути шло ускоренными темпами, становится очевидным, что для первой из них решающую роль сыграла традиция работы художников на рынок, уже давно сложившаяся здесь в результате раннего развития самостоятельной художественной культуры. Это

обстоятельство способствовало формированию в Голландии массового художественного коллекционирования, не имевшего аналогов в других странах. Получило распространение собирательство горожанами и богатыми крестьянами полотен с изображениями пейзажей и сцен из повседневной жизни, восприятие которых не требовало от рядового зрителя специальной подготовки, в то время как последняя была обязательной для понимания картин, написанных на античные сюжеты. В Британии же, где национальное изобразительное искусство задержалось в своем развитии, ведущую роль играли приезжие мастера, работавшие по заказам знати. Коллекционирование носило здесь элитарный характер, коллекции оставались недоступными широкой публике.

В XVII—XVIII вв. художественное коллекционирование и музейное дело успешно и во многом сходным образом развивались в нескольких крупных государствах, в которых правили монархи из династии Габсбургов, в том числе и в Германии, разделенной на множество преимущественно мелких государств. Объемы и качество коллекций Габсбургов превосходили размеры и уровень собраний других правящих домов стран Центральной Европы. Коллекционеры из императорского рода чутко улавливали те тенденции собирательства и представления коллекционных предметов для обозрения, которые частично уже были реализованы в ходе составления собраний других монархий и вельможных коллекционеров. В последней четверти XVIII в. это обстоятельство привело к открытию во дворце «Бельведер» в Вене первого за пределами Италии крупного публичного художественного музея, в котором осуществлялся показ экспонатов, сгруппированных и систематизированных в соответствии с теми или иными национальными и региональными школами.

Политический и культурный полицентризм Германии способствовал поиску разнообразных форм коллекционирования, который велся при дворах отдельных монархов. Правители крупных государств самим фактом создания коллекций демонстрировали свои претензии на первенство в регионе (Бавария, Пруссия, Саксония); монархи же небольших территорий обладали богатыми собраниями как бы компенсировали незначительность своего влияния на общегерманскую политику. Соревнование в коллекционировании художественных произведений и стремление как можно лучше их представить приводили к созданию первых специально построенных и обособленных от жилых помещений дворцовых строений для художественных галерей (Дюссельдорф, Кассель), а также к новому оформлению уже существовавших экспозиций.

В Речи Посполитой общеевропейская модель коллекционерства получила развитие только в эпоху Просвещения. Солидные коллекции возникли в период правления королей из династии Ваза, но подлинное развитие они получили только после воцарения Станислава Августа IV Понятовского. Советник короля М. Мнишек подготовил и издал план польского «Публичного музея» (1775). Однако, несмотря на то, что в Лондоне для этого музея был закуплен целый ряд художественных произведений, насильственные разделы Речи Посполитой помешали осуществлению этого плана. И все же собирание образцов произведений искусства античности,

Ренессанса, а также творений современных художников способствовало формированию самостоятельных форм культуры и национальной самоидентификации просвещенной части населения Речи Посполитой.

В XVIII в. формирование художественных галерей происходило в результате распада архаических музейных структур. Оформлялась новая структура коллекций: экспозиции собраний представляли собой совокупность определенных групп коллекций и коллекционных предметов, связи внутри которых были хорошо продуманы и рационально аргументированы. По замыслу просветителей, подобные галереи были призваны иллюстрировать историю искусства, а по отношению к последующим столетиям реализация этих замыслов стала решающим шагом в процессе установления более тесной связи музеев с искусствоведением. Представление же особых групп коллекций — кабинетов восковых фигур знаменитых людей, панорам, специально рассчитанных на показ массовому зрителю (с 1787 г. в Эдинбурге, а позже в Лондоне их представлял создатель данного жанра, жанра панорамы, Р. Баркер) — носило иной характер.

Архитектурные формы музейного пространства, уже существовавшие до второй половины XVIII в., обретают статус художественных элементов, которые в дальнейшем будут постоянно воспроизводиться в специально строящихся музейных зданиях: большая лестница, ротонда с куполом, открытый дворик и длинные залы, более монументальные, чем обычные дворцовые галереи. Впервые эти формы были выработаны в ходе устройства Пию-Клементинского музея в Ватикане архитекторами А. Дори, М. Симонетти и Дж. Кампорезе.

Развитию деятельности научных коллекций музеев указанного периода способствовало внедрение эксперимента в изучение природы, успехи в развитии математических и природоведческих наук, популяризация научных достижений. Коллекции и музеи были тесно связаны с лабораториями и обществами ученых. Упорядочению условий хранения и демонстрации коллекционных и музейных предметов способствовали классификации, разработанные в середине XVIII в. в области ботаники и зоологии К. Линнеем и в области минералогии А. Г. Вернером.

Основой для будущих музеев становились отдельные коллекции. Так, английские садоводы Дж. Трэйdeskэнт Старший и Дж. Трэйdeskэнт Младший создали в Саут Лэмбете (Лондон) доступный публике за небольшую плату естественно-научный музей «Лэмбетский ковчег». Он был завещан коллекционеру И. Эшмоулу, который затем подарил Оксфордскому университету коллекцию этого музея, а также и свою собственную. Новое собрание получило название Публичного Эшмоуловского музея, служившего в первую очередь учебным целям. Более крупная ботаническая коллекция врача Ханса Слоуна была завещана им британской нации и легла в основу первого в мире национального публичного музея — Британского, который был открыт для бесплатного посещения в 1759 г.

Анатомические и зоологические коллекции и музеи были популярны в Голландии. Так,

широко известным стал анатомический зал Лейденского университета. Комплексные коллекции со значительным количеством естественно-научных предметов создавались и в других городах: Копенгаген, Верона, Милан, Вена, Гессен, Капштадт (Капская колония), Филадельфия, Калькутта и др.

Англия

Первый английский публичный музей, созданный с научно-образовательными целями, был открыт в 1683 г. в Оксфордском университете и позже получил название Музей Ашмола. Его основу составили коллекции, собранные отцом и сыном Трейdeskантами. Джон Трейdeskант-старший занимался разбивкой садов для короля Карла I и английских вельмож, поэтому в поисках редких и красивых растений часто ездил в зарубежные страны, попутно привозя и для себя экзотические экземпляры и различные раритеты. Его дом в окрестностях Лондона, прозванный «Ковчег Трейdeskанта», славился великолепным садом и богатейшим кабинетом, где экспонировались образцы экзотической флоры и фауны, геммы, минералы, монеты, медали, оружие, картины, этнографические материалы из многих регионов мира.



