

**СЕРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ
КУЛЬТУРЫ**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. НАСЛАЖДЕНИЕ ПРОШЛЫМ	20
1.1. Античность и Средневековье как первые музеефикаторы	21
1.2. Музеологическая революция	23
1.3. Развитие музейного пространства в XVI–XVII вв.	28
ГЛАВА 2. ПОСТИЖЕНИЕ ПРОШЛОГО	35
2.1. Возникновение первых музейных зданий в XVIII в.	36
2.2. Музеи-храмы первой половины XIX в.	48
2.3. Музеи — дворцы науки второй половины XIX — начала XX в.	59
ГЛАВА 3. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОШЛОГО	76
3.1. Рецепции классических музейных форм в современной архитектуре	80
3.2. Политические и экономические аспекты новой музейной архитектуры	92
3.3. Трансформация музея в культурный центр	115
ГЛАВА 4. ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ПРОШЛОГО	129
4.1. Исчезновение музея. Что дальше?	131
4.2. Настоящее. Музей-агора	132
4.3. Будущее. Музей-хаб	144
4.4. Невозможное. Идеальный музей	152
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	161
ЛИТЕРАТУРА	164
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	172

Введение

ДАННАЯ книга — попытка рассмотреть становление, развитие и современные формы музейной архитектуры, являющейся неотъемлемой частью музея как культурного института и обладающей способностью делать зримыми трансформации, происходящие как в самом музее, так и в культуре в целом.

Проблема статуса музейной архитектуры в общекультурном контексте предполагает раскрытие не только исторической роли музея и его здания, но также и выделение парадигм отношения к музею в разные периоды истории, что позволит распространить на музейную архитектуру поле воздействия культуры и проследить культурные особенности, влиявшие на нее на каждом этапе эволюции.

В западноевропейской культуре музей выполняет не только функции собирания и хранения артефактов, но и является отражением социокультурной ситуации во всем многообразии ее аспектов.

Будучи «культурной формой» в самом широком значении, музей содержит и удерживает определенный культурный смысл. Он фактически является «лицом» или «ликом» культуры, воплощая ее внутренние динамические процессы, и отзываясь на них изменением собственной формы. Однако музей обладает и собственной фактической данностью:

коллекциями, идеями, историей и т.д. С этой точки зрения он предстает уникальной «формой», которая, помимо воплощения общекультурного, то есть не своего собственного, а чужого смысла, содержит еще и автономную идею.

Оставаясь формой культуры, одним из ее измерений, музей включает в себя содержание, которое также вынуждает его формироваться, принимать облик. Вследствие чего можно утверждать, что музей подвержен в качестве культурного топоса влиянию двух факторов: действию общекультурных смыслов, которые невозможно игнорировать, и обременению внутренними смыслами. В результате музей еще до всякой конкретизации в виде культурного института, площадки, организации, коллектива и др. вынужден конституировать себя исходя из влияния двух этих факторов. По своей сути и структуре история музея и представляет собой постоянный процесс объединения двух факторов в единый вектор его развития.

Рефлексия оказывается не второй, а первой природой музея и единственным его смыслом. Казалось бы, музей является хранителем знания, однако именно музей, создавая конфликт в сущем, читай в культуре — путем разрыва ее контекста, — усиливает культурные смыслы. Пока не зафиксирована хотя бы одна система отсчета (музей), культура оказывается в ситуации глобального движения, эквивалентного покою, музей же создает возможность рефлексивного движения, то есть формирования условий культурной самоаналитики и саморефлексии.

Одним из вариантов, к которому мы можем прибегнуть, описывая музей в качестве культурной формы, будет обращение к следующим концептам: история, архив и память. Все три феномена имеют непосредственное отношение к фиксации сущего (культуры). Однако не все они проясняют идею и смысл музея в контексте культурного движения.

История, будучи результатом рефлексии, уже не может стать источником культурной рефлексии. Исторический

нарратив уже тем, что является нарративом (то есть чем-то «сказанным»), закрывает любые возможности в улавливании сущего. Архив, представляя собой неупорядочиваемое множество смыслов и предметности, скорее выступает одним из свойств культуры, которое, согласно Борису Гойсу, обеспечивает ее временную длительность, но не выдвигает никакой собственной возможности по отношению к культуре. По своей сути культура и есть архив, бесконечно существующий и постоянно трансформирующийся. Таким образом, архив не схватывает идею музея с его противоположным культуре движением и оборачиванием ее «вспять».

Последний феномен — память — более всего подходит для анализа такого явления, как музей. Забирая у реальности ее фрагменты и обращая их на самих себя, музей делает то же, что и память, отбирающая уже «снятые» формы у реальности и komponующая их в пластичные актуальные конструкции смыслов, которые благодаря своей доступности и способности к изменению оптики и валентности как бы противостоят сущему. При этом память, ставя это сущее под вопрос, тем самым его легитимирует.

Музей оказывается даже не коллективной памятью, а памятью культуры вообще, потому как архив не обеспечивает возможность взгляда культуры на саму себя, а история в очень узком диапазоне фиксируется на конкретных элементах культуры. Музей более пластично организует память культуры, тем самым не давая ей саму себя бесконечно и хаотично воспроизводить.

Феномен памяти реализуется в процессе аккумуляции и трансляции знания о прошлом. Музей, проводя постоянную работу по комплектованию и экспонированию коллекций, распространяя знания о прошлом, в том числе посредством широкого спектра образовательных программ, созидает социальную память, вместе с тем выполняя присущий ей комплекс социальных функций.

