

*И. А. Куклинова*

# МУЗЕИ ФРАНЦИИ

Учебно-методическое пособие  
Направление подготовки 51.03.04  
«Музеология и охрана объектов культурного  
и природного наследия»

Санкт-Петербург  
СПбГИК

Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет мировой культуры  
Кафедра музееологии и культурного наследия

**И. А. Куклинова**

# **Музеи Франции**

Учебно-методическое пособие  
для самостоятельной внеаудиторной работы  
Направление подготовки 51.03.04  
«Музееология и охрана объектов культурного и природного наследия»

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2018

УДК 069(44)(07)

ББК 85.101.3(4Фра)р30

**К89**

Учебно-методическое пособие издается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного института культуры  
Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от 21.06.2018  
в качестве учебно-методического пособия

Рецензенты:

О. С. Сапанжа, доктор культурологии, доцент,  
заместитель заведующего кафедрой художественного образования  
и декоративного искусства Российского государственного  
педагогического университета имени А. И. Герцена

Е. Н. Мастеница, кандидат исторических наук, доцент,  
и. о. заведующего кафедрой музеологии и культурного наследия  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

**Куклинова, Ирина Анатольевна**

**К89** Музеи Франции : учебно-методическое пособие / И. А. Куклинова ;  
М-во культуры РФ, Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры. –  
Санкт-Петербург : СПбГИК, 2018. – 64 с.

ISBN 978-5-94708-262-3

Учебно-методическое пособие по дисциплине «Музеи Франции» разработано для бакалавров по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» с целью методической поддержки самостоятельной внеаудиторной работы студентов. В пособии рассматривается период реализации идеи общедоступности коллекций – эпоха Великой французской революции и правления Наполеона (1780–1810 гг.). Акцент делается на открытии для публики основных специализированных по профилю собраний.

УДК 069(44)(07)

ББК 85.101.3(4Фра)р30

ISBN 978-5-94708-262-3

© Федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры», 2018

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>1. Судьба произведений искусства в конце XVIII – начале XIX в.</b> .....	6
1.1. Создание музея искусств .....	6
Вопросы и задания для самоконтроля .....	18
1.2. Формирование понятия национальное наследие и исторический музей .....	19
Вопросы и задания для самоконтроля .....	28
<b>2. Появление публичных специализированных музеев в конце XVIII – начале XIX в.</b> .....	29
2.1. Первый естественнонаучный музей Франции .....	29
Вопросы и задания для самоконтроля .....	37
2.2. Рождение научно-технического музея .....	38
Вопросы и задания для самоконтроля .....	39
2.3. Начало складывания сети провинциальных музеев .....	39
Вопросы и задания для самоконтроля .....	45
<b>Заключение</b> .....	46
<b>Литература</b> .....	48
<b>Терминологический словарь</b> .....	49
<b>Именной указатель</b> .....	51
<b>Приложение 1 Название и подчинение художественного музея в Лувре с 1793 по 1870 г.</b> .....	58
<b>Приложение 2</b> .....	59

## ВВЕДЕНИЕ

Материалы данного пособия предназначены для организации самостоятельной работы студентов по курсу «Музеи Франции». Характеристика круга основных источников и исследований, позволяющих изучать историю музейного дела Франции, рассмотрение эволюции музея как культурной институции в XVIII–XXI вв., характеристика наиболее значительных французских музейных собраний XIX–XXI в., определение их влияния на музейное строительство во Франции и в мире, характеристика исторических портретов и судеб коллекционеров, деятелей музейного дела во Франции, постановка на примере Франции таких проблем, как формирование коллекции, перерастание частной коллекции в музей, взаимоотношение музея и власти, проблема реституции музейных ценностей – вот круг задач, на решение которых направлено освоение данной дисциплины.

В наше время, когда перед музейным сообществом стоит проблема осмысления феномена музея в современном мире, невозможно решать многие вопросы теории и практики и, тем более, методики музейного дела без изучения истории его становления и развития. Как отмечали наши предшественники, постижение истории позволяет лучше понимать настоящее и планировать будущие профессиональные шаги: «Чтобы на основе достигнутого подготовить начинающего музееведа к тому новому, с чем ему придется столкнуться, требуется восприятие сегодняшнего состояния любой отрасли нашей деятельности не как предельного достижения, а как отправного пути для дальнейшего развития»<sup>1</sup>.

В данном учебном пособии обратимся лишь к одному, но очень значимому периоду в истории музея как культурной институции – времени формирования и реализации идеи его общедоступности.

Общепризнанным является тот факт, что музей публичный, открытый для широкой публики, появился в эпоху становления просветительской идеологии. Решение задач общественного переустройства мыслителями того периода виделось сквозь призму просвещения как народов, так и их правителей. Коллекция, доступная всем желающим, могла стать важнейшим инструментом такого просвещения. Под влиянием подобных идей открывались монархические коллекции в Вене, Дрездене, Флоренции, Риме. Там, где традиция монархического коллекционирования отсутствовала, как в Англии, открытыми для публики стали частные собрания. Несмотря на то, что во Франции в середине XVIII в. была предпринята попытка открыть часть королевской художественной коллекции в Лувре, а в дальнейшем в эпоху правления Людовика XVI тщательно разрабатывался план широкого доступа посетителей к этим собраниям, Париж отставал от других европейских столиц – публичного музея здесь не было вплоть до конца XVIII в. Вот почему французские историки му-

---

<sup>1</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века : в 2 ч. / В. П. Грицкевич; ред. Н. И. Сергеева ; М-во культуры РФ, СПбГУКИ. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2001. Ч. 1. С. 7.

зейного дела в один голос утверждают: создание музеев во Франции имеет свою специфику. По сравнению с другими европейскими странами, «учреждения, созданные первыми и составляющие ядро музейного пространства <...> воплощают революционную модель образования музеев»<sup>2</sup>, то есть созданы решениями республиканских властей. Тем не менее, революционное происхождение не противоречит общей тенденции появления европейского публичного музея: Великая французская буржуазная революция была проникнута просветительской идеологией и реализовала многие из идей предшествующих десятилетий. Не стала исключением и сфера музейного строительства: то, о чем неоднократно писали просветители, в том числе и в знаменитой «Энциклопедии, или толковом словаре наук, искусств и ремесел», ратая за открытие частных, в том числе королевских, коллекций для публики, было реализовано в очень сжатые сроки в первые же революционные годы. Тогда во Франции почти одновременно (в 1793–1794 гг.) появились музеи сразу нескольких профилей: художественный (музеум искусств в Лувре), исторический (музей французских памятников), естественнонаучный (музеум естественной истории) и технический (хранилище искусств и ремесел). Основой новых музеев стало национализированное по всей стране имущество церкви, королевской семьи и аристократов-эмигрантов, а вскоре – предметы, вывезенные из стран Европы в ходе революционных войн. И хотя у музеев, рожденных революцией, были предшественники, лишь законодательное закрепление в ходе революции одной из главных просветительских идей о естественных неотчуждаемых правах человека делает возможным утверждение равного доступа всех граждан к предметам, составляющим национальное достояние: «Именно утверждение прав человека приводит к рассмотрению доступа к произведениям искусства в качестве законного требования, которое надо выполнить действительным и беспристрастным способом»<sup>3</sup>, – утверждает историк музейного дела Д. Пуло.

В данном учебно-методическом пособии остановимся подробнее на развитии музеев каждого из профилей в революционную эпоху и в период, продолживший многие начинания 1790-х гг. – период правления Наполеона Бонапарта, первого консула (1799–1804), а потом и императора (1804–1814). В ходе освоения дисциплины особое внимание уделяется формированию у студента навыков сбора научной информации, составления библиографии по тематике проводимых исследований. В связи с этим обучающимся предлагается работа с письменными и изобразительными источниками рубежа XVIII–XIX вв., обращение к именному указателю и терминологическому словарю, а также анализ электронных ресурсов по тематике курса.

---

<sup>2</sup> Pomian Kr. *Musées français, musées européens // La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX siècle.* Paris: Musée d'Orsay, 1994. P. 351.

<sup>3</sup> Poulot D. *Une histoire des musées de France, XVIII-XX siècle.* Paris: Ed. La découverte, 2005. P. 8.