*Бюст Хэнса Слоуна.
Лондон, Британский
Музей*

В 1656 г. появился первый каталог этого собрания под названием «Музей Трейdeskантов». Составлять его и систематизировать коллекции Джону Трейdeskанту-младшему помогал друг Элиас Ашмол, юрист и коллекционер. Впоследствии он унаследовал Музей Трейdeskантов, присоединил к нему свое собрание книг и нумизматики и в 1667 г. передал Оксфорду на условиях экспонирования коллекций в отдельном помещении. После окончания многолетних строительных работ в мае 1683 г. состоялось торжественное открытие музея, занявшего верхний этаж нового здания химической лаборатории, а этажом ниже разместилась естественно-научная школа. За небольшую плату и в составе организованных групп его могли осматривать все желающие, а трижды в неделю здесь читались лекции по химии.

Музей Ашмола располагался в небольшом университетском городке в 100 км от столицы, поэтому контингент посетителей был весьма ограничен. Публичный музей национального масштаба появился в Англии спустя семь десятилетий. Его основателем стал врач и натуралист, президент Лондонского Королевского общества Хэнс Слоун (1660— 1753). Один из самых образованных людей своего времени, он успешно совмещал научную карьеру с коллекционерской деятельностью, к которой питал истинное призвание. К концу своей долгой жизни Слоун собрал 43 тыс.

книг и 7 тыс. рукописей, 12,5 тыс. образцов растений и 334 тома гербария, огромное количество зоологических и минералогических образцов, 23 тыс. монет и медалей, свыше 80 тыс. произведений искусства, редкостей, предметов этнографии и инструментов.

Потратив не менее ста тысяч фунтов стерлингов на создание и каталогизацию коллекций, Слоун завещал их

королю, при условии выплаты его дочерям компенсации всего лишь в 20 тыс. фунтов стерлингов. В своем завещании ученый оговорил, что его собрание должно служить развитию науки и искусства, «использоваться в интересах человечества», «оставаться единым и неделимым» и размещаться в Лондоне или его окрестностях, поскольку только в этом случае оно будет доступно наибольшему количеству людей.



Первое-здание-Британского-музея—Монтегю-хаус в Bloomsbury

Учредив Совет попечителей и проведя общественную лотерею для сбора необходимых денежных средств, английский парламент принял решение о включении в состав создающегося музея еще двух собраний. Одно из них, состоявшее из богатейших коллекций манускриптов, книг и монет, внук собирателя и антиквара Роберта Коттона передал государству еще в 1700 г. Второе собрание из 8 тыс. уникальных рукописей парламент приобрел у наследников Роберта Харли, лорда Оксфордского. Для размещения музея на окраине Лондона в Блумсбери был куплен за 40 тыс. фунтов стерлингов просторный особняк Монтегю-хаус, окруженный огромным парком. После частичной перестройки в нем и состоялось в январе 1759 г. торжественное открытие нового учреждения, получившего название «Британский музей».

Несмотря на то, что музей создавался как публичный, призванный служить интересам всех членов общества, его первоначальный Устав и правила посещения, разработанные Советом попечителей, явственно давали понять, что музей существует прежде всего для ученых, писателей и художников. Допуск других категорий посетителей рассматривался как «широко распространенный, но менее полезный».



*Лестница в Монтегю-хаус. Акварель
Г. Шарфа. 1845 г*

Вход в музей был платным, и для приобретения билетов следовало заблаговременно обратиться в приемную с письменным прошением, указав в нем свое имя, род занятий и адрес. Лишь по истечении двух недель, а порой и нескольких месяцев, если проверка на «добропорядочность» по каким-то причинам затягивалась, заявитель получал долгожданный билет с указанной на нем датой посещения. Осмотр экспозиции разрешался только в составе организованных групп и в сопровождении музейного персонала, который, однако, не давал никаких комментариев к экспонатам. Звон колокольчика сообщал посетителям, что настало время перейти в следующий зал. На знакомство с музеем отводилось не более трех часов, однако известны случаи, когда весь осмотр ограничивался получасом. В течение дня в музее могли побывать не более восьми групп, численностью от 10 до 15 человек, при этом дети младше десяти лет не допускались. Широкая публика получила возможность осматривать музей с понедельника по четверг, в пятницу в его залах находились лишь студенты Королевской Академии, а суббота и воскресенье были выходными днями.

Ориентированность на элитарную публику отчетливо проявлялась и в музейной экспозиции, построенной в расчете на людей, обладающих солидным багажом знаний. У простого же посетителя бесчисленные ряды незнакомых предметов, сведения о которых не сообщались музейным персоналом, вызывали главным образом утомление и разочарование. Интерес угасал, а вместе с ним и желание повторного визита.

Яркое описание своих чувств после посещения в 1784 г. Британского музея оставил в своем дневнике книготорговец из Бирмингема Уильям Хаттон. Он долго искал возможность приобрести входной билет, и, наконец, нашел человека, согласившегося расстаться с ним за приличную сумму в два шиллинга. Оставшееся до посещения музея время Хаттон мысленно предвкушал предстоящее ему удовольствие: он проведет два часа среди редких и удивительных вещей, которых нигде больше не увидит. Однако то, что произошло с ним в действительности, трудно назвать приятным времяпровождением.

«Мы собрались на месте в количестве около десяти человек, все незнакомые мне, возможно, и друг другу люди, — пишет он. — Стали идти довольно быстро, и я с удивлением спросил: «Разве никто не будет информировать нас о тех редкостях,

которые встречаются нам по пути?» Высокий благовоспитанный молодой человек, который, похоже, был нашим сопровождающим, ответил с легким раздражением: «Уж не хотите ли вы, чтобы я рассказал вам обо всем, что есть в Музее? Разве это возможно? Кроме того, разве под большинством предметов не написаны названия?» Я почувствовал себя слишком униженным, чтобы произнести хотя бы еще одно слово. Компания выглядела непроницаемой, они молча ускорили шаг. Был слышен только шепот. Если человек проводит две минуты в комнате, где находится тысяча вещей, требующих внимания, у него нет времени хотя бы бросить взгляд на каждую из них. Когда наш руководитель открывал дверь следующих апартаментов, молчаливый язык этого действия означал: «проходите».

Примерно через тридцать минут мы закончили наше безмолвное путешествие по этому роскошному особняку, на осмотр которого надо было бы потратить тридцать дней. Я покинул его с тем же багажом знаний, с каким и вошел, но зато теперь у меня появилось горькое осознание того, что из-за боязни упустить представившийся мне шанс я в то утро неучтиво прервал интересную беседу с тремя джентльменами, пропустил завтрак, промок до нитки, потратил полкроны на наемный экипаж, заплатил два шиллинга за билет — и все это ради того, чтобы меня стремительно прогнали по залам, чтобы я лишился той малой толики хорошего настроения, с которой пришел, и покинул музей совершенно разочарованный».