Музей как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма возникает в тот момент, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»¹. Будучи хранилищем артефактов истории, музей выступает таким образом как особая форма отношения к прошлому и оказывается связан с особенностями его восприятия в тот или иной период. То есть в музее производятся и творчески развиваются ценности и нормы, регулирующие взаимодействие индивидов, групп, общества с историческим прошлым и по поводу прошлого, вырабатываются механизмы достижения социального согласия относительно концептуальных моделей прошлой действительности.

Воспоминание на индивидуальном или коллективном уровне не является нейтральным, формирование образа прошлого происходит под влиянием разных интересов социальных групп и индивидуумов, а функциональная специфика музея как института заключается в генерализации и стабилизации смыслового консенсуса относительно прошлых состояний общества. Являя собой один из элементов системы культуры, музей осуществляет функцию осмысленно-селективной переработки социокультурного опыта, производства, сохранения и воспроизводства, творческого преобразования историко-культурного образца. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Генерализация музейных интерпретаций прошлого происходит в процессе комплектования коллекций, научно-фондовой, экспозиционно-выставочной работы; разрабатываемые концептуальные схемы обретают характер объек-

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 52.

тивности, материализуясь в виде отдельных музейных предметов, коллекций, собраний, экспозиций и выставок.

Статус, авторитет, значимость транслируемых музеем культурных и исторических оценок, установок и мнений в качестве истины очень высоки. Это происходит главным образом потому, что музейные способы передачи знаний основаны на непосредственном контакте с предметами — подлинными фрагментами, остатками ушедшей действительности, свидетельствами конкретных явлений, событий, фактов.

Музей институционализирует нормативные модели, образцы поведения, которые определяют, что в данном обществе считается должным, законным или ожидаемым образом действия в отношении исторического прошлого и предшественников, формирует отношение (ценностные и когнитивные аспекты) к миру символических объектов, репрезентирующих прошлое. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Любое знание о прошлой реальности для признания его в качестве истины должно соответствовать вырабатываемым экспертами правилам, критериям². Последние подвижны, изменчивы, но существуют в каждом обществе в каждый момент времени, в том числе и для научного знания о прошлом (исторического знания). Лишь отвечая определенным требованиям и будучи признанным соответствующим экспертным сообществом, тот или иной исторический дискурс начинает участвовать в конструировании прошлой реальности.

Многообразие вариантов прошлого, существующих одновременно в обществе, зависит от степени дифференциации социальной структуры, появление же новых происходит

² Калугина Т. П. Художественный музей... С. 244.

по мере ее изменения. Однако в любом обществе существует некая общая картина прошлого, позволяющая осуществлять социальное взаимодействие на основе единой общепринятой системы значений; признание последней конкретным обществом (группой, коллективом) в качестве ценностно-нормативных образцов, репрезентирующих прошлое, означает ее институционализацию.

Для музея, имеющего дело с материальными объектами, интерес представляет идея о трех типах прошлого, сформулированная Майклом Окшоттом³. Первое прошлое является составной частью настоящего. Оно объединяет все созданное в прошлом и используемое в настоящем, при этом фактически не воспринимаемое как Другое. Второе прошлое — зафиксированное или сохранившееся — по сути является тем, что в современной терминологии именуется «источники» или, если типологизировать исторические источники, «остатки» (воспринимаемые как созданные в прошлом, то есть отличные от современных, артефакты, продолжающие свое бытование или вышедшие из употребления, но при этом сохраняемые). Третье прошлое — это образ, модель прошлой реальности, который конструирует знания о ней.

Именно третий тип прошлого, отражаемый в интерпретативных схемах, может быть источником положительного или отрицательного опыта и находить выражение в архитектурном облике музея.

Становление исторического сознания в Новое время привело к тому, что уже в XVIII в. история превратилась в важный социокультурный фактор. С этим связаны и высокий общественный авторитет истории, и интерес к историческим знаниям, ставший чуть ли не обязательной характеристикой любого образованного человека. В XIX в.

³ Герасименко Е. Е. Музей в институционализации социальной памяти. СПб., 2012. С. 90.

продолжало расти общеобразовательное влияние истории; знание прошлого, чтение исторических сочинений стали ключевыми показателями образованности уже весьма широких слоев населения. Появились разнообразные исторические общества, журналы, стали популярными путешествия по историческим местам, создавались публичные музеи с коллекциями древностей, возникло экскурсионное дело. Назначение истории было не только образовательным, но и пропагандистским. XIX в. был временем, когда общественное мнение образованных слоев стало заметным фактором влияния на политический процесс, производимые историей знания широко востребовались и обществом, и политической властью. Однако в начале XX в. общественный интерес к истории стал снижаться, что объясняется процессом становления отдельных социальных наук: социологии, антропологии, экономики, психологии, взявших на себя исследование многих актуальных проблем развития современных обществ, ранее изучавшихся в рамках исторического знания. Однако, уступив социальным наукам многие задачи, связанные с необходимостью осмысления настоящего, история по-прежнему сохраняет функции, связанные с упорядочением и конструированием прошлого, его презентацией в настоящем.

Изменения, происходящие в коллективном самосознании, способствуют учреждению новых с точки зрения содержания деятельности или трансформации тематики уже существующих музеев. Выявленные взаимосвязи свидетельствуют об исторической изменчивости характера взаимодействия этих явлений, что представляется важным для анализа роли музеев в функционировании коллективной идентичности.

Соответственно и соиздание прошлого происходит дифференцированно в рамках различных конститутивных элементов, образующих социальную структуру данного общества и вырабатывающих специфические системы зна-

чений, представляющих собой различные в тематическом отношении «смысловые подуниверсумы».