# 1. СУДЬБА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX В.

## 1.1. Создание музея искусств

Безусловный интерес при изучении истории Лувра, как и любого другого подобного музея, вызывают письменные источники: каталоги, свидетельства и воспоминания посетителей. Не менее значимы и произведения живописи, изображающие залы Лувра разных лет. На наш взгляд, в отличие от работ голландских и фламандских художников XVII в. в жанре «кабинет коллекционера», где чаще всего демонстрировался обобщенный образ коллекции, изображения Лувра могут свидетельствовать не только об основных особенностях музейных экспозиций определенного периода, но и служить воссозданию достоверных представлений об исторических экспозициях Лувра и, безусловно, должны рассматриваться в качестве источников изобразительных.

Лувр неоднократно становился главным «героем» полотен художников, и в первую очередь – французских. Некоторые из них частенько бывали в его залах, копируя произведения великих предшественников, другие были связаны с Лувром-музеем иначе – работали в нем хранителями. Большинство картин французских мастеров живописи, сюжетом изображения которых является Лувр, в настоящее время представлены на его экспозиции в нескольких особых залах, посвященных истории этого музея.

Лувр издавна был связан как с традицией коллекционирования французских монархов (считается, что она берет начало в XIV в., с эпохи правления Карла V), так и с современным художественным процессом. Когда при Людовике XIV король и двор покинули Лувр, часть собрания французских монархов осталась во дворце, что дало основание перевести сюда Академию живописи и скульптуры, а затем и Академию архитектуры. Так начинающие творцы получили широкие возможности общения с шедеврами великих предшественников. Именно в Лувре, в Большой галерее с 1699, а затем в Квадратном салоне с 1725 г. стали проходить академические выставки, получившие название Салонов.

Все это позволяло просветителям именно Лувр считать местом, где во Франции должен быть открыт первый публичный музей, ядром которого станут королевские коллекции.

Поэтому в 1750 г. Людовик XV приказал вернуть в Лувр картины, вывезенные при его предшественнике, Людовике XIV, в Версаль. В том же году директор Строений маркиз А.-Ф. де Мариньи открыл картины из кабинета короля для регулярного посещения их публикой. Картины разместились в бывших апартаментах супруги Людовика XIV Марии Терезии в Лувре. Было выставлено около 110 картин из 2000, составлявших к тому времени коллекцию кабинета короля. Прийти сюда можно было два раза в неделю – в среду и субботу. В эти же дни была открыта для посещений и галерея Медичи в Люксембургском дворце. Однако эта попытка показа публике части монархического собрания была не только скромной, но и недолговечной. Через несколько лет, в 1768 г., де Мариньи

предложил Людовику XV превратить Большую галерею Лувра во Французский Музеум. Seriously к решению этого вопроса приступили лишь в эпоху правления Людовика XVI, курировал этот процесс новый директор Строений, граф Ш. К. д'Анживийе, любитель искусств и наук, собравший большую минералогическую коллекцию, которую затем принес в дар кабинету Королевского сада растений. При нем работала специальная комиссия, организованная для выработки концепции создания публичного музея в Лувре. Значимая роль д'Анживийе в этой работе отмечена полотном, ныне хранящемся в Лувре. Это картина живописца и гравера Ж.-Ж. Лагрене-младшего «Аллегория устройства Музеума в Большой галерее Лувра», написанная в 1783 г. На ней на первом плане Живопись, Благотворительность и Бессмертие держат портрет директора Строений. Справа два гения несут полотно кисти «французского Рафаэля», как его называли современники, Э. Лесюера, «Смерть св. Бруно», недавно приобретенное для королевского собрания, что символизирует заслуги графа, способствовавшего серьезному пополнению коллекций. Вдали угадываются очертания Большой галереи, под сводами которой трудятся несколько гениев, развешивая картины. Однако, «в итоге героические пятнадцатилетние усилия д'Анживийе закончились ничем»<sup>4</sup>, а после революции он был обвинен в растрате государственных средств, уже в 1791 г. эмигрировал и умер в изгнании, в Гамбурге в 1809 г.

Одним из тех, кто еще при Старом режиме, с 1778 г. входил в состав авторитетной комиссии, организованной для выработки концепции создания публичного музея в Лувре и был назначен хранителем живописной коллекции Лувра, являлся известный французский художник Гюбер Робер. Уже тогда члены комиссии размышляли, а Робер изобразил возможность реорганизации Большой галереи Лувра, в которой должна была быть организована первая экспозиция. Речь шла о целом ряде стеклянных фонарей, которые могли бы появиться в крыше для обеспечения верхнего освещения произведений искусства, о частичном закрытии традиционных для любой галереи того периода больших окон и размещении в образовавшихся нишах произведений скульптуры. Предложение смелое, но вполне реализуемое – в начале 1789 г. верхнее освещение появилось в знаменитом Квадратном салоне.

Как и многие другие деятели культуры Франции, Г. Робер продолжил сотрудничество и с новыми революционными властями, оставшись в должности хранителя картин<sup>5</sup>, и был среди создателей первых экспозиций Музеума искусств в Лувре. Как считает один из авторов знаменитого коллективного труда «Места памяти» Ж.-П. Бабелон, «Лувр избежал несчастий в эпоху Великой французской революции, потому что долгое время держал дистанцию со всем королевским. Это один из самых знаменитых примеров использования исторического памятника по назначению, столь далекому от изначально-

---

<sup>4</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 16.

<sup>5</sup> Вследствие исполнения обязанностей хранителя Г. Робер жил в Лувре с 1779 по 1806 г., за исключением пребывания под арестом в 1793 г. при якобинцах.

го»<sup>6</sup>. Исследователь утверждает, что именно эта дистанция позволила словарию жилища короля перейти к музею: сохранились названия *салон, галерея, кабинет*<sup>7</sup>.

Весной 1791 г. Учредительное собрание издало декрет, по которому «Лувр и Тюильри будут объединены в национальный дворец, предназначенный для проживания короля, сбора всех памятников наук и искусств и для основных учреждений народного образования»<sup>8</sup>. В этом же году в залах Лувра прошел очередной Салон, организованный исходя из гражданских принципов 1789 г. – не случайно, критик искусства Катрмер де Кенси сравнивал свободу показа картин со свободой печати. Вместо шестидесяти, как было ранее, свои работы показали двести художников, увеличилось и количество экспонируемых произведений – восемьсот вместо привычных трехсот<sup>9</sup>. Выставку охраняли сами художники, одетые в форму национальных гвардейцев. Одно из изданий того времени утверждало: «Салон есть первая и самая большая и важная картина свободы, открытая нашим глазам. В этой смеси разной продукции, которую представляют новые силы, видно, как богатеет нация»<sup>10</sup>.

В августе 1792 г. была создана комиссия для сбора произведений искусства, рассеянных по королевским резиденциям. Вскоре она была слита с комиссией, занимавшейся вопросами сохранности всего, что полезно для памяти нации. Председательствовал в этой объединенной комиссии министр внутренних дел Ж. М. Ролан. И это не случайно, поскольку управление искусствами, включая дворцы, в 1791–1792 гг. находилось в ведении именно этого министерства. Затем, при Конвенте, на 2 года организация искусств переходила под контроль Комитета народного образования, а в 1795 г. вернулась под патронаж министерства внутренних дел. В сентябре 1792 г. появилось решение о создании в Лувре Музеума искусств. Первоначально он управлялся Комиссией Музеума. Комиссия просуществовала с 1 октября 1792 г. до 16 января 1794 г. Любопытно, что тогда же появились предложения о создании ядра двух будущих музеев вне столицы – ими должны были стать собрания в Тулузе и Лионе, которые предполагалось назвать Северным и Южным музеями республики<sup>11</sup>. Это решение было связано с появлением знаменитой петиции Катрмера де Кенси о необходимости сохранения памятников там, где они первоначально хранились и против их перемещения в Париж. Ее подписали многие выдающиеся деятели искусств Франции: архитекторы Ш. Персье и ФР. Фонтен, скульптор О. Пажу, художник А.-Л. Жиросе. Но единства в этом вопросе не было – многие выступали с противоположной позицией.