Картинные галереи Германии и Австрии

В то время как в Англии первые публичные музеи возникли на основе коллекций частных лиц, в континентальной Европе они появились в результате медленного и постепенного перерастания закрытых собраний монархов в общедоступные учреждения.

К концу XVII в. блестящий центр художественного коллекционирования сложился в Дрездене. На протяжении столетия все саксонские курфюрсты покупали для своих замков и дворцов произведения искусства, однако подлинный размах коллекционирования приобрело при Фридрихе Августе I (1694— 1733), который, завладев польской короной, стал называться и королем Польши под именем Августа II (1697—1797, 1709— 1733), а за свою недюжинную силу получил еще и прозвище Сильный.

В 1722 г. в специально оборудованном помещении второго этажа так называемых «Конюшен» на Юденхофе он создал картинную галерею, в которую поместил лучшие произведения живописи из кунсткамеры, дворцов и церквей. В последующее десятилетие ее собрание пополнилось несколькими сотнями полотен, специально закупленными во Франции, Италии и Голландии, а к 1742 г. в галерее экспонировалось 1938 картин.



*Рафаэль. Сикстинская
мадонна. 1513—1514 гг.
Дрезденская галерея*

Настоящего расцвета Дрезденская галерея достигла при Августе III (1733— 1763), когда в ее собрании появилась большая часть произведений, принесших ей мировую славу. В 1754 г. в галерею поступила самая знаменитая ее картина — «Мадонна Сан-Систо» Рафаэля, ныне известная под названием «Сикстинская мадонна». За это полотно, находившееся в церкви монастыря Сан-Систо в Пьяченце, была заплачена огромная по тем временам сумма — 20 тыс. цехинов, из них 8 тыс. цехинов составили вывозная пошлина и расходы на изготовление копии для монастыря.

Здание «Конюшен», перестроенное в 1746 г. с целью увеличения экспозиционных площадей, оставалось местом пребывания картинной галереи вплоть до 1855 г. Многочисленные полотна, привозившиеся в Дрезден со всех уголков Европы, развешивались в залах галереи в порядке поступления и по размерам. Этикетки отсутствовали, а картины покрывали поверхность стен плотными рядами до самого потолка. Любоваться этим собранием могли лишь члены семьи курфюрста и избранный круг лиц. Даже историку искусства Иоганну Винкельману, служившему библиотекарем у графа Бюнау (близ Дрездена), стоило немалых трудов получить разрешение на осмотр галереи. Он смог добиться этой привилегии только благодаря рекомендации друга директора галереи И.Г. Риделя.

С 1765 г. в галерею стала допускаться «квалифицированная публика», как говорилось в ее первом путеводителе, изданном на французском языке в том же году. Спустя три года девятнадцатилетний студент Иоганн Гете специально приехал из Лейпцига в Дрезден, чтобы воочию увидеть знаменитые сокровища галереи, восторженно описанные И.Винкельманом. Свои впечатления от первого посещения Дрезденской галереи он описал в «Поэзии и правде»:

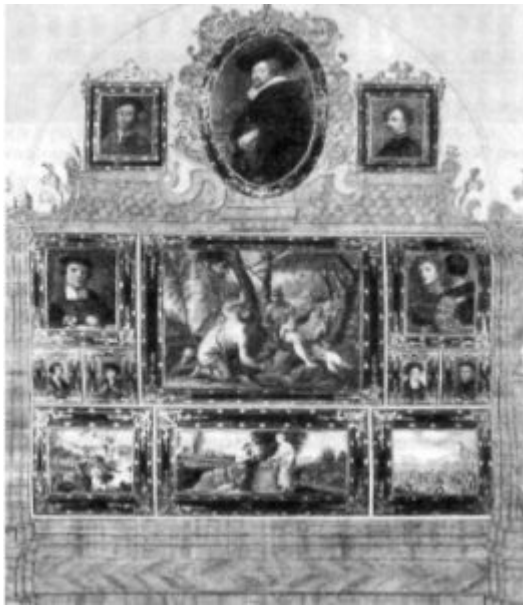
«Наконец настал нетерпеливо ожидаемый мною час открытия галереи. Я переступил порог святилища и остановился, пораженный: то, что я увидел, превзошло все мои ожидания. Многожды повторяющий себя зал, где великолепие и опрятность сочетались с полнейшей тишиной, старинные рамы, как видно недавно позолоченные, навощенный паркет и комнаты, где чаще встретишь зрителя, чем усердного копииста, — все это вместе создавало впечатление единственной в своем роде торжественности, тем более напоминавшей чувство, с которым мы вступаем в дом Господень, что украшения различных храмов, свято чтившиеся многими поколениями, здесь были выставлены напоказ, но лишь во славу искусства».

В 1777 г. доступ в свои залы открыла и Мюнхенская пинакотека, но тоже сделала это «для художников и дилетантов». С 1760 г. стало возможным посещать по предварительным заявкам знаменитую Кассельскую галерею, созданную ландграфом Вильгельмом VII и состоявшую из одних жемчужин европейской живописи, в том числе 35 полотен Рембрандта, 35 — Рубенса, 20 — Ван Дейка.

В те же годы знатоки и художники могли осматривать картинную галерею в Дюссельдорфе, где в 1710 г. курфюрст Иоганн Вильгельм Виттельсбах (1690 — 1716) построил для размещения художественных коллекций специальное здание. Впоследствии курфюрст Карл Теодор (1742—1799) значительно дополнил собрание и поручил художнику Ламберту Краге создать в галерее новую экспозицию. В 1756 г. в Дюссельдорфской галерее появилась такая развеска живописи, при которой полотна, хотя и покрывали по-прежнему всю поверхность стен, сгруппированы были по двум школам — итальянской и нидерландской — и отчасти по мастерам. При этом их обрамляли простые и функциональные рамы.

Самым наглядным примером последовательного превращения закрытого собрания монархов в публичный художественный музей на протяжении XVIII в. можно считать историю Венской императорской галереи. Австрийским Габсбургам благодаря трем величайшим коллекционерам династии — Фердинанду Тиролюскому, Рудольфу II и Леопольду Вильгельму — принадлежало одно из лучших художественных собраний Европы. Живописные коллекции размещались в Шталльбурге, перестроенном здании бывшего арсенала. Любители искусства уже в начале столетия могли осматривать эту галерею организованными группами и в сопровождении хранителей. Вход был платным, и сумма в 12 гульденов, взимаемая с каждой группы, считалась немалой в те времена. Интересно отметить, что когда общественность, вдохновленная идеями просветителей, стала требовать отмены входной платы, это вызвало негативную реакцию не у владельцев коллекций, а у хранителей, поскольку получаемые с посетителей деньги составляли существенную часть их дохода.