Таким образом, определения прошлой социальной реальности, формируемые в религии, науке, искусстве и других культурных традициях, будут иметь принципиальные различия, обусловленные (помимо того, что их носителями являются разные группы экспертов, выражающие определенные социальные интересы) свойствами самих символических систем, посредством которых образцы обретают свое содержательное воплощение, и могут аналитически рассматриваться как дифференцированные сегменты социальной памяти.

Музей, таким образом, наравне с библиотеками и архивами оказывается важнейшим институтом памяти, что выражается в том числе и в его архитектурном облике.

Архитектура музея отражает три параметра:

- 1) тематику деятельности, то есть аспекты историко-культурной действительности, социального опыта, которые становятся объектом интерпретационной деятельности музеев;
- 2) типы артефактов, посредством которых объективируются данные концептуальные схемы, в более широком смысле составляющие основу деятельности музеев;
- 3) типологическую специфику музея, обусловленную его связью с другими компонентами институциональной структуры, определяющими в конечном счете и селекцию тем, и типы предметов, и интерпретацию материала.

Причинами трансформации музейной архитектуры могут быть как факторы стилистического (смена течений и направлений в искусстве, личных предпочтений архитектора и др.), так и мировоззренческого характера, один из них — стратегии отношения к прошлому. Они включают репрезентируемые в настоящем, объективированные в символической форме смыслы относительно прошлых состояний

общества, признаваемые его членами в качестве фактической реальности и ценностных образцов, и актуализируемые также в их деятельности по аккумуляции и трансляции этого знания.

Под воздействием стратегий отношения к прошлому формируется культурная ситуация, меняющая соотношение уже существующих функций музея и добавляющая новые. А так как все элементы музейной системы тесно взаимосвязаны, любые изменения, происходящие в ней, будут сказываться на структуре и облике музейного здания.

Стратегии отношения к прошлому можно определить как ориентацию на определенный исторический прототип и моделирование современности по образцу идеализированного исторического прошлого. Поскольку общество — это постоянно эволюционирующая система, то содержание памяти находится в постоянной динамике, изменяясь вместе с его социальной структурой, что выражается в появлении новых, актуализации, переозначивании уже существующих, а также изменении объяснительных схем, устанавливающих смысловые связи между отдельными фрагментами объективированного опыта⁴.

Картина прошлого, составляющая содержание социальной памяти, формируется в различных системах теоретической традиции, а именно мифологии, теологии, науки, одновременно сосуществующих в обществе. Научная картина прошлого формируется в рамках комплекса обществоведческих/гуманитарных дисциплин, собирательно именуемых историей или исторической наукой, субъектом этого процесса выступают и музеи. Социальный статус, функции истории детерминируют развитие музеев, содержание их деятельности, общественную роль, поскольку именно социальные функции истории определяют объем и в некоторой

⁴ Герасименко Е. Е. Указ. соч. СПб., 2012.

степени содержание циркулирующего в обществе исторического знания⁵.

Итак, музей как культурная память выступает в конкретном виде, а именно в виде архитектурного сооружения. Отбрасывая такие архитектурные стереотипы, как монументальность, материальность и конструктивизм, мы можем редуцировать музей к конкретной логике возврата сущего к самому себе: разворот культуры — к собственно культуре, смыслополагание — к смыслу, не обеспеченному конкретной формой и, следовательно, утрачивающему какую-то часть себя. В итоге архитектура музея — это прежде всего архитектура памяти, а значит — совершенно не очевидно, что идею архитектуры музея следует выводить из идеи музея. Архитектура по отношению к музею выступает возможностью и способом конституировать музей и вслед за ним культурную память.

Поэтому логичным кажется рассматривать эволюцию музейной архитектуры именно в контексте эволюции социальной памяти. Для выявления закономерностей эволюции музейной архитектуры предлагается алгоритм исследования, включающий выявление особенностей восприятия прошлого, характерных для определенного периода в истории культуры, функций музея, возникших под воздействием той или иной стратегии, и рассмотрение их влияния на архитектуру специально построенных музейных зданий.

В современной литературе под «музейной архитектурой» понимаются здания как любого назначения, приспособленные под музей, так и специально построенные. По данным ЮНЕСКО, более 80% музеев размещается в помещениях, первоначально служивших другим целям, — в бывших дворцах, церквях, усадьбах, общественных зданиях и т.д. Многие из них являются памятниками истории, культуры,

⁵ Савельева И. М., Полетаев А. В. Знания о прошлом: теория и история. Т. 1: Конструирование прошлого. СПб., 2003. С. 375.

архитектуры, и организация в них музеев преследует двоякую цель: сохранение архитектурного наследия и использование под музейные нужды. Один из главных недостатков подобного приспособления заключается в том, что здания, строившиеся для иных функций, несут в себе иные смыслы, сообщают коллекциям дополнительные коннотации, которыми они изначально не обладали. Здесь же скрываются и вопросы этического характера, о том, например, допустимо ли выставлять в бывшем здании церкви зачастую провокационное современное искусство. Специально построенные здания лишены предыстории и представляют собой целостное сооружение, где музейные функции находятся в единстве с фасадами и интерьерами.

В европейской истории можно выделить три ключевые стратегии, нашедшие свое отражение в архитектуре музеев: эстетизация прошлого, характерная для Ренессанса; сциентистское⁶ отношение к прошлому, характерное для новоевропейского сознания; утилитарное отношение к прошлому, особенно ярко выразившееся в XX–XXI вв. Динамизм их содержания также является объективным свойством и обусловлен, во-первых, особенностями механизмов аккумуляции и трансляции знания о прошлом общества от поколения к поколению, а также происходящими в самом обществе трансформациями, в результате которых изменяются статусные позиции единичных и коллективных социальных субъектов, задающих те или иные перспективы видения прошлого.