---

<sup>6</sup> Babelon J.-P. *Le Louvre / Demeure des rois, temple des arts / J.-P. Babelon // Les lieux de mémoire. II. La Nation. 3. La gloire. Les mots.* Paris, 1986. P. 195.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Babelon J.-P. *Op. cit.* P. 200

<sup>9</sup> Турчин В. С. *Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. XVIII – начало XIX в. М.: Жираф, 2007. С. 104.*

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Турчин В. С. *Указ. Соч. С. 111.*

Открытие музея для публики должно было состояться в августе 1793 г., в первую годовщину провозглашения Франции республикой, но в действительности это произошло чуть позже – в ноябре 1793 г.<sup>12</sup> Многие из живописных работ Г. Робера 1790-х гг. изображают Большую галерею. Часть из них – это точная фиксация жизни Лувра–музея, другие являют собой многочисленные планы на будущее, которые, подобно современным компьютерным архитектурным проектам, представляют предполагаемую экспозицию очень достоверно и даже наполнены многочисленными посетителями. На картине «Большая галерея Лувра 1795 г. » видим первую музейную экспозицию, существовавшую между 1793 г. – моментом открытия Музеума для публики – и 1796 г., когда началась реконструкция недавно открытого музея. Произведения живописи размещены плотно одно к одному, являя собой яркий образец шпалерной раскладки, утвердившейся еще в XVII в., прерываемой только двумя рядами окон. Особенностью этого экспозиционного решения является присутствие произведений скульптуры и декоративно-прикладного искусства посредине галереи, что нравилось не всем посетителям: «...большинство вещей принадлежат кабинету курьезов и расположены в галерее картин, где они мешают единству и рассеивают внимание», – читаем во «Фрагментах о Париже» побывавшего тогда в Лувре члена Общества поощрения изящных искусств Гамбурга Фр. Майера<sup>13</sup>. Всего в момент открытия Музеум представил посетителям 537 картин, 124 скульптуры, другие предметы искусства и курьезы<sup>14</sup>. Публика, наводняющая галерею, довольно многочисленна и разнообразна. В этот период Лувр открыт для всех желающих последние 3 дня декады, а первые 6 – только для художников и иностранцев<sup>15</sup>. Вход в музей был бесплатный. Вспоминается замечание одного из современников по поводу Салона 1793 г. (а салоны традиционно проходили в Лувре) – он видел на выставке даже «носильщиков и селедочниц»<sup>16</sup>. К середине 1790-х годов относятся и два «Воображаемых вида Большой галереи Лувра в руинах». В данном случае Г. Робер не просто отдает дань популярному в то время жанру архитектурной руины, мастером которого был и он сам. Большая галерея в руинах – это еще одна попытка поразмышлять над возможностями верхнего освещения галереи, а также предположение о ее дальнейшем использовании для экспонирования произведений скульптуры. Любопытно, что на первом плане виден «Аполлон Бельведерский», который к тому времени даже еще не был привезен в Париж из Рима.

---

<sup>12</sup> Babelon J.-P. Op. cit. P. 200.

<sup>13</sup> Meyer Fr. Fragments sur Paris / Fr. Meyer // Visiteurs du Louvre. Florilège par J. Galard. Paris: RMN, 1993. P. 75.

<sup>14</sup> Georgel Ch. Premiers museums, premiers hommes: la formation initiale des collections // La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX siècle. Paris, 1994. P. 31.

<sup>15</sup> К этому времени Франция уже перешла на новый революционный календарь, и недели были заменены декадами. Когда же в 1806 г. во Франции восстанавливают грегорианский календарь, для широкой публики музей будет открыт по субботам и воскресеньям с 10 до 16 часов. Об этом см.: Visiteurs du Louvre... P. 34.

<sup>16</sup> Турчин В. С. Указ. соч. С. 106.

Следующий, 1794 год, привнес немало изменений в деятельность Музеума. Прежде всего, с января 1794 г. Музеум искусств стал носить название Национального музеума искусств. С середины января Комиссия музеума заменена на Хранилище. Декрет, учреждавший Хранилище, резко ограничивал его полномочия: ему доверено «хранение Музеума» и предписывается исполнение решений, принимавшихся либо в Комиссии народного образования, либо в министерстве внутренних дел. Таким образом, хранители Лувра обладали в то время лишь совещательным голосом. Они могли высказывать свои мнения по обсуждавшимся вопросам. Это подтверждается репликой министра внутренних дел от 24 февраля 1796 г., который порицал хранителей за несанкционированное им перемещение произведений в галерее Аполлона, подчеркнув, что им поручено лишь высказывать мнения, а не принимать решения<sup>17</sup>. Таким образом, повышенный интерес государства и власти к музейному строительству, столь характерный для Франции, мы можем наблюдать и в революционную эпоху в конце XVIII в. Вообще же период с 1792 по 1794 г. можно считать первым этапом в истории первого специализированного музея искусств во Франции, сформированного на основании королевских коллекций в Лувре. Именно в эти годы было принято решение о его открытии, он начал функционировать, принимать публику. Основу его экспозиции в это время составляли произведения из кабинета французских королей.

Новый этап в развитии этого музея начинается в 1794–1795 гг. и связан с воплощением в жизнь идеи о музее, где были бы сосредоточены все известные мировые шедевры. В этот период музей часто менял свое название и ведомственную подчиненность (см. Приложение 1). С конца 1796 г. он стал называться Центральным Музеумом искусств и управлялся Администратором совместно с советом художников. Мы намеренно сделали акцент на изменении названия музея и его подчинения, поскольку с этим периодом в истории музея тесно связано еще одно проявление прямого вмешательства государства в искусство, оказавшее большое влияние как на историю музейного дела во Франции, так и на судьбу изящных искусств во многих европейских странах. Мы имеем в виду перемещение огромного количества произведений искусства из стран Европы во Францию, начавшееся как раз в рассматриваемый нами период – в 1794–1795 годы и продолжавшееся вплоть до падения I Империи. Особенно интересным представляется проследить характерные для этого времени соотношения изменения статуса музея и трансформацию мотивов и методов перемещения произведений из других стран.

Перемещения начались в 1794–1795 гг. Тогда же появилось теоретическое обоснование захвата коллекций, производившегося революционными войсками в других странах. Звучат ссылки на «Историю искусства античности» немецкого историка искусств И.-И. Винкельмана (1717–1768), впервые вышедшую на французском языке в 1766 г. в Амстердаме, но прочтенную по-

---

<sup>17</sup> Cantarel-Besson Y. La naissance du musée du Louvre. La politique museologique sous la Revolution d'après les archives des musées nationaux : 2 v. Paris:Ed. Par la Reunion des musées nat., 1981. V. 2. P. 37–38.

новому в эти годы. За догму принималось высказывание историка о том, что изящные искусства могут развиваться только на свободной земле. Такое толкование произведения немецкого исследователя привело к тому, что И.-И. Винкельман стал в эпоху революции «официальным» автором. На специальном заседании Временной комиссии искусств в октябре 1794 г. обсуждались лишь вопросы, связанные с его книгой, Комитету народного образования Конвента рекомендовалось издать указ, по которому сочинения И.-И. Винкельмана должны были быть в каждой библиотеке и музее искусств страны. В это время с новой силой зазвучала идея превращения Парижа в новый Рим, столь популярная во Франции на всем протяжении XVIII в. Теперь же она получила новую мотивацию – перемещение произведений на землю «побед свободы и республиканского просвещения»<sup>18</sup>. Музей в Лувре провозглашался «храмом наук и искусств», «памятником прославления человеческого гения»<sup>19</sup>. В 1794 г. появился даже декрет, предлагавший «убежище и безопасность художникам всех наций, которых преследует деспотизм в Италии, и которые решились бы считать Францию своей новоприобретенной отчизной»<sup>20</sup>. По словам знаменитого публициста и государственного деятеля Г.-А. Буасси д'Англа: «Свобода должна чтить искусства, которые должны ее украшать»<sup>21</sup>. Уже в 1794–1795 гг. произведения искусства начали поступать от ближайших соседей, из Бельгии и Нидерландов. Эта страница в перемещении предметов из других стран во Францию связана с именем художника Ж.-Л. Барбье-Вальбонна (1769–1860), ученика Давида. Он был избран лейтенантом роты искусств, сопровождавшей армию, но не принимавшей участия в военных действиях. Барбье – Вальбонном из Бельгии и Нидерландов было вывезено большое количество шедевров, среди них картины П.-П. Рубенса и ван Дейка.