В 1770-е гг. под влиянием просветительских идей императрица Мария Терезия (1740—1780) и ее сын-соправитель Иосиф II (1765—1790) решили создать принципиально новую картинную галерею. Для ее размещения императорская семья купила дворец принца Евгения Савойского — Верхний Бельведер, построенный в 1721—1722 гг. архитектором И.Л. Хильдебрандтом. Новая экспозиция открылась в 1781 г., и император Иосиф II, последовательный приверженец просветительских идеалов, разрешил три дня в неделю свободное и бесплатное посещение Бельведерской галереи. Но самый кардинальный переворот был осуществлен в принципах экспонирования живописных произведений.



*Фрагмент интерьера
картинной галереи в
Шталльбурге. В верхнем ряду —
«Автопортрет» Рубенса,
заключенный в овальную раму.*

Когда в 1720-е гг. император Карл VI создал в Шталльбурге новую экспозицию живописи, картины, обрамленные в дорогие черные с золотом рамы, разместились в галерее согласно принципам «шпалерной развески» и «декоративного комплекса». Рядом с шедеврами оказались и не обладающие высокими художественными достоинствами полотна, поскольку при отборе решающую роль играли формат картины, либо ее сюжет или колорит. При этом некоторые полотна обрезали или надставили, добиваясь желаемой симметрии. Например, был значительно обрезан и помещен в овальную раму «Автопортрет» Рубенса.

Решив создать принципиально новую экспозицию живописи, Мария Терезия и Иосиф II пригласили из Базеля для реализации своих планов художника Христиана Мехеля, несколькими годами ранее занимавшегося иллюстрированием каталога Дюссельдорфской галереи. Из всех императорских резиденций и замков в Вену привезли самые значительные в художественном отношении полотна, и, отобрав среди них лучшие, развесили в Верхнем Бельведере. Картинам, надставленным во время экспонирования в Шталльбурге, вернули первоначальный размер, дорогостоящие рамы заменили более простыми, выполненными в неоклассическом стиле, и полотна развесили уже не «шпалерами», а плотными рядами. Но главное новшество заключалось в том, что в основу экспонирования живописи был положен принцип исторической систематизации материала. Полотна сгруппировали по национальным школам. При этом, в отличие от Дюссельдорфской галереи, в Верхнем Бельведере немецкая школа была отделена от нидерландской, а в итальянском искусстве выделены венецианская, болонская, флорентийская и римская школы. Внутри школ работы одного и того же художника экспонировались рядом, а произведения размещались в хронологическом порядке.



*Дворец Верхний Бельведер в Вене.
Архитектор Л. Хильдебрандт.
1721-1722 г.*

В 1783 г. в предисловии к каталогу Х. Мехель так объяснил преимущества новой экспозиции: «Цель всех этих устремлений состоит в организации галереи таким образом, чтобы в целом и деталях она служила, насколько это возможно, источником обучения и визуальной историей искусства. Великие общественные коллекции подобного рода, имеющие своей целью скорее образование, чем наслаждение, можно уподобить богатой библиотеке, где тот, кто желает знаний, будет счастлив, находя работы каждого вида и всех периодов, сравнивая и изучая которые, он может стать знатоком искусства».

Новаторская экспозиция, представшая перед судом зрителей, вызвала не только положительные оценки. Немалая часть музейной публики критиковала порядок и логику в размещении произведений искусства, считая, что в основе их показа должны лежать эстетические критерии. Тем не менее в XIX в. экспозиции, построенные по историко-систематическому принципу, стали доминировать, а концепция публичного художественного музея, сложившаяся к концу XVIII в. и впервые отчетливо сформулированная в венском Бельведере, в своих основополагающих принципах никаких радикальных изменений не претерпела.

Музеи Италии

К середине XVIII в. образовательные поездки в Италию — гран туры — стали считаться обязательными для художников, знатоков искусства, коллекционеров и представителей европейских аристократических кругов. Особенно многочисленным был поток путешествующих англичан; знатных молодых людей нередко сопровождали не только воспитатели, но и живописцы, зарисовывавшие наиболее интересные эпизоды поездки и увиденные достопримечательности. Своего рода «культурной Меккой» Европы стал Рим, где расцвел особый промысел по обслуживанию богатых туристов. Он состоял в массовом изготовлении копий и подделок античных произведений, а также гравюр и картин с изображением развалин Древнего Рима.

Во второй половине столетия участники гран туров получили возможность знакомиться не только с частными итальянскими собраниями, но и с публичными музеями. В 1743 г., согласно последней воле Анны Марии Луизы Медичи, художественные сокровища галереи Уффици перешли в собственность Тосканского государства. В своем завещании последняя представительница угасшей династии оговорила два непереносимых условия: подаренные коллекции должны не покидать Флоренции и всегда быть доступными для всеобщего обозрения.



*Зоффани. Трибуна Уффици.
1772—1778 гг. Виндзорская
королевская коллекция*

Английских аристократов, восхищающихся шедеврами галереи Уффици, запечатлел на своей картине, соблюдая портретное сходство, немецкий художник И. Зоффани. Туристы, изображенные на переднем плане, рассматривают картину Тициана «Венера Урбинская», которую поддерживает хранитель галереи Бьянки; в правой части полотна зрители обступили другой шедевр — знаменитую статую «Венера Медичи».

В 1759 г. появился первый путеводитель по галерее, составленный хранителем Бьянки, а спустя десять лет началась постепенная реорганизация экспозиции. Хранитель галереи аббат Луиджи Ланци, создавая «Кабинет древних картин», разместил различные живописные школы в определенной хронологической последовательности. Тем самым была отчасти реализована выдвинутая еще в 1550 г. историком искусства Дж. Вазари идея о создании картинной галереи, посвященной исследованию живописи с самых ее истоков. В 1795 г. рядом с полотнами впервые стали помещаться надписи с именами художников.



*Музей Пию-Клементино. Зал
Ротонда*

В 1775 г. на основе естественно-научного кабинета при Флорентийском университете великий герцог тосканский Петр Леопольд создал общедоступный музей «Ла Спекола», где экспонировались не только заспиртованные животные, скелеты и чучела, но и живые рептилии, амфибии, моллюски. Тогда же в музейной лаборатории стала создаваться и самая своеобразная часть собрания — восковые анатомические модели, весьма достоверно воспроизводящие препарированные части человеческого тела. Свое необычное название этот старейший в мире зоологический музей получил от астрономической лаборатории, часть которой он занимает и в наши дни.