⁶ Термин *сциентистский* используется автором для обозначения рационального, научно ориентированного мировоззрения Нового времени, в противовес ренессансному мировоззрению, и никак не связан со сциентизмом — позицией, в основе которой лежит представление о научном знании как о наивысшей культурной ценности и достаточном условии ориентации человека в мире, идеалом для которой выступает не всякое научное знание, а прежде всего результаты и методы естественно-научного познания.

Эстетическая стратегия интерпретации прошлого, возникшая в эпоху Возрождения вместе с первыми формами коллекционирования, характеризуется прежде всего восприятием его как эстетического объекта. Открытое гуманистами античное искусство, изменив художественные представления эпохи, стало вызывать восторженное преклонение. И, став предметом коллекционирования, оно начало восприниматься и как источник знаний, и как источник эстетического наслаждения. На данном этапе у подобных собраний живописи или скульптуры (которые считаются протомузейными формами) была только одна функция — они не исследовались, не хранились (в современном понимании этого слова), не реставрировались, ими только наслаждались. Соответственно для реализации этой функции формируются и первые музейные пространства.

В Новое время в мировоззрении начинает доминировать сциентистская (научно ориентированная) или познавательная составляющая, которая оказала сильнейшее воздействие на все сферы культуры. Одним из главных факторов здесь стала новая, по сравнению с Возрождением, стратегия отношения к прошлому: акцент с эстетического наслаждения «объектами прошлого» смещается на их изучение, осмысление исторической реальности. Сциентистская парадигма характеризуется ориентацией на фактичность, а также рефлексивностью, то есть критическим отношением к прошлому, и систематичностью подхода, которая выражается в выстраивании объяснительных схем к прошлому. В связи с этим эстетическая функция трансформируется в демонстрационную и отходит на второй план, доминируют теперь исследовательская и образовательная функции, что непосредственно сказывается на облике музейных зданий.

В XX в. пути музея и истории расходятся. Некогда единый облик музея распадается и начинает зависеть от целей, которые преследовали создатели при проектировании музея. Музей становится заложником тенденции к идеологиза-

ции прошлого, к использованию его для решения политических, экономических и социальных задач. Теперь, несмотря на то что основными для музея декларируются функции хранения и просвещения, действительным предназначением для него становится формирование культурной среды того или иного региона и культурного уровня конкретных социальных групп⁷ (что хорошо видно на примере строительства музеев в так называемых «депрессивных районах»). Именно эта особенность музейной архитектуры XX–XXI вв. не позволила сохранить в третьей части исследования хронологический порядок изложения, использованный в первых двух частях, автор лишь выделяет ключевые пути ее развития в этот период.

Гендерные, этнические, региональные и прочие группы претендуют на свое видение прошлого. Средством визуализации этих концепций становятся музеи и отдельные музейные экспозиции, для создания которых используются объекты, значимые для данного конкретного сообщества: «Их ценность, цена, их символическое, связанное со статусом, значение суть социальные факты»⁸. Таким образом, расширяется тип памятников или объектов наследия, включаемых в систему музейной деятельности. Актуальные с точки зрения группы явления, факты прошлого не всегда, в том числе и по объективным причинам, могут быть обеспечены подлинными памятниками, и тогда они предметно, материально репрезентируются посредством копий, реконструкций или воспроизведений объектов. Таким образом, социальная память становится одним из непосредственных факторов, обуславливающих расширение типа музеефицируемых объектов, а также появление музеев, в работе которых на-

⁷ *Акулиг Е. М.* Музей как социокультурный институт: автореф. дис. ... докт. социол. наук. Тюмень, 2004.

⁸ *Ассман Я.* Культурная память: Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 40.

личие подлинных памятников не играет решающей роли. Этот феномен уже стал объектом теоретической рефлексии, в музееведческой классификации появились понятия «учреждения музейного типа», «парамузеи»⁹.

Сегодня можно наблюдать воплощение стратегий памяти и отношения к прошлому в музейной архитектуре. Различные рецепции прошлого, воплощенные в зданиях музеев, на фоне сооружений XX в. оказываются легко обнаружимыми и самоочевидными, тем самым манифестируя изменяющуюся роль музея в культурно-историческом континууме. Взаимосвязь между стратегиями отношения к прошлому — эстетизацией, сциентистским и утилитарным отношением — и архитектурой музейных зданий демонстрирует универсальность музея как культурного феномена, способного воплощать и интегрировать различные модусы культуры.

⁹ Чувилова И. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 24.

Глава 1

Наслаждение прошлым

МУЗЕЙ как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма он зарождается гораздо раньше. Можно сказать, что идея музея возникает тогда, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»¹, то есть музей выступает как особая форма отношения к прошлому. Пока эпоха не ощущает преемственности с предшествующей культурной эпохой, у нее не возникает потребности в обращении к прошлому. Так, впервые это чувство исторического прошлого складывается в эпоху эллинизма, «когда Александр, а особенно его последователи, уже почувствовавшие ностальгию по прошлому, пытались возродить Древнюю Элладу»². Конечно, произведения искусства тогда еще не воспринимались как таковые и поэтому не могли приобрести статус музейного предмета, но понимаемые как знак приобщения к греческой культуре и учености, так или иначе, принимали на себя функции экспоната.

Таким образом, пока культура никак не позиционирует себя относительно своего прошлого, музей — как одна из форм сохранения этого прошлого — не возникает. Вместе

¹ Калугина Т. П. Художественный музей... С. 52.

² Там же. С. 53.