Тогда же, в 1794–1795 гг. была создана комиссия, составленная из специалистов в разных областях человеческого знания – математиков, химиков, преподавателей, художников. В частности, в нее входили знаменитый математик Г. Монж (1746–1818) и всемирно известный химик К. Л. Бертолле (1748–1822). Комиссия побывала в Нидерландах и Италии, где, подобно роте искусств, изучала возможность перевозки произведений из этих стран во Францию. Таким образом, в политике Директории (вторая половина 1790-х годов), направленной на перемещение произведений из других стран, ничего не изменилось по сравнению с первыми годами революции. Прибытие произведений искусства во Францию проходило под теми же лозунгами, что и в предыдущие годы. Об этом, в частности, свидетельствует и праздник, устроенный в честь прибытия очередной большой партии шедевров из Италии 27 июля 1798 г. Символичным было как название праздника – «Праздник свободы и искусств», так и надпись на одной из фур с захваченными произведениями – «Наконец они на свободной

---

<sup>18</sup> Geogel Ch. Op. cit. P. 32.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Pomian Kr. Kolekcycnerstur i filezofia // Archirum historu folozofii i mysei spaleimey. 1975. T. 1. S. 63.

<sup>21</sup> Leniaud J.-M. L'utopie francaise: essai sur le patrimoine. Menges, 1992. P. 46.

земле»<sup>22</sup>. Так молодая французская республика утверждала свое культурное первенство в Европе. Все захваченные произведения аккумулировались в одном французском музее – Центральном Музее искусств.

В эпоху Директории в недавно открывшемся музее начинается переустройство, также отраженное на картинах Г. Робера. Зафиксировав на одном из полотен работы, проводившиеся в музее (высокая лестница, с которой можно достать свод, картина большого формата на валу), он продолжает развивать мысли о трансформации галереи. Вновь на работах 1796–1798-х годов видим стеклянные фонари, закрытые с двух сторон окна, появившиеся на всем протяжении галереи коринфские колонны, задающие ей определенный ритм. И в республиканскую эпоху, в конце XVIII в. предложения Г. Робера реализованы не были. В основном его планы были осуществлены в ходе масштабных работ уже в 1930-х гг. А в тот период в Большой галерее откроется экспозиция, знакомая нам по работам сразу двух художников – Г. Робера и Ж.-А. Сенава. Это экспозиция первых лет XIX в. Ее изображение у обоих художников очень похоже, только на картине Сенава все пропорции более вытянуты. Частично будут закрыты окна. В образовавшихся нишах появятся произведения скульптуры на очень высоких постаментах. Все так же на стенах – произведения живописи. С 14 июля 1801 г. в западной части Большой галереи разместилась итальянская живопись. На полотне Г. Робера, как считают исследователи, справа отчетливо видны «Святое семейство» Рафаэля, а под ним – «Святое семейство» Андреа дель Сарто. Не забыты обоими художниками и посетители Лувра, в том числе и большое количество копиистов.

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

В 1799 г. в результате переворота 18 брюмера Директория во Франции сменилась периодом Консульства. Именно тогда в летних апартаментах Анны Австрийской в ноябре 1800 г. был открыт так называемый музей АнTIKов – отдел античной скульптуры. Управлять этим музеем, почти полностью состоящим из произведений, захваченных в Италии, был назначен итальянский археолог Э. К. Висконти. Он был хранителем Капитолийского музея в Риме и сопровож-

---

<sup>22</sup> Boyer F. Les responsabilités de Napoleon dans le transfert à Paris des oeuvres d'art de l'étranger // Revue d'Histoire moderne et contemporaine. 1964. Т. XI. P. 242.

<sup>23</sup> Gaehtgens T. W. Versailles, de la residence royal au musée historique. Antwerpen, 1984. P. 33.

дал вывезенные оттуда статуи из Рима в Париж. Первоначально, как свидетельствует каталог отдела, изданный в начале XIX в., здесь открылось всего шесть залов: Императоров, Сезонов, Знаменитых людей, Римлян, Лаокоона и Дианы<sup>24</sup>. При создании новой экспозиции были воспроизведены и интерьеры залов Капитолийского музея. Потолки и наддверные пространства были украшены рельефами и живописью на следующие темы: Гений искусств, Союз живописи, скульптуры и архитектуры, Человек, созданный Прометеем и оживленный Минервой и т. д. Античные залы стали еще одним излюбленным мотивом у того же Г. Робера. Среди его картин – изображения ротонды Марса, служившей входом в музей Антиков и знаменитого зала Сезонов. В каталоге музея Антиков очень высоко оценивался заслуга тех, кто способствовал перемещению произведений искусства из Италии в Париж: «Благодаря скрупулезной работе этих Художников и Ученых ...мы имеем счастливую возможность хранить эти знаменитые трофеи победы, и их изысканный выбор, который они смогли сделать посреди богатств, которыми обладал и все еще обладает Рим, говорит об их знаниях и просвещенности, и друзья Искусства, которыми гордится Франция, будут им вечно благодарны»<sup>25</sup>.

Опираясь на свидетельства иностранцев, посетивших этот раздел Лувра вскоре после его открытия, мы можем судить о способе размещения произведений в экспозиции: «многие статуи, например, Аполлон Бельведерский (привезен из Италии в 1798 г.) имеют слишком высокие постаменты»<sup>26</sup>, а потому «выглядят эмигрантами»<sup>27</sup>. Однако необходимо отметить, что подобная организация пространства, вызвавшая негативное отношение современников, не была исключением для музейной практики начала XIX в. Этот же прием был использован и в отделе античной скульптуры Старого музея в Берлине. Высокие постаменты, заставлявшие посетителей постоянно запрокидывать голову, были призваны вызвать чувство «священной торжественности» по отношению к произведениям искусства классической античности<sup>28</sup>.

С 1803 г. начинается новая страница истории Лувра – он получает имя музея Наполеона, которое будет носить до середины 1810-х годов. В июле 1803 г., в момент отсутствия первого консула Наполеона Бонапарта (титул которого к этому моменту был уже пожизненным), второй консул Камбасере утвердил новое название этого музея – «музей Наполеона». Так еще до объявления Наполеона императором (это произойдет в следующем, 1804 г.) и смены французской республики империей постепенно утверждалась личная власть Наполеона, в том числе и через присвоение его имени музею. Вскоре в музее появился бюст императора. Постепенно он стал его рассматривать как свою резиденцию: так, в 1810 г. брачная церемония по случаю свадьбы Наполеона и австрийской принцессы Марии – Луизы проследовала по всей Большой галерее Лувра, а му-

---

<sup>24</sup> Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du Musée, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9. Paris, 1814. P. 5.

<sup>25</sup> Notice des statues... P. 4.

<sup>26</sup> Kleist H. // Visiteurs du Louvre... P. 15.

<sup>27</sup> Там же. P. 16.

<sup>28</sup> Hudson K. Museums of Influence. Cambridge Univ. Press, 1987. P. 46.

зей на период подготовки к этому событию был закрыт для посещений. С ноября 1802 г. Лувр стал управляться генеральным директором музеев Д. Виван Деноном (1802 г.)<sup>29</sup>, и с началом эпохи Первой империи он оказался в ведении императорского дома, тогда как изящные искусства в целом продолжали подчиняться министерству внутренних дел.

В 1805–1810 гг., в эпоху Наполеона I – императора, архитекторами Ш. Персье и П.-Фр. Фонтэном<sup>30</sup> предприняты работы по реконструкции Лувра, затронувшие в очередной раз и Большую галерею. Результаты этих преобразований зафиксированы на полотнах француза Фр. Биара и шотландца П. Аллана-Фрэзера. Обе картины написаны в 1840-х гг. И хотя работа Биара «Четыре часа. В салоне» показывает происходящее в Большой галерее в момент закрытия с улыбкой, а, может, и с саркастической усмешкой, но изображенный интерьер идентичен тому, что представлен на полотне Аллана-Фрэзера «Вид Большой галереи Лувра в 1841 г.». На обеих картинах видим Большую галерею, поделенную на пролеты равной протяженности. Одни из них освещены светом, льющим из окон, в других окна наглухо закрыты. Что касается развески произведений живописи, то она столь же плотная, что была и в предыдущий период.