В 1734 г. в Риме состоялось торжественное открытие папой Климентом XII Капитолийского музея. Его основу составили коллекции Капитолийского антиквариара, а

также полученные в дар коллекции древностей кардинала Алессандро Альбани.

В 1760-е гг. папа Климент XIV и кардинал Баски, будущий папа Пий VI, приступили к реконструкции ряда помещений Ватикана. В соответствии с проектом архитекторов М. Симонетти и Дж. Кампорежи к старому Антикварию, созданному в понтификат Юлия II, был пристроен восьмиугольный, так называемый Оттоганский портик. В этих помещениях в 1773 г. открылся музей античной скульптуры Пио-Клементино, названный в честь своих создателей. Элементы его архитектурного решения — ротонда с куполом, монументальные галереи, облицованные дорогими отделочными материалами, просторная лестница и открытый дворик — в дальнейшем не раз служили образцом при проектировании музейных зданий. В 1782 — 1792 гг. под руководством Джованни Баттиста Висконти впервые была проведена научная систематизация собрания и опубликован музейный каталог в семи томах.

Музеи Франции

В 1694 г. аббат Ж.Б. Буазо пожертвовал монастырю св. Винсента в Безансоне свое собрание книг, картин, монет и медалей при условии, что оно будет доступно всем, кто пожелает использовать его в процессе обучения. Так появился первый французский музей, созданный «во благо общества». Публичный музей национального масштаба — Музей Лувра — был создан спустя столетие в ходе революционных потрясений.

Комплекс дворцовых зданий, вошедший в историю под названием Лувр, сооружался на протяжении многих веков. Некогда на этом месте простирались леса, и полагают, что слово «Лувр» произошло от слова *Louverie* (лат. *Luparia*) — «Волчий лес» (лат. *lupus* — волк). В XIII в. здесь воздвигли имевший крепостное назначение донжон, названный Лувром, а спустя столетие к нему прибавились постройки архитектора Раймона дю Тампля. Так под стенами Парижа появился средневековый охотничий замок, до наших дней не сохранившийся.

При Франциске I и Генрихе II Лувр был отстроен заново на основе ренессансных принципов по проекту зодчего Пьера Леско и скульптора Жана Гужона. Четкое членение этажей, украшенных полуколоннами и пилястрами коринфского ордера, статуями и барельефами позволяет считать его характерным памятником французского Ренессанса. Но полностью облик Лувра сложился в XVII в., когда появились его величественные корпуса вдоль Сены и вокруг «Квадратного двора», была воздвигнута знаменитая восточная «Колоннада» по проекту К. Перро и декорированы грандиозные залы.



*Лувр. Начат в 1456 г. Архитекторы
П. Аеско и Ж. Гужон*

В 1670-е гг. строительство Лувра было прервано в связи с возведением по проекту Ш. Лебрена новой великолепной королевской пригородной резиденции — Версаля. В 1682 г. сюда вместе с Людовиком XIV (1643— 1715) переехал и французский двор. Из Лувра в Версаль переместились многие художественные коллекции французской короны, украсившие собой многочисленные дворцовые залы, галереи и личные апартаменты монарха. Но Лувр не опустел, поскольку к тому времени он успел превратиться в один из центров художественной жизни Франции. Еще на рубеже XVI —XVII вв. по указу Генриха IV на нижнем этаже Большой галереи поселились умелые живописцы, скульпторы, ювелиры, часовщики. В Лувре были созданы ковровые мастерские, чеканились монеты и медали, а с 1640 г. стали печататься книги. После отъезда королевского двора в Версаль в Лувре обосновались Академия живописи и скульптуры, Академия архитектуры, Академия наук, а предоставление квартир и мастерских во дворце превратилось в традиционную систему поощрения членов академий.

Периодически в Лувре стали устраиваться большие выставки работ академических художников. Первоначально они проходили в «Квадратном салоне» (Salon carré), поэтому и получили название «Салоны», которое сохраняли на протяжении всего XIX в. С 1750-х гг. луврские «Салоны» проводились регулярно и приобрели шумный успех у ценителей искусства и художественной критики. Однако коллекции французской короны, украшавшие роскошные дворцы и загородные резиденции королей, по-прежнему оставались закрытыми для широкой публики. В условиях необычайного оживления художественной жизни и широкого распространения просветительских идей это вызывало в обществе уже не только порицание, но и негодование.

В 1750 г. в Люксембургском дворце открылась небольшая экспозиция произведений живописи, доступная публике два дня в неделю. Она состояла всего из 110 картин и 20 рисунков французских и итальянских мастеров, и, конечно, не отвечала представлениям о национальном музее; к тому же в 1779 г. она закрылась.

Между тем необходимость создания национального художественного музея бурно обсуждалась во французском обществе. В 1765 г. на страницах «Энциклопедии» свой проект создания национального музея изложили статье «Лувр» Д. Дидро. Все первые этажи дворца он предлагал реконструировать в галереи для экспонирования статуй и

картин, а сам дворец превратить в Храм искусств и науки, разместив в нем наряду с художественными коллекциями Королевскую библиотеку, Кабинет медалей, Кабинет естественной истории, а также академии, некоторые из которых уже обосновались в стенах Лувра.

Под влиянием общественных настроений идея создания в Лувре национального художественного музея стала прорабатываться и специальной правительственной комиссией, созданной Людовиком XVI. Однако завершить свою деятельность открытием музея ей так и не пришлось. Французская революция 1789 г. смела монархию, и национальный музей был создан республиканским правительством. Законодательными актами новая власть национализировала королевские коллекции, имущество церкви и эмигрировавшей аристократии. Конфискованные художественные ценности в огромных количествах стали прибывать в здания отелей и секуляризованных монастырей, превратившихся на время в специальные хранилища. Разбором и каталогизацией поступающих предметов занялся особый комитет.

В годы революции к произведениям искусства, созданным при «старом режиме», порой возникало негативное отношение. Многие политики, общественные деятели и публицисты, ратуя за создание национального музея, невольно задавались и вопросом о том, как поступить с картинами, скульптурой, изделиями декоративно-прикладного искусства, ассоциировавшимися с прежними владельцами — монархами, аристократами, священнослужителями. Надо ли уничтожать их так же, как уничтожались монументы королей, стоявшие на площадях Парижа и Версаля, или статуи, украшавшие порталы собора Парижской богородицы?