с тем для возникновения музея мало осознавать себя частью исторического процесса, важно наличие системы культурных институтов, позволяющих музею функционировать. Впервые такой синтез стал возможен в эпоху Возрождения, когда возникает первая четко выраженная стратегия отношения к прошлому — эстетическая, и вместе с ней — первые формы коллекционирования.

1.1. АНТИЧНОСТЬ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ КАК ПЕРВЫЕ МУЗЕЕФИКАТОРЫ

Говорить о формировании специфического музейного пространства можно лишь тогда, когда возникает подлинное «музейное» отношение к действительности. Практика накопления в определенных местах ценных предметов искусства существовала со времен Античности. Но Греция периода расцвета «была слишком молода, слишком полна собственных творческих сил, презрения ко всему иному как к варварству, чтобы греки могли стать “собираателями” в нашем сегодняшнем смысле слова»³. Однако уже в этот период можно говорить о сложении изначальных приемов организации архитектурного пространства музеев. Так, по замечанию Владимира Ревякина, в сокровищнице Атрея в Микенах «группировка и чередование помещений, их крупные и ясные формы в значительной мере отвечают функциям музея: зона обслуживания, центральное купольное пространство, малое обособленное помещение»⁴ (илл. 1).

Первым «музеефикатором» в истории европейской культуры можно считать эллинизм, который сыграл особую роль в формировании музеефикаторской парадигмы в культуре. В этот период в общественном и индивидуальном сознании впервые складывается чувство исторического

³ Калугина Т. П. *Художественный музей...* С. 52.

⁴ Ревякин В. И. *Художественные музеи.* М., 1991. С. 7.

прошлого, наследниками которого ощутили себя люди эллинистической поры.

Музеи не были частью жизни и средневекового человека, жившего комфортно под защитой циклического времени, лежавшего в основе всех остальных систем отсчета времени (родовой или генеалогической и династической; библейской или мифологической)⁵. Для населения, занятого земледелием, это были циклы смены времен года, для церковного мира — циклы литургического года. При этом часто аграрное время было вместе с тем и литургическим: языческий календарь, отражавший природные ритмы, был приспособлен к нуждам христианской литургии. Основные временные категории Средневековья — год, сезон, месяц, день. Средневековое время, как отмечает Арон Гуревич, «по преимуществу продолжительное, медленное, эпическое»⁶. Такая ситуация не порождает ни интереса к историческому прошлому, ни желания его сохранять, в поле зрения средневекового человека присутствуют лишь христианское прошлое и христианские реликвии.

Таким образом, говорить о зарождении «музеефикаторского типа культуры», а значит и нового типа архитектурного пространства — музейного, ранее начала эпохи Возрождения представляется необоснованным в силу двух причин. Во-первых, египетские могилы, античные храмы, реликварии в средневековых церквях и королевские сокровищницы служили исключительно целям защиты и сохранения коллекций, которые воспринимались как частная собственность и редко бывали доступны для кого-либо, кроме владельца. Даже в Древнем Риме (где музеологическая ситуация была наиболее благоприятной) факты доступа широкой публике к личным собраниям были чрезвычайно редки. Во-вторых,

⁵ Подробнее об этом см.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.

⁶ Там же. С. 96.

и собирательство, и ограниченная демонстрация произведений искусства были связаны скорее «с внехудожественными мотивами социального самоопределения, самопрезентации, демонстрации власти и богатства, с обусловленным идеологией декорированием общественной жизни»⁷.

Поэтому ни накопление художественных ценностей, ни публичный характер показа, ни наличие элемента художественного общения сами по себе, по отдельности не образуют музея⁸. Только их синтез, сочетание и взаимодействие всех названных факторов в совокупности с мировоззренческими изменениями, произошедшими лишь в эпоху Возрождения, привели к формированию музейного отношения к действительности.

1.2. МУЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Отправной точкой в процессе зарождения парадигмы, которая привела впоследствии к появлению культурного института, которым сегодня является музей, становится представление, показ в отличие от скрытого накопления произведений искусства. Переход от средневековых сокровищниц к ренессансным музеям стал своеобразной «музеологической революцией». Средневековые коллекции существовали, чтобы выразить вечное. Поворотом к духовному началу в человеке и к его достижениям Ренессанс сделал возможным наслаждение произведениями искусства ради них самих, а не в качестве размышления о божественном всеведении.

Эпоха Возрождения, поняв самоценность предметов искусства, ввела ключевой элемент в историю развития современного музея: чувство исторической перспективы⁹. Эта

⁷ Там же. С. 56.

⁸ Там же. С. 62.

⁹ *Fossi G.* The Uffizi Gallery: Art, history, collections. Florence; Milan, 2003. P. 25.

новая способность освободила экспонаты от общего религиозно-мистического контекста, разрушив цикличность временной шкалы Средневековья. Ренессансу свойственно представление о линейности времени, этапности и преемственности исторических эпох. Впервые время окончательно «вытянулось» в прямую линию, идущую из прошлого в будущее через точку, называемую настоящим¹⁰. Таким образом, бесконечные циклы сезонов и литургий, астрономии и астрологии уступили место чувству исторического прогресса, которое стало основой музеологии как науки и музея как института культуры.

Однако не само чувство исторического прошлого, существовавшее в примитивной форме еще в эпоху эллинизма, привело в эпоху Возрождения к появлению музеефикационной парадигмы и затем первых протомузейных форм, а особая стратегия отношения к нему — эстетизация.

Античное наследие было известно и в Средние века, но характерное для этого периода ощущение времени и истории стирало грань между прошлым и настоящим. Образы и формы античного искусства претерпели определенную эволюцию и, переработанные, продолжали жить в формулах художественного языка Средневековья, то есть составляли живую часть современности.