Английский музеолог Кеннет Хадсон, называя Лувр одним из влиятельных музеев, поясняет, что «Лувр был революционным учреждением как по обстоятельствам создания, так и по своей роли»<sup>31</sup>. Во-первых, отмечает исследователь, «такого числа картин и скульптур, свезенных в одно место из стольких стран, раньше не выдвали»<sup>32</sup> – Лувр с его огромным зданием и колоссальной коллекцией стал эталоном, образцом для любого художественного собрания национального масштаба. Помимо размаха значимым для современников стал «проводившийся в жизнь просвещенчески-демократический подход»<sup>33</sup>, который выражался в ориентированности на значительно более широкую публику, чем это было в Европе до сих пор. Здесь стоит отметить и принципы организации экспозиции (в этом смысле показательное размещение работ Рафаэля, которое должно было продемонстрировать «широту гения художника, изумительную быстроту его развития и разнообразие жанров, в которых нашел выражение его талант»<sup>34</sup>) и пояснительные тексты у каждого произведения, и дешевый каталог-путеводитель, ориентированный не на специалиста, а на обычного посетителя. Именно при Деноне окончательно

---

<sup>29</sup> Помимо Лувра в ведении Виван Денона находились музей Французских памятников, музей французской школы Версаля, Монетный Двор, мастерские по обработке драгоценных камней, мозаичные мастерские, мануфактуры по изготовлению фарфора (Севр) и гобеленов (Гобелен и Обюссон).

<sup>30</sup> Пьер Фонтэн (1762–1853) дольше всех других архитекторов руководил строительными работами в Лувре – с 1801 по 1848. См. об этом: Барти Г., Кениг Э. Лувр. Искусство и архитектура. Könetmann, 2007. С. 38.

<sup>31</sup> Хадсон К. Влиятельные музеи. Пер. с англ. Новосибирск, 2001. С. 46.

<sup>32</sup> Там же. С. 13.

<sup>33</sup> Там же. С. 46.

<sup>34</sup> Шуберт К. Указ. соч. С. 19.

утвердился и новый принцип построения экспозиции: произведения размещались по хронологии, национальным школам и демонстрировали эволюцию творчества отдельных художников. Как утверждает современный исследователь К. Шуберт, «это был первый случай, когда центральную роль в экспонировании произведений искусства играли педагогические цели и художественно-историческая методология»<sup>35</sup>.

Наметились и некоторые изменения в политике захвата произведений искусства, происходившие в период Консульства и Империи. Начиная с ноября 1799 г., когда Наполеон Бонапарт становится первым консулом, за словами о величии Франции и перемещения шедевров на свободную землю начал проглядывать мотив возвеличивания одного человека – Наполеона. Для повышения своего авторитета в Европе ему приходилось делать внешне эффективные шаги: часть коллекций европейских монархов остается на своих местах и избегает захвата. Это собрания Милана, Неаполя, Тосканы, Саксонии. Однако за подобной позицией по отношению к некоторым коллекциям зачастую стоят военные союзнические обязательства, либо династические интересы. Изменяется и риторика, сопровождающая захваты – если до 1804 г. ориентиром для революционного Парижа является Рим республиканский, то после провозглашения во Франции Первой империи ее столица провозглашается продолжательницей Рима императорского. В художественной жизни утверждается новый стиль – ампир. Показателен интерес к изучению наследия самого Рима: в 1805 г. скульптор А. Канова назначен главным инспектором по охране памятников искусств в Вечном городе, который усилиями французской администрации должен был быть превращен во второй город Империи. Проводились раскопки, реставрировался Колизей, велись работы по восстановлению арки Тита и Понте Мульвио, разрабатывалась значительная градостроительная программа, суть которой состояла в выявлении величия Рима имперского, а не папского. Предполагалось освобождать от застройки памятники древности, ориентируясь на античные прообразы, планировать новое строительство. Особое внимание предполагалось уделить части города от Форума до Колизея, где памятники античности должны были обрести природное окружение, обрета «музейный характер в современных общественных садах для прогулок»<sup>36</sup>.

Огромные по масштабу перемещения произведений из-за границы были возобновлены уже в 1805–1806 гг. Отныне Наполеона в военных кампаниях сопровождал, собирая художественные ценности, генеральный директор музея Наполеона Д. Виван Денон. В это время во Францию прибыли произведения из Германии и Австрии. Так, в 1806 г. были вывезены коллекции Брауншвейга, Касселя, Берлина, Потсдама. В частности, из Пруссии поступило 278 картин, изделия из слоновой кости, бронзы, индийские и китайские произведения искусства, бюсты, гравюры, рисунки, медали, 400 томов книг, греческие, римские и египетские произведения<sup>37</sup>. Зимой 1808–1809 г. была сделана попытка вывез-

---

<sup>35</sup> Шуберт К. Указ. соч. С. 20–21.

<sup>36</sup> Турчин В. С. Указ. соч. С. 247–248.

<sup>37</sup> Sollers Ph. *Le cavalier du Louvre*. Paris, 1995. P. 236.

ти картины из Мадрида, но Жозеф Бонапарт (1768–1844), брат Наполеона, ставший в 1808 г. испанским королем и художник Ф. Х. Гойя (1746–1828) воспрепятствовали этому, передав лишь 50 второстепенных полотен. В 1809 г. около 100 картин поступили в Париж и из музея Вены. В том же 1809 г. в Лувре появилась и коллекция Боргезе. Внешне это приобретение выглядело как покупка, так как некоторая сумма была выплачена Камилло Боргезе (мужу Полины Бонапарт<sup>38</sup>), однако она значительно отличалась от настоящей цены этого собрания. Из Венеции в Париж были перевезены кони Сан Марко и львы с Пьяцетто, не реализованным остался проект возведения триумфальной арки у моста Иены в честь побед в Германии, ее вершину должна была венчать квадрига с Бранденбургских ворот Берлине<sup>39</sup>. Одна из последних поездок с целью вывоза произведений во Францию была организована Д. Виван Деноном в Италию в 1811–1812 гг., где он сам отбирал произведения. Именно ему принадлежит первенство в открытии для науки итальянской примитивной живописи – Чимабуэ, Фра Анжелико, Мазаччо, с которых и начинался осмотр коллекции музея. Во «Влиятельных музеях» К. Хадсон, характеризуя принципы построения экспозиции Лувра наполеоновской эпохи, критикует размещение произведений по национальным школам, утверждая, что «это слово практически бессодержательно в применении к художникам целой школы»<sup>40</sup>. Будучи англичанином, он иронизирует по поводу отсутствия картин английских художников во французском музее в то время: «Поскольку Наполеон не смог пересечь Ла-Манш, никакой английской школы, конечно, не существовало. С точки зрения Лувра, английской живописи не было вовсе»<sup>41</sup>, представлены были лишь итальянская, фламандская, голландская и французская школы.

Во второй половине 1800-х гг., начиная с 1805 г., еще раз были проведены работы по переустройству Большой галереи: именно тогда ее стены были окрашены в темно-зеленый цвет (напомним, затем использовавшийся, например, при создании выставочного пространства Старой пинакотeki в Мюнхене<sup>42</sup>), по-новому был декорирован плафон.

Уже к XVIII в. кабинет французских королей был репрезентативным собранием европейского искусства, которое в то время воспринималось как общечеловеческое, мировое. В результате захватов произведений искусства в странах Европы расширились коллекции европейских мастеров, были сформированы собрания произведений Древней Греции и Рима, и музей в Лувре превратился к началу 1810-х гг. в величайший музей мира. Однако в это время горизонтами главного музея искусств в Париже были Греция, Рим и Ренессанс. Это «гигантское хранилище универсального искусства»<sup>43</sup> аккумулировало все самое значи-

---

<sup>38</sup> Сестра Наполеона (1780–1825).