Такое восприятие искусства возникло не на пустом месте. Например, философ-просветитель Ж.-Ж. Руссо, которого очень почитали Робеспьер и якобинцы, в своих сочинениях часто рассуждал о вреде произведений искусства, пронизанных эротикой или проповедующих низкопоклонство перед сильными мира сего. Но здравый смысл и аргументы тех, кто видел в картинах и скульптуре не олицетворение ненавистного прошлого, а произведения искусства, все-таки возобладали, и критерий художественности был признан основополагающим при решении судьбы того или иного предмета. Огромное количество полотен, рисунков, скульптуры и художественных изделий, избежав разрушения, переплавки и сожжения, заняли подобающее им место в музейных экспозициях.

В сентябре 1792 г. Конвент, высший законодательный и исполнительный орган власти, принял постановление о создании в Лувре Музея Франции, открытие которого 10 августа 1793 г. было приурочено к годовщине провозглашения республики. Тогда же первых посетителей принял Музей национальных памятников, превратившийся в крупнейшее собрание скульптуры, связанной с историческим прошлым страны. В Версале появился Особый музей французской школы, в знаменитом парижском ботаническом саду был создан Музей естественной истории, а в помещении старого парижского монастыря Сен-Мартин де Шамп открылся первый в мире музей науки и техники — Консерватория искусств и ремесел.

Вслед за столицей возникли музеи в крупнейших провинциальных городах. В постановлениях, принимавшихся по случаю их открытия, неизменно подчеркивалось, что свободный народ должен поддерживать искусства, составляющие его славу и способные пропагандировать республиканский образ мыслей, показывая действия героев и внешний облик великих мужей.

Аналогичные задачи возлагались и на созданный в Лувре Республиканский музей искусств, в 1796 г. переименованный в Центральный музей искусств. Ко времени его открытия для приема посетителей были готовы лишь Квадратный зал и часть Большой галереи, где экспонировались 537 живописных полотен и 184 предмета скульптуры и прикладного искусства. Три четверти этих произведений происходили из королевских собраний, а остальные прежде принадлежали церкви и эмигрировавшей аристократии. В каждой из трех десятидневок месяца, которые в новом французском календаре заменили семидневные недели, пять дней музей был открыт для художников и копиистов, три дня — для остальных посетителей, два дня считались «санитарными днями».

Позже широкая публика получила возможность осматривать музей на протяжении недели. Однако первоначальная экспозиция вовсе не отвечала тем образовательным задачам, которые возлагало на музей революционное правительство. Картины занимали всю поверхность стен от потолка, до пола, и хотя их сгруппировали по школам, внутри школ они размещались по старому принципу «декоративного комплекса» с присущей ему мешаниной периодов и жанров. Этикетки отсутствовали, поэтому для посетителя, неподготовленного к восприятию искусства, музей представлял собой сложный и запутанный лабиринт. Публика выражала недовольство, и, делая доклад Конвенту в 1793 г., художник Луи Давид, занимавшийся организацией музея в Лувре, высказался за необходимость перемен.

«Музей — это вовсе не бесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь к удовлетворению любопытства, — говорил он. — Надо, чтобы музей сделался школой большого значения. Преподаватели поведут туда своих учеников, отец поведет туда сына. Молодой человек при виде произведений гения почувствует, к какому виду искусства или науки призывает его природа. Мне стыдно говорить вам о массе картин, выставленных без разбора, как будто для оскорбления публики. Чтобы раскрыть все богатства искусств перед животворным оком народа, чтобы сделать каждый предмет доступным публичному обозрению и не лишить его заслуживаемой им славы, чтобы установить, наконец, в Музее порядок, достойный вещей, которые в нем хранятся, мы не должны пренебречь ничем, граждане».

Неудовлетворительными были также условия хранения музейных экспонатов. Например, полотна в Большой галерее освещались дневным светом, поступающим через два ряда окон, и в солнечные дни они подвергались чрезмерному воздействию вредного ультрафиолетового излучения. В мае 1796 г. Центральный музей искусств был закрыт для реконструкции помещений дворца и открылся для публики лишь в июле 1801 г.

Россия



Здание Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера)

Первым российским музеем стала основанная Петром I в 1714 г. Петербургская кунсткамера (от нем. *Kunst-kammer* — букв.: камера, каморка, чулан искусства; в переносном смысле: кабинет редкостей) — хранилище редкостей, организованное по типу музейного учреждения, распространенного в это время в странах Западной Европы.

В том же году в Санкт-Петербург, ставший новой столицей государства, перевели из Москвы личные коллекции и библиотеку Петра I. Их разместили в Летнем дворце. Это событие и эту дату — 1714 г. — принято связывать с началом музейного дела в России. В 1719 г. близ Смольного монастыря, в двухэтажном каменном доме, принадлежавшем ранее опальному боярину Александру Кикину («Кирины палаты»), открылась экспозиция первого в стране общедоступного музея. Она размещалась в пяти комнатах. Осмотр начинался с уникальной анатомической коллекции, приобретенной Петром I во время его заграничного путешествия у известного голландского анатома Ф. Рюйша и содержавшей более 2 тыс. экспонатов. Музею передали также приобретенные в Западной Европе лучшие на то время естественно-научные (ботанические, зоологические и минералогические) коллекции аптекаря А. Себа и доктора Х. Готвальда, а также собрания минералов, раковин, медалей лейб-медика Р. Ареина. Деятельность Кунсткамеры имела четко выраженную просветительную направленность. Но наряду с коллекциями, представлявшими уникальное научное значение, в музее выставлялось много чисто занимательных, эффектно расположенных и сгруппированных в специальные композиции и красиво украшенных экспонатов. При Кунсткамере обитали и живые экспонаты — уродцы.

Петр I не только сделал музей бесплатным, но и выделял деньги на угощение тех, кто все же отваживался в него прийти, преодолевая страх перед экспонируемыми монстрами. Так реформатор приучал аудиторию к восприятию не виданных ранее вещей и новых культурных форм. Традиция угощения посетителей Кунсткамеры сохранялась и при Екатерине I и при Анне Иоанновне.