С развитием гуманистической мысли и ренессансного мировосприятия Античность начинает восприниматься в ретроспективе как определенный историко-культурный период, обладающий своими характерными признаками. И трактоваться, прежде всего со стороны содержательной, как сумма знаний, как политический образец и этический идеал. Новый интерес к Античности породил увлечение — коллекционирование древних рукописей, произведений ремесла и искусства. Воспринятые сначала лишь как реликвии, живое напоминание о великом прошлом, античные па-

¹⁰ Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. М., 1987.

мятники постепенно начинают привлекать и своей эстетической и художественной ценностью.

Изменив эстетические представления эпохи, античное искусство стало вызывать восторженное преклонение. Оно стало и источником знания, и источником наслаждения. Античный мир становится воплощением мифического «золотого века», эпохой-эталонем, содержащей «подлинные» образцы прекрасного. При этом представление об античности не отличалось строгостью историко-археологических критериев¹¹. К античным памятникам как письменности, так и материальной культуры относили также и произведения раннего Средневековья, даже византийские, в тех случаях, когда видели в них мотивы, считавшиеся античными. Античность воспринимали не столько из первоисточников, сколько уже освоенную, претворенную, функционально приспособленную к задачам искусства своего времени.

Это новое, эстетическое отношение выработало свое собственное архитектурное, пространственное выражение: помещения и предметы обстановки, спроектированные специально, чтобы хранить и выставлять книги, произведения искусства, естественно-научные предметы.

В самостоятельное направление музейная архитектура начнет оформляться только в конце XVII в., и лишь торжество историзма в XIX в. осуществит архитектурную идею музея в полном объеме. Тем не менее генезис специфического музейного пространства может быть обнаружен в развитии двух протомузейных форм: шкафа-кабинета и студиоло (илл. 2)¹².

Шкаф-кабинет представлял собой ларец или шкафчик с двумя створками, за которыми находились выдвижные

¹¹ Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

¹² Ренессансная терминология для обозначения мест хранения коллекций достаточно запутанна, так, словами «студиоло» и «кабинет» обозначались и предметы мебели (секретер или шкаф для хранения редкостей), и богато обставленные комнаты для занятий.

ящички. Первоначально его просто ставили на стол, покрытый ковром, позже стали делать вместе с подстольем. Обычно кабинеты изготавливали из дорогих пород дерева и украшали живописными вставками или инкрустациями, уделяя особое внимание внутренней отделке, поскольку их часто держали в открытом виде. Декор шкафа-кабинета нередко выполнялся по заказу владельца, в него вкладывался определенный символический смысл, и он играл важную роль в передаче основополагающей идеи собрания, в принципах отбора которого присутствовали и концепция, и система¹³. Иногда подобная мебель создавалась без участия будущего владельца, поэтому символический смысл декора передавался в общих формах. В такого рода шкафах-кабинетах обычно хранились мелкие предметы — геммы, драгоценности, античные медали, созерцание портретных изображений на которых создавало ощущение исторической глубины бытия.

Итальянский *gabinetto*, французский *cabinet*, английский *closet*, немецкий *Kammer* или *Kabinett* были вариациями одного помещения: маленькой комнаты для показа собрания самых разнородных предметов, документировавших все актуальные для того времени сферы человеческого знания и опыта. Каждое такое собрание в целом должно было репрезентировать весь Универсум природы и человеческого бытия¹⁴.

Первоначально студиоло использовалось в качестве кабинета и библиотеки, позже приобрело функции небольшого частного музея, существенную часть досуга, проводимого там, стало занимать созерцание произведений искусства и рассуждения по этому поводу. Эстетическую функцию

¹³ Обычно с помощью подбора экспонатов и декора подчеркивалась какая-нибудь черта характера хозяина собрания: мужественность, любовь к искусству и т. д.

¹⁴ *Калугина Т. П.* Художественный музей... С. 67.

выполняли не только собрания, хранившиеся в кабинете, но и само его оформление, которое разрабатывалось для владельца специально приглашенными гуманистами. Так, декор студиоло мог подчеркивать причастность владельца к гуманистическим знаниям, демонстрировать его воззрения или прославлять военные подвиги. Студиоло представляло «особый мир, где хозяин проводил время за литературными и философскими занятиями или же в обществе близких людей... предавался эстетическому наслаждению»¹⁵. Один из самых известных ренессансных кабинетов был создан в 1476 г. и принадлежал Федерико да Монтефельтро, герцогу Урбино (илл. 3)¹⁶. Нижнюю часть его стен покрывали панно, выполненные в технике интарсии. Все в них — иллюзия: канелированные пилястры в строгом ритме опоясывают помещение; они фланкируют большие шкафы, открытые дверцы которых позволяют увидеть всевозможные предметы. Между пилястрами в одном из пролетов сквозь портик открывается вид на расстилающийся пейзаж, на переднем плане — корзина с фруктами и белка, грызущая орех¹⁷. На консольных столиках располагались «натюрморты» из разнообразных предметов. Изображения «знаменитых мужей» — ученых всех времен: античных философов, библейских патриархов, средневековых теологов — располагались над интарсиями и подчеркивали образ владельца как мудрого правителя. Настенные росписи с изображениями строений и ландшафтов дополняли помещенные в нишах скульптурные изображения аллегорических фигур. В пристенных

¹⁵ *Тарасова М.* Студиоло XV — начала XVI в. и художественные коллекции // *Общество и государство в древности и Средние века.* М., 1984. С. 79.

¹⁶ *Махо О. Г.* Студиоло Франческо I Медичи — позднеренессансная трансформация идеи кабинета правителя-гуманиста // *Культура Возрождения XVI в.* М., 1997. С. 149.