<sup>39</sup> Турчин В. С. Указ. соч. С. 227.

<sup>40</sup> Там же. С. 45.

<sup>41</sup> Там же. С. 46.

<sup>42</sup> В первой половине XIX в. утверждается представление о том, что работы старых мастеров смотрятся выигрышнее на стенах темных оттенков.

<sup>43</sup> Chastel A. La notion de patrimoine // Les lieux de memoire. II. La Nation. 2. le Territoire. L'Etat. Le Patrimoine. Paris, 1986. P. 421.

тельное в рамках представлений того времени об искусстве, согласно которым достойными внимания и изучения являются античные произведения и те, что созданы в Новое время.

О размахе созданного при Наполеоне Бонапарте музея можно косвенно судить по количеству произведений искусства, которые в 1815 г. Франции пришлось возвращать европейским странам. Дело в том, что в 1814 г. король Людовик XVIII попытался заявить, что все награбленные за предшествующие годы произведения принадлежат Франции. Однако в 1815 г. странам победившей в борьбе с Наполеоном коалиции удалось настоять на возвращении шедевров их прежним владельцам. Впечатляюще выглядят цифры, свидетельствующие о масштабе реституции произведений: 2065 картин, 280 произведений скульптуры, 289 предметов из бронзы, 1199 эмалей. При этом речь шла лишь о неполном, частичном возвращении произведений из королевского музея в европейские страны. С 1814 г. музей в Лувре вновь меняет свое название, отражая новые политические реалии: с этого времени и вплоть до 1848 г. он будет носить название Королевского музея.

Трудами Виван Денона Лувр стал образцом для художественных музеев, которые стали активно развиваться в первой половине XIX в. Сам музейный деятель после падения Наполеона вынужден был покинуть свои посты и вести частную жизнь в апартаментах на набережной Вольтер, 7 в Париже. Он занимался коллекционированием, консультировал знатоков, будучи членом Института, продолжал исполнение своих обязанностей в нем. Исследователи указывают на необычный для того времени состав его собрания: египетские, персидские, греческие и римские древности, работы средневековых европейских мастеров, картины Фра Анжелико, Мемлинга, Рубенса, Ватто, скульптуру из Тонго, Каледонии, Перу и Мексики<sup>44</sup>. Заслуги Денона в рождении современного Лувра отмечены и в его нынешней топографии: одно из трех возможных направлений перемещения посетителей по Лувру, когда они, купив билет, должны подняться из подземного пространства приема посетителей на экспозицию, носит его имя<sup>45</sup>.

Лувр, преобразованный при Наполеоне I, недолго останется неизменным. Уже в период Реставрации здесь начнут открываться новые отделы. Следующие очень значительные трансформации, которые затронут в том числе и экспозиции, произойдут в очередную эпоху больших строительных работ в музее – в годы II Империи при Наполеоне III.

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

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

---

<sup>44</sup> Турчин В. С. Указ. соч. С. 238.

<sup>45</sup> Два других – это Сюлли и Ришелье.

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

- *в принципах экспонирования*:

- одновременно в одних и тех же залах были представлены картины, скульптура и курьезы,
- рядом располагались произведения одного жанра или на один сюжет.

В дальнейшем, в первые десятилетия XIX в., благодаря развитию новых взглядов на искусство, расширились хронологические рамки представленных в Лувре материалов. Так, были открыты отделы, посвященные искусству Средних веков и египетской цивилизации.

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

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

- *новый характер публичности коллекций*. Отныне два дня в декаду музеев был открыт для любого желающего, а «коллективный и быстрый осмотр в аристократическом доме», как можно охарактеризовать посещение коллекций до Великой французской революции, заменялся на личный и более длительный визит.

- *перемещение произведений искусства из европейских стран во Францию*, начавшееся с середины 1790-х годов.

В эпоху Консульства и Первой Империи:

- *в результате проводимой политики захвата произведений искусства* продолжало утверждаться мировое превосходство Франции;

- параллельно обозначился новый мотив деятельности музея в Лувре. Он стал носить имя Наполеона и подчиняться министерству двора. Таким образом, *культ свободы искусств был заменен прославлением одного человека* – первого консула, а затем императора Наполеона Бонапарта.

## **Вопросы и задания для самоконтроля**

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

2. Составьте таблицу соответствия политического устройства во Франции, названия музея в Лувре и его подчиненности для периода 1793–1815 гг.

3. Каковы основные источники пополнения коллекций Лувра в конце XVIII – начале XIX вв.?

4. Как изменялись принципы экспонирования предметов в Лувре?

5. Для подготовки ответа проанализируйте изобразительные источники из раздела «Иллюстрации».

6. Используя Именной указатель, охарактеризуйте вклад деятелей науки и культуры Франции рубежа XVIII–XIX вв. в развитие Лувра.

## 1.2. Формирование понятия национальное наследие и исторический музей

Историю создания первых специализированных исторических музеев во Франции нельзя рассматривать, не касаясь истории термина *наследие*. В наше время, когда он обрел широкое толкование и охватывает обширный спектр явлений и феноменов, значительный интерес вызывает его генезис и дальнейшее развитие. Внимание этому вопросу уделено и в новейшем «Энциклопедическом словаре музеологии», подготовленном специалистами Международного совета по музеологии (ИКОФОМ) и изданном в 2011 г.<sup>46</sup> В нем авторами статьи «*Наследие*» выделяются четыре этапа в истории формирования этого понятия. Первый из них – это 1790–1794 гг., рождение и частое использование термина в современном значении на французском языке. Второй этап соответствует процессу медленной институализации, в различных формах и терминах, движения сохранения наследия (с начала XIX до первой четверти XX вв.). Третий период начинается в 1930–1945 гг., он характеризуется использованием термина на международном уровне, расширенным его толкованием при окончательном разграничении с юридическим понятием *наследство*. Наконец, четвертый этап, продолжающийся и поныне с конца 1980-х гг., определяется широким пониманием наследия в духе любых материальных или нематериальных объектов, признаваемых в качестве объектов наследия какой-либо группой лиц<sup>47</sup>.

Бесспорным представляется мнение, что «термин «национальное наследие» не появляется в XVIII в., также как и идея, что подобные «остатки» могут интересовать всю нацию»<sup>48</sup>. Однако, очевидно, что в дореволюционный период «представление о национальном наследии выборочно»<sup>49</sup>, «до последней четверти XVIII в. лишь немногие предметы не были подвластны закону немедленной полезности: это реликвии, освященные церковью, и регалии – символ коронации французских королей»<sup>50</sup>. Примеров разрушений памятников история французской культуры предоставляет довольно много. Так, в 1677 г. в Бордо разрушен образец римской архитектуры рубежа II–III в. – эпохи расцвета римского порта Бурдигалы, как тогда назывался этот город. В 1788 г. Людовиком XVI подписывается указ, предписывающий продажу сразу нескольких королевских резиденций, в том числе Блуа, Венсенского замка, Ла-Мюэтт, Булонского (Мадридского) замка, поскольку их содержание признано слишком дорогостоящим. Сохранить удалось лишь Блуа, в котором разместилась казарма, и Венсенский замок, используемый как тюрьма. Ла-Мюэтт и Булонь были проданы на кирпич и снесены. Незадолго до революции К. де Кенси в 1787 г. объявляет в «Журналь де Пари» об угрозе разрушения известного произведения

---

<sup>46</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Sous la dir. d'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. Paris.: Armand Colin, 2011. 776 p.

<sup>47</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie... P. 424.

<sup>48</sup> Chastel A. Op. cit. P. 408.

<sup>49</sup> Там же. P. 410.

<sup>50</sup> Sire M.-A. La France du patrimoine. Les choix de la mémoire. Paris: Gallimard, 1996. P. 14.

Ж. Гужона – фонтана Невинных. Только благодаря развернувшейся в прессе кампании фонтан был спасен<sup>51</sup>.