В 1728 г. музей перевели в специально построенное для него здание, где разместились музейные коллекции, анатомический театр, обсерватория и учреждения Академии наук, в ведение которой в 1724 г. передали музей вместе с библиотекой (15 тыс. томов). Тесная связь Кунсткамеры с научной деятельностью Академии наук позволила этому собранию во многом превзойти аналогичные музеи Европы по составу своих коллекций и уровню их систематизации. С коллекциями работали крупнейшие ученые того времени: М. В. Ломоносов, В. Н. Татищев, академик П. С. Паллас. Пополнялись коллекции материалами, полученными в ходе масштабных научных экспедиций, проводимых Академией наук по специально разработанным программам. В состав музея входили физический кабинет с обсерваторией, натур-камера с анатомическим театром, мюнц-кабинет (нумизматический) и Императорский кабинет с мемориальными предметами, принадлежавшими Петру I. Кунсткамера делилась на отделы. Расположение предметов внутри отделов соответствовало новейшим научным классификациям. Экспозиция строилась по систематическому принципу: коллекции зоологические, анатомические, этнографические и др. В 1741 г. был издан на немецком языке путеводитель по залам Кунсткамеры, отразивший структуру и состав собрания (русское издание увидело свет в 1744 г.).

Основание Кунсткамеры привело к качественным изменениям в том отношении к древностям, которое было характерно для российского общества того времени. Планомерные розыски исторических предметов с целью пополнения собрания нового музея указами Петра I были признаны государственным делом. Работа ученых по изучению и систематизации музейных коллекций в свою очередь стимулировала развитие отечественной науки, в частности археологии и этнографии.

Несколько десятилетий подряд Кунсткамера оставалась единственным музеем в стране. Требовалось время, чтобы произошла адаптация нововведения к особенностям российской жизни, чтобы оно полностью интегрировалось в социальную практику, стало «своим», тем более что параллельно этому процессу шло развитие форм, предшествовавших появлению музеев. Изначально при их создании не преследовалась цель сохранения памятников или коллекций. Но с течением времени, порой меняя свое прямое предназначение, как, например, это произошло с арсеналами или Оружейной палатой, они могли превращаться в протомузейные учреждения, т. е. учреждения, приобретающие музейные функции. Условием такого превращения являлось осознание ценности сформировавшихся в них собраний и целесообразности их дальнейшего сохранения. Процесс этот сначала протекал в России независимо от европейского опыта, а в XVIII в. — уже с учетом найденных в Европе форм.

В 1709 г. при Адмиралтействе в Санкт-Петербурге была основана Модель-камера,

существовавшая как закрытое для публики хранилище моделей и чертежей всех строящихся кораблей морского флота России, регулярно пополнявшаяся, но так и не ставшая в XVIII в. музеем. Кремлевский арсенал в Москве (новое здание было построено в 1701-1736 гг.) в связи с возникновением многочисленных военных заводов терял свои прежние функции и в 1783 г. был превращен в хранилище древнего оружия. Примерно в середине 1750-х гг. возник «Достопамятный зал» Петербургского арсенала, где собирались предметы вооружения русской армии, ее знамена, ордена и медали. С 1775 по 1789 гг. при Тульском оружейном заводе недолго существовала Палата редкого и образцового оружия.

Культура XVIII в. во многом определялась просветительной философией, с ее идеями главенства разума и знаний в жизни людей, равенства и свободы. Люди XVIII в. верили в возможность перестроить, усовершенствовать человеческое общество на разумных основаниях. Они были восхищены успехами естественных наук, философии, распространением светского знания. Идеология Просвещения выражала наиболее существенные потребности своего времени. Достичь желаемого результата предполагалось реформами, проводимыми «просвещенными монархами», а также справедливыми законами, распространением разумных взглядов, научных знаний и гуманных чувств.

Не случайно яркой страницей культуры XVIII в. явилась деятельность научных обществ, формировавших в процессе своей работы библиотеки и различные коллекции, которые стали необходимой принадлежностью любого ученого общества и нередко перерастали в научные музеи.

При Вольном экономическом обществе, старейшем в России и одном из старейших в мире (Санкт-Петербург, 1765), в качестве пособий для научных занятий возникли библиотека, зоологическая, ботаническая, минералогическая коллекции, коллекция почв, а также (в 1770 г.) Модель-камера — собрание сельскохозяйственных и других машин, моделей и механизмов, в XIX в. преобразованная в Музей моделей и машин.

Во второй половине XVIII в. появились первые учебные музеи, отличавшиеся от собраний кунсткамерного типа, в которых преобладали «дикинины», учебным характером своих коллекций. В 1791 г. открылся музей Натуральной истории при Московском университете. Его ценнейшие коллекции сложились благодаря поступавшим в университет со времени его основания в 1755 г. многочисленным крупным дарениям частных лиц (П. Г. Демидова, известного ученого Э. Г. Лаксмана, кн. Е. Р. Дашковой и др.). Это старейшее музейное собрание погибло во время пожара 1812 г. Минеральный кабинет Горного кадетского корпуса, возникший еще в 1772 г. при Горном училище (в дальнейшем — Горный институт в Санкт-Петербурге), в 1793 г. содержал 30000 образцов различных руд. Минералы лежали в стеклянных шкафах и были четко систематизированы.

Первый провинциальный музей в России открылся в 1782 г. в Иркутске по инициативе губернатора Ф. Н. Клички, который, в духе «века просвещения», не только управлял

Сибирью, но и способствовал культурному развитию края. Ему содействовали известные исследователи Сибири Э. Г. Лаксман и А. М. Карамышев. Музей был создан при библиотеке, для которой построили двухэтажное каменное здание. Собрание музея включало естественно-исторические и этнографические коллекции, физические приборы, сельскохозяйственные орудия. Просуществовал музей недолго, трансформировавшись в кабинет наглядных пособий при Иркутской губернской гимназии. Таким образом, потребовалось немало времени, для того чтобы российская музейная история стала непрерывным процессом.

Важным событием в истории отечественной культуры и в процессе становления музейных учреждений стало создание в 1757 г. Академии художеств, где начали готовить профессиональные кадры для России. «Академия трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры» открылась усилиями М. В. Ломоносова и гр. И. И. Шувалова на средства последнего. Согласно воззрениям просветителей, изящные искусства обращают умы граждан «к чувствам патриотическим, к истинным добродетелям». В 1758 г. И.И.Шувалов передал Академии художеств свое собрание живописи (около 60 картин), послужившее основой Музея Академии художеств — первого учебного художественного музея с ограниченным доступом посетителей и открытым хранением фондов. Он формировался как собрание образцов для копирования, являвшегося в то время основой художественного образования. И. И. Шувалов, ставший первым попечителем Академии художеств, передал в музей свою библиотеку, коллекцию живописи, копии с античных скульптур, специально закупленные рисунки и гравюры.