¹⁷ *Грицкевич В. П.* История музейного дела до конца XVIII в. СПб., 2004. С. 107.

шкафах размещались сосуды, книги, образцы вооружения. Потолки были расписаны эмблемами и девизами герцога¹⁸.

На рубеже XV и XVI вв. студиоло существенно меняется: более сложной становится аллегорическая программа, выходящая на первый план, она приобретает характер апологии правителя. В оформлении кабинета Изабеллы д'Эсте в Мантуанском дворце (1491–1515)¹⁹ главную роль играет живопись. Пять композиций — Андреа Мантенья, Пьетро Перуджино, Лоренцо Косты и Антонио да Корреджо — посвящены изгнанию Пророков из сада Добродетели (Мантенья), борьбе Добродетели и Порока (Перуджино), наконец, триумфу Изабеллы — покровительницы искусств, выступающей адептом небесной Любви (Коста). Таким образом создается идеальный моральный и политический образ правителя²⁰.

1.3. РАЗВИТИЕ МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА В XVI–XVII ВВ.

В XVI в. аллегорическая программа студиоло делается еще более общей, речь идет уже даже не об идеальном правителе, а о целостной системе природных стихий, с которой он связан, декор становится более многослойным и активным. Студиоло великого герцога Тосканского Франческо I Медичи (1570)²¹ далее развивает именно это направление. Кабинет представляет собой миниатюрное прямоугольное в плане помещение, на своде которого помещена композиция «Природа, вручающая Прометею кристалл кварца», по четырем сторонам от нее — четыре стихии, затем, в люнетах, — портреты родителей Франческо. Изображениям стихий соответствовали четыре времени года, четыре эле-

¹⁸ Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII в. С. 107.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 109.

²¹ Там же.

мента человеческого тела и четыре темперамента. Каждому темпераменту соответствовали божества, обладающие сокровищами земли — металлами, драгоценными камнями, кристаллами и жемчугом. Им в свою очередь принадлежали четыре профессии — серебряники, горняки, искатели драгоценностей и ловцы жемчуга. На стенах декор размещен в два яруса: в верхнем ряду, в нишах — восемь скульптур, изображающих персонажей античной мифологии, попарно связанных со стихиями, а в нижнем — двадцать композиций на мифологические, литературные, исторические темы²².

К концу XVI — началу XVII вв. тип собраний меняется, становятся более разнообразными формы и функции коллекционирования. Наряду с уже сложившимися и ставшими традиционными универсальными собраниями появляются коллекции, отличающиеся более узкой специализацией, как правило, это были коллекции естественных объектов, обязанных своим появлением формированию новой области знания — естественной истории. В отличие от старых коллекций, организованных по символическому принципу и характеризующихся отсутствием границы между натуралиями и артефактами, новые собрания должны были наглядно представлять систему наук о природе²³.

Хотя кабинет естественной истории содержал приблизительно тот же круг экспонатов, что и ренессансные студии, он привнес новый принцип классификации. «Такое собрание отрицает любой принцип абстрактной символической систематизации. На смену циклическому, замкнутому микрокосму приходит таблица, которая может как бесконечно распространяться, захватывая новые объекты, так и бесконечно члениваться внутри, постоянно обнаруживая сходства и различия. Как следствие, огромное значение

²² Махо О. Г. Указ. соч. С. 12.

²³ Беззубова О. В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003.

предавалось каталогизации. И именно в этот период у музея появляется претензия на полноту коллекции, заполнение лакун, стремление собрать все возможные образцы коллекционируемых предметов»²⁴.

Универсальной организующей парадигмой таких собраний становится принцип симметрии, касающийся в первую очередь экспозиции. Музей отходит от модели хранилища или сокровищницы, и музейная экспозиция превращается в аналог языка, который становится одним из способов представлять знания о мире.

Сохранилось множество изображений таких кабинетов. Как и студиоло, это были небольшие комнаты (одна, или позднее, по мере возникновения крупных коллекций, несколько), вдоль стен которых стояли шкафы с пронумерованными ящиками, где хранились коллекции. Ориентироваться можно было с помощью описей и каталога. Все оставшееся пространство кабинета было очень плотно заполнено различными объектами, расположенными по определенной системе. Произведения искусства могли появиться в таком музее только в качестве иллюстрации и не рассматривались как художественные ценности — изображения ставились в один ряд с предметами и служили для заполнения пробелов и поддержания полноты таблицы, то есть коллекции, хранимые в кабинетах, все еще представляли собой формирующие пространство декоративные элементы²⁵.

Несмотря на то что в данный период большинство коллекций оставались частными, они постепенно делались все более доступными для широкой публики. Владельцы больше не стремились скрыть свои собрания, а напротив — публиковали каталоги коллекций с целью приобрести больший вес в глазах общества, в это же время стали появляться первые путеводители для путешественников. Изменилась

²⁴ Беззубова О. В. Музей как инстанция... С. 98.

²⁵ Там же.

и сама структура помещений экспозиции, на смену потаенным, замкнутым объемам пришел принцип раскрытия пространства вовне, появляются галереи.

Галерея представляла собой длинное помещение (галерея Веспасиано Гонзага в Мантуе имела в длину почти 92 метра), часто со сводчатыми потолками и нишами, предназначенное для показа книг, крупных картин и скульптуры. Произшедшие от парадных залов французских средневековых дворцов галереи вырастают в полноценную музейную форму в Италии к концу XVI в. Донато Браманте создает галерею, соединяющую Ватиканский дворец с Бельведером Иннокентия VIII, в 1510 г., а Доменико Фонтана пристраивает галерею к Ватиканской библиотеке, построенной по приказу Сикста V в 1588 г. Уже упоминавшаяся галерея Веспасиано Гонзага была сооружена в 1560 г. как антикварий для хранения его коллекции античных статуй и рельефов (илл. 4)²⁶.