Известны и отдельные инициативы по описанию и сохранению памятников. Так, еще в 1703 г. известный собиратель Р. Де Геньер высказал идею создания списка археологических и художественных памятников Франции. Однако это предложение не было реализовано. В 1720–1730-х гг. публикуется пятитомное издание «Памятники французской монархии» Б. де Монфокона. У ученого монаха была также идея описать французские церкви, но замысел этот не был воплощен<sup>52</sup>. Однако, стоит согласиться с теми исследователями, которые замечают, что в то время ценится скорее знание о памятниках, чем их сохранение<sup>53</sup>. Поэтому подобного рода труды соседствуют с примерами продолжающихся разрушений. Зачастую даже осознание важности памятника все равно невозможно характеризовать с точки зрения современных представлений о сохранении культурного наследия. В этом ключе любопытно предложение администрации Нима (античного Немауса) о переносе одного из сохранившихся римских храмов, известного как Мезон Карре, в Версаль<sup>54</sup>. Особняком можно рассматривать пример города Арля (римского Арелата) на юге Франции. Здесь все найденные античные артефакты привлекают внимание городских и церковных властей уже в XVII–XVIII вв. Сначала памятники размещались и экспонировались в городской ратуше. А 1784 г. считается временем создания настоящего музея, систематически представившего галло-римские находки публике в городском монастыре<sup>55</sup>.

Однако, совершенно иной масштаб проблемы разрушения и сохранения обрели во Франции в конце XVIII в. – в эпоху Великой французской буржуазной революции. Как отмечается в уже цитировавшемся «Энциклопедическом словаре музеологии», «идея наследия неизбежно связана с потенциальной потерей или исчезновением имущества – что было в случае с Французской революцией – и в то же время с желанием сохранить его».<sup>56</sup> Историк архитектуры Ж.-Л. Коэн утверждает, что резкая смена политического режима всегда сопровождается разрушением «отрицательной» архитектуры: «Здания, которые считаются “знаковыми”, а значит, воплощают свергнутый режим, становятся мишенью...»<sup>57</sup> для разрушителей. Их Коэн называет иконоборцами (термин используется в исследовательской литературе уже несколько десятилетий)<sup>58</sup>, предлагая и два собственных неологизма – архитектуроборцы и городоборцы<sup>59</sup>.

---

<sup>51</sup> Sire M.-A. Op. cit. P. 15–17.

<sup>52</sup> Chastel A. Op. cit. P. 408.

<sup>53</sup> Babelon J.-P., Chastel A. La notion de patrimoine // Revue de l'art. 1980. № 49. P. 11.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Pommier E. Naissance des musées de province // Les lieux de memoire. II. La Nation. 2. Le Territoire. L'Etat. Le Patrimoine. Paris, 1986. P. 454.

<sup>56</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie... P. 427.

<sup>57</sup> Коэн Ж.-Л. Наследие революции // Революция и наследие / Наследие революции. Сборник материалов. СПб: Папирус, 2017. С. 125.

<sup>58</sup> Starobinski J. 1789. Les emblèmes de la raison. Paris : Flammarion, 1979. P. 198.

<sup>59</sup> Коэн Ж.-Л. Указ. соч. С. 125.

В первую очередь, разрушению и разграблению подвергались такие памятники, олицетворявшие Старый режим, как культовые сооружения и памятники, связанные с французской монархией. Вот лишь некоторые примеры, характеризующие этот процесс. В 1790 г. звучит предложение трансформировать все дворянские гербы, украшающие фасады домов, заменив обрамление рыцарского креста из лилий на хлебные колосья. Популярными стали листовки с такими призывами: «Великие святые, падайте в горнило, это декрет!»<sup>60</sup>. Следуя подобным лозунгам, была разрушена стрела знаменитой парижской часовни Сен – Шапель, ради того, чтобы уничтожить корону, венчавшую ее, а статуя Богоматери в Клермон – Ферране, по словам современника, «...станцевав карманьолю, зажгла в центре площади Собрания самый приятный огонь радости, который философия когда-либо могла созерцать»<sup>61</sup>. Многие церкви продавались скупщикам, которые их разрушали, а затем перепродавали участки и строительный материал. Некоторые обретали новое назначение – служили казармами и лицеями. Иногда угрожающим для культового сооружения становилось его новое предназначение: так, церковь Сен-Жермен-де-Пре была превращена в склад селитры, и вскоре встал вопрос о ее сносе в связи с теми разрушениями, которые вызвало воздействие соли на каменную кладку<sup>62</sup>.

В современном Национальном музее Средневековья Клюни в Париже представлены экспонаты, которые очень ярко иллюстрируют это революционное иконоборчество. Парижская коммуна на заседании 23 октября 1793 г. выносит приговор скульптурам, размещенным в верхней части портала собора Парижской Богоматери: ошибочно изображения царей Иудеи были восприняты в качестве скульптурных портретов первых королей Франции. Статуи сбросили на землю, патриот Паллуа передал их головы коммунарам парижских предместий, а католик-роялист Лаканаль-Дюпюже захоронил сохранившиеся обломки скульптур в основании здания, построенного им на улице Шоссе Д'Антэн. Эти фрагменты были обнаружены только в 1977 г. и переданы в музей Средневековья.

В тех случаях, когда старинные постройки не поддавались разрушению, победа нового режима утверждалась внешними признаками: на стрелы культовых сооружений надевали фригийские колпаки, здания украшались статуями свободы. Зачастую менялись названия церквей. Так, Сен-Жермен-Л'Осеруа, находившаяся рядом с Лувром, стала храмом Музеума. Уже в 1799 г. Сен-Жак дю О-Па посвящается Призрению, а Сен-Сюльпис – Победе<sup>63</sup>.

В то же время на повестку дня были поставлены и вопросы сохранения шедевров и свидетельств прошлого.

Исследователи неоднократно подчеркивали неразрывную связь развития культуры и государства во Франции, от эпохи Средневековья до наших дней.

---

<sup>60</sup> Chastel A. Op. cit. P. 410.

<sup>61</sup> Leon P. La vie des monuments francais. Destruction. Restauration. Paris, 1951. P. 256.

<sup>62</sup> Монфор М. Великая французская революция и парижское религиозное культурное наследие // Революция и наследие / Наследие революции. Сборник материалов. СПб: Папирус, 2017. С. 33.

<sup>63</sup> Там же.

Отмечается насыщенный характер этих взаимоотношений и в интересующий нас период – в эпоху Старого режима и годы буржуазной революции. При Людовике XIV «некоторые архитектурные, пластические или музыкальные формы, возведенные в эталон, должны были прославлять централизующую власть: такова королевская площадь, украшенная пешей или конной статуей короля... такова и опера – по преимуществу королевское искусство, которое выражает общность всех искусств и никогда не забывает начать с пролога во славу короля...»<sup>64</sup>. Тем самым, полагает французский специалист в области наследия Ж.-М. Ленио, монархия, объединяя культуру и политику, способствовала собственному укреплению и возвеличиванию. Великая французская буржуазная революция, продолжая использовать культуру и искусство и идеологические цели, «внесла много нового в отношения между искусством прошлого и политикой: она придумала политику национального наследия»<sup>65</sup>.

Во французском обществе осознается необходимость выработки новой системы взглядов на предметы и памятники прошлого, которые позволили бы им выжить в революционные годы. В 1793 г. в Национальном Конвенте звучали речи депутатов Лаканалья и Ромма о необходимости сохранения памятников искусства. Для того, чтобы поставить заслон вандализму (этот термин предложен аббатом Грегуаром в его знаменитых докладах, представленных Комитету народного образования, до этого момента уничтожение памятников именовалось современниками «варварством»<sup>66</sup>), приводившему к потере нацией многих памятников искусства и культуры, надо было «нейтрализовать» любое идеологическое содержание памятника, выдвинув на первое место другие критерии. Сохранять памятники прошлых эпох предлагалось во имя их возможного использования в образовательных целях в качестве иллюстраций развития искусства и его прогресса. Такая позиция, часто декларируемая в эти годы, несомненно, берет свое начало в идеях эпохи Просвещения. Таким образом, памятники прошлого теряли свой первоначальный контекст – они больше не должны восприниматься в связи с их бывшей принадлежностью аристократическому салону или культовому пространству, памятники архитектуры – как построенные по заказу монарха или церкви. Отныне они служили эстетическому наслаждению или просветительным целям, а потому двумя основными институциями, генерировавшими для свидетельств прошлого новый контекст стали *публичный музей* и *список национального наследия*, который должен был содержать все основные *национальные памятники*. Ценой за вхождение в *национальное достояние* становится потеря первоначального контекста<sup>67</sup>. Яркой иллюстрацией этого процесса становится труд археолога О.-Л. Миллена «Национальные древности, или сборник памятников, служащий общей и частной истории Французской Империи» (Millin A.-L. «Antiquités nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire Français»).