Эрмитаж

Вторая половина XVIII в. — время рождения Эрмитажа, возникшего благодаря усилиям императрицы Екатерины II. Как и другие старейшие музеи мира, он имел своим началом дворцовую галерею, но создавался путем крупных закупок произведений искусства, что было необычным для XVIII в. явлением. Галерея западноевропейского искусства императрицы составляла основу ее музейного собрания, носившего комплексный характер и включавшего античную коллекцию скульптур, крупнейшую в Европе коллекцию резных камней, нумизматическую коллекцию, богатейшее книжное собрание. В результате примерно за два десятилетия была сформирована галерея, ставшая одной из лучших в Европе по количеству и художественной ценности составивших ее произведений, а также по степени полноты представленных в ней имен знаменитых живописцев, художественных школ и

направлений.

Историю картинной галереи Эрмитажа принято начинать с 1764 г. — времени приобретения коллекции прусского коммерсанта И. Э. Гоцковского (225 полотен), составленной им для короля Фридриха II. В 1764-1767 гг. рядом с дворцом по проекту архитектора Ж. Б. Валлен-Деламота было построено новое здание, крытым переходом соединенное с основным. Мода на подобные отдельно стоящие от дворца павильоны пришла из Франции, и свой «эрмитаж» (от франц. *ermitage* — приют отшельника) был и в Царском Селе и в Петергофе. Коллекцию Гоцковского разместили в новом павильоне, использовавшемся для неофициальных приемов императрицы, благодаря чему собрание картин императрицы и получило свое название.

Еще в 1771 г. по проекту архитектора Ю. М. Фельна началось строительство нового большого здания для Оставшегося собрания. Строгое здание в стиле раннего классицизма получило название Большого Эрмитажа, а ранее построенный павильон — Малого Эрмитажа. В дальнейшем Большой Эрмитаж на протяжении более чем 70 лет будет являться главным хранилищем императорского собрания произведений искусств.

Пополнению коллекций содействовали многочисленные друзья императрицы — философ Д. Дидро, литератор барон Ф. М. Гримм, скульптор Э. Фальконе, а также русский посол в Париже князь Д. А. Голицын и сложившаяся еще со времен Петра I сеть художественных агентов. Картины для Эрмитажа заказывались и современным мастерам, благодаря чему не терялась связь ядра коллекции с современным искусством. Масштабные, содержательные, разнообразные коллекции Эрмитажа требовали элементарного учета и систематизации. Всеми коллекциями при Екатерине II ведали 2-3 художника, библиотекарь и несколько камердинеров. Первым хранителем скульптур и картин — инспектором галереи — был придворный художник голландец Л. К. Пфандцельт, а хранителем библиотеки и драгоценностей — А. И. Лужков, пользовавшийся исключительным доверием императрицы.

В 1774 г. появился первый печатный каталог картинной галереи, написанный на французском языке и содержащий перечень 2 080 единиц хранения. В этом же году на службу в качестве хранителя и реставратора картин был принят венецианский живописец Ж. А. Мартинелли, который исполнял должность директора галереи до 1797 г. В каталоге 1774 г. картины были описаны в той последовательности, в какой они висели в галереях. Из этого перечисления следует, что принцип развески был в основном декоративным. В то же время при размещении картин частично сохранялась целостность крупных коллекций. В связи с новыми поступлениями развеска могла меняться. По описи, сделанной в 1797 г., общее число картин в Эрмитаже составляло 3 996, гравюр — свыше 79 тыс., рисунков — 7 тыс., резных камней — 10 тыс. (Напомним, что первая коллекция, приобретенная Екатериной II в 1764 г., насчитывала всего 225 картин.) Отдельные полотна были защищены стеклами, другие, вызывавшие особый интерес, можно было снять и рассмотреть вблизи. В экспозиции уже не хватало места для всех картин, поэтому часть из них хранилась отдельно.

В административном отношении Зимний дворец и эрмитажный комплекс находились в ведении Придворной канторы. Разрешение на посещение давал обер-гофмаршал Дворцовой канторы. В отсутствие двора к собранию допускались художники и почетные гости, иногда здесь устраивались балы и приемы. Автор одного из первых путеводителей по Санкт-Петербургу И. Георги сообщал, что «пять придворных камердинеров водят также чужих по оному, к чему во время отсутствия двора легко позволение получить можно». Екатерина II называла свое собрание Императорским музеем. Рассмотренный этап был решающим для истории эрмитажной галереи. При всех последующих изменениях состав собрания екатерининского времени определил ее дальнейшую судьбу и направление развития.

Формирование первых музеев происходило на фоне развития частного коллекционирования — самостоятельной, но теснейшим образом связанной с музейным миром областью культурной деятельности. Среди коллекционеров начала века исследователи называют Д. А. Соловьева, архангельского комиссара по отправке товаров за границу. Его художественное собрание включало 52 полотна. В крупнейшее собрание сподвижника Петра I А. Д. Меншикова входило не менее 143 различных по жанрам полотен.

XVIII век стал переломной вехой в истории музея, поскольку в русле идеологии эпохи с ее акцентами на просвещение людей и равенство их образовательных возможностей была концептуально обоснована необходимость превращения закрытых собраний в публичные учреждения. Мысль о целесообразности широкого показа коллекций монархов и частных лиц высказывалась и в эпоху Возрождения, а случаи перехода в общественное пользование частных собраний неоднократно происходили в истории европейского коллекционирования на протяжении XVI — XVII вв. Однако только учение просветителей, настойчиво внедрявших в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством интеллектуального, нравственного и эстетического воспитания человека, подвело под это явление мощное теоретическое обоснование. Поэтому во второй половине столетия процесс возникновения публичных музеев приобрел поступательный характер.

В каждой из европейских стран он имел свои особенности. В Англии, где богатейшее художественное собрание короля Карла I покинуло страну в середине XVII в., первые публичные музеи возникли на основе пожертвований частных лиц. В континентальной Европе они появились в результате медленного и постепенного перерастания закрытых собраний монархов в доступные широкой публике учреждения. Некоторые собрания, например, Венская императорская картинная галерея, превратились в публичные музеи на основе доброй воли их владельцев, другие же, например, коллекции французских королей, стали достоянием общества в результате революционных потрясений.

Первые публичные музеи носили «родимые пятна» дворцовых галерей и частных

кабинетов: их экспозиции были рассчитаны на знатоков и интеллектуалов. Широкая же публика, переступив порог прежде закрытого для нее мира, как правило, самостоятельно не могла оценить художественных достоинств экспонатов и «прочитать» скрытую в них информацию. Поэтому создание экспозиций, доступных для восприятия посетителей, стало одной из важнейших задач публичных музеев. Попытки справиться с этой проблемой предпринимались уже в последние десятилетия XVIII в., однако кардинально ее стали решать лишь в последующем столетии.

Всё те же:

1. Юренева.
2. Шулепова.
3. Шляхтина.