Одной из важных вех в развитии музейных форм стала галерея (илл. 5), созданная архитектором Бернардо Буонталенти на втором этаже дворца Уффици и отразившая в своих интерьерах типичные для данного периода приемы организации музейного пространства.

Во дворце, построенном как административное здание, была создана скульптурная галерея, в состав которой входили длинный коридор вдоль здания дворца и несколько специальных кабинетов для отдельных коллекций. Галерея была размещена между частным и публичным отделами дворца, что подчеркивало одновременно и приватный характер собрания, и возможность ознакомиться с ним избранной публике. Здесь впервые была реализована концепция постоянной экспозиции, исходившая из идеи создания модели универсума, где человек и окружающий его мир представлены в гармоничном единстве. Соответственно экспозиция

²⁶ *Mordaunt Crook J.* The British museum. London, 1972. P. 102.

должна была содержать как рукотворные произведения, так и феномены природы, и в то же время символизировать мироустройство. Этот замысел был реализован Буонталенти в Трибуне, одном из дворцовых хранилищ Уффици. Помещение имело восьмиугольную форму и было украшено символами, олицетворяющими Вселенную и четыре ее стихии. Здесь были представлены картины, античная скульптура, изделия из бронзы. Группировка живописи велась в соответствии с размером картины. Отдельно в два ряда были помещены большие полотна, картины меньшего размера размещались более свободно с сохранением определенного ритма и симметрии. Остальная часть коллекции располагалась в ста двадцати ящиках, укрепленных на стенах на высоте роста человека и охватывающих кольцом помещение, и на полках, образованных верхней крышкой этих ящиков. Эта сплошная линия прерывалась нишами, внутренняя сторона которых была уступчатой и содержала предметы мелкой пластики и вазы. Под консолями, поддерживающими эти полки с ящиками, находились парадное оружие и миниатюры. Некоторые предметы скульптуры и вазы из полудрагоценных камней стояли на других полках-консолях. Кроме того, в стенах были скрыты два потайных шкафа с глухими дверями. Внутри они были обшиты деревом и красным бархатом, на котором крепились резные полки, поддерживающие сосуды из горного хрусталя. Находясь обычно в закрытом состоянии, вся мебель раскрывалась, как только в Трибуну входил посетитель²⁷.

Так, с появлением в начале XVI в. галерей произведения искусства начинают восприниматься сами по себе, отдельно от декоративной схемы, лишь иногда являясь ее частью.

В России появлению первых музеев также предшествовало существование протомузейных форм, отличавших-

²⁷ Махо О. Г. Указ. соч. С. 26.

ся от европейских, но выполнявших сходную культурную функцию.

Аннэта Сундиева выделяет большую группу на первый взгляд разнородных и слабо связанных между собой культурных образований, аналогичных существовавшим в европейской культуре, — архивы, приказы, библиотеки, арсеналы, монастыри, храмы, великокняжеские сокровищницы, зверинцы, «культурные сады», аптекарские огороды и др. У всех названных форм, создаваемых с разными и вполне утилитарными задачами, автор выделяет общую черту: они связаны с сохранением результатов некоей деятельности или предметов, необходимых для ее осуществления. «Все названные культурные образования можно охарактеризовать как протомузейные формы, которые, как правило, предшествовали появлению различных групп музейных учреждений и, наряду с утилитарными функциями, выполняли задачу поддержания культурной памяти — собирания, интерпретации и хранения культурного опыта»²⁸, что сегодня является одной из функций музея как социокультурного института.

Связанное со всеми вышеперечисленными тенденциями постепенное расширение архитектурного пространства, необходимого для экспозиции предметов, привело в конце XVII в. к возникновению музея Ашмола. Он открылся в 1683 г. в компактном здании, спроектированном одним из учеников Кристофера Рена специально для хранения редкостей, завещанных университету Элиасом Ашмолом.

Таким образом, несмотря на существование как собирательства, так и специальных мест для хранения собраний и в Античности, и в Средние века, только появление в эпоху Возрождения чувства исторического прошлого и эстетической стратегии его восприятия, а также начавшийся в XVII в. поиск рациональных основ классификации собраний сфор-

²⁸ Сундиева А. А. Протомузейные формы в российской культуре // Обсерватория культуры. 2005. № 3. С. 75.

мировали необходимые предпосылки для зарождения музейфикаторской парадигмы и целого ряда протомузейных форм и специальных пространств, которые в дальнейшем трансформировались в полноценные здания. Основное отличие ренессансных архитектурных форм от существовавших ранее составляла ориентация не на накопление, а на показ и представление содержания коллекции, при этом выполнение множества новых функций (дидактических, эстетических, репрезентативных) не мешало первым музеям еще долгое время оставаться социально закрытыми пространствами, доступ в которые был ограничен.

Можно обозначить два принципа организации коллекций, характерных для периода с XIV по конец XVII в., — символический и таксономический. Если в эпоху Возрождения посредством предметов пытались передать устройство универсума, то новоевропейская коллекция отрицает символизацию и претендует лишь на как можно более полное представление мира природы, что должно было обеспечить возможность его познания и максимально эффективного использования²⁹. В последующую эпоху этот принцип повлиял на становление идеи музея как храма науки и искусства и на формирование характерных особенностей его архитектуры.

²⁹ Беззубова О. В. Музей как инстанция...