---

<sup>64</sup> Leniaud J.-M. L' utopie française: essai sur le patrimoine. Menges, 1992. P. 12.

<sup>65</sup> Leniaud J.-M. Op. cit. P. 13.

<sup>66</sup> Marot P. L'abbé Gregoire et le vandalisme revolutionnaire // Revue de l'art. 1980. № 49. P. 38.

<sup>67</sup> Leniaud J.-M. Op. cit. P. 14.

Первым памятником, представленным в этом издании, является разрушенная к тому времени Бастилия. Для Миллена Бастилия – это и крепость, игравшая роль политической тюрьмы, и символ обретенной свободы. Таким образом, первым национальным памятником новой Франции для автора становится разрушенный памятник, точнее – «памятник – это акт разрушения здания»<sup>68</sup>, пространство, оставшееся после разрушения Бастилии, воспринималось как символическая пустота, на ее месте предлагали поставить обелиск именно как аллегория ее отсутствия<sup>69</sup>.

В октябре 1793 г. Конвент принял декрет, запрещавший «повреждение общественных памятников, коллекций и частных собраний под предлогом удаления феодальных пережитков», определявший суровое наказание – тюремное заключение до двух лет<sup>70</sup>.

Первый шаг в спасении свидетельств прошлого от разрушения был сделан еще в октябре 1790 г., когда была создана Комиссия по историческим памятникам. Далее, в 1793 г. параллельно ей начинает действовать Временная комиссия искусств, в 1795 г. обе комиссии преобразуются в одну – Временную комиссию искусств. Комиссии было предписано выработать рекомендации по созданию списка памятников науки и искусства всей Франции. Уже в 1790–1791 гг. Комиссия разработала подробное руководство, регламентировавшее порядок составления Списка. Оно было дополнено в 1794 г. и получило название «Инструкция о способе инвентаризации и сохранения на всей территории Республики всех предметов, которые могут служить искусствам и образованию» (*Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la Republique tous les objets qui peuvent servir aux arts et à l'enseignement*)<sup>71</sup>. В этом документе провозглашалось, что граждане, чуждые искусствам, не должны разрушать памятники только потому, что видят в них «символы суеверия, деспотизма и феодализма», «эти дворцы, на которые народ смотрит еще с ненавистью, больше не принадлежат его врагам, а ему»<sup>72</sup>.

В реализации заложенных в «Инструкции» принципов сразу возникли трудности. Главная из них состояла в том, что предполагалось создать список, включавший рукописи, печати, скульптуру, изделия из драгоценных металлов, коллекции натуральной истории и всякого рода машины. Таким образом, инструкция «могла служить для создания научной библиотеки или кабинета минералогии так же, как и музея искусств»<sup>73</sup>, что требовало от составителей Списка универсальных знаний, а сами списки походили «на свод правил необычного дворца торгов, в который превратилась Франция в течение этих

---

<sup>68</sup> Leniaud J.-M. Op. cit. P. 15.

<sup>69</sup> Коптева Т. В. Аллегория в архитектурной мысли эпохи французского Просвещения // Революция и наследие/Наследие революции. Сборник материалов. СПб: Папирус, 2017. С. 82.

<sup>70</sup> Турчин В. С. Указ. соч. С. 109.

<sup>71</sup> Marot P. Op. cit. P. 37.

<sup>72</sup> Réau L. Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français. Ed. augmentée par M. Fleury et G.-M. Leproux. Paris : Robert Laffont, 1994. P. 501.

<sup>73</sup> Leon P. Op. cit. P. 64.

лет»<sup>74</sup>. Особая сложность в привлечении компетентных корреспондентов в провинции состояла в том, что проект Списка не получал достаточного финансирования. В результате на местах этим занимались не наиболее подготовленные и эрудированные, а те, кто соглашался участвовать в создании Списка на добровольных началах, уделяя этой работе свое свободное время, от случая к случаю. Недостаток средств мешал и членам комиссии по историческим памятникам выезжать из Парижа в провинцию для координации действий местных корреспондентов. Однако определенные результаты были достигнуты: созданы списки исторических памятников Медона, Сен-Клу, Трианона, Фонтенбло, Бельвю. Комиссии удалось спасти от разрушения памятники Шантийи, Сен-Дени, Экуана.

Параллельно с составлением Списка в 1790 г. Комиссия по памятникам утвердила перечень монастырей, которые должны были служить хранилищами для национализированных произведений искусства, книг, рукописей. Так, в Париже было устроено девять больших складов, где «нагромождение самых разных предметов напоминало спасенное в пожаре или выставку в зале торгов»<sup>75</sup>. Скульптура из мрамора и металла религиозного происхождения должна была быть собрана в монастыре Пти Огюстен. По предложению художника Дуайена, эксперта Комиссии, его ученик Александр Ленуар 6 июня 1791 г. был назначен хранителем этого собрания. Вверенное Ленуару хранилище должно было стать временным для всего собранного. Часть предметов предназначалась для будущего Музеума искусств в Лувре, часть – для передачи на аукционы, остальное должно было быть отправлено для переплавки на Монетный Двор.

Однако А. Ленуару удалось в августе – сентябре 1793 г. открыть свой «склад», получивший название музея Французских памятников. Комитет народного образования лишь в октябре 1795 г. принял официальную программу «исторического и хронологического музея, где можно будет найти французскую скульптуру разных эпох в особых залах, дав каждому из них точные характер и вид века, который он представляет»<sup>76</sup>. Открывался музей вводным залом, затем перед зрителем в хронологическом порядке располагались произведения французской архитектуры и скульптуры Средних веков и Возрождения. Как указывает ряд исследователей, на рубеже XVIII и XIX вв. существование музея было поставлено под сомнение: после того, как Наполеон Бонапарт стал первым консулом, представители духовенства обратились к нему с требованиями вернуть принадлежавшие ранее церкви произведения. Начинание Ленуара было поддержано Жозефиной и Виван Деноном, музей продолжил развиваться, и на эти цели получил даже государственную субсидию. К 1814 г. коллекция насчитывала около пятисот памятников<sup>77</sup>.

Музей Французских памятников А. Ленуара – первый в истории французского музейного дела специализированный исторический музей. В ту эпоху до-

---

<sup>74</sup> Chastel A. Op. cit. P. 417.

<sup>75</sup> Leon P. Op. cit. P. 69.

<sup>76</sup> Poulot D. A. Lenoir et les musées des monuments français // Les lieux de mémoire. II. La Nation. 2. Le Territoire. L'Etat. Le Patrimoine. Paris, 1986. P. 504.

<sup>77</sup> Турчин В. С. Указ. Соч. С. 241.

стойными художественной коллекции считались лишь произведения искусства, обладавшие утвердившейся репутацией – эпохи античности и нового времени. Поэтому А. Лемуар, впервые экспонировавший в музее средневековую скульптуру, придал ей особое звучание, она была призвана иллюстрировать национальную историю. Показательно, что в предисловии к своему каталогу он полностью повторял современные ему мысли об искусстве средневековья: «Перед тем, как Франциск I создал искусства во Франции, наша школа была погружена в самое ужасное варварство»<sup>78</sup>. Придерживаясь подобного взгляда на средневековое искусство, А. Лемуар показывал средневековую скульптуру как исторические памятники, не выявляя ее художественной ценности.

Особый акцент А. Лемуар делал на мемориальном характере представленного им материала – заканчивался маршрут музея посещением Елисейского сада, где посетители могли видеть памятники многим известным французам. Рядом со скульптурными изображениями королей, демонтированными из Сен-Дени, и государственных деятелей, заимствованных из парижских церквей, А. Лемуар разместил памятники ученым и художникам: Декарту, Мольеру, Буало, Лафонтену. При этом в каталоге музея описание самих памятников занимает минимум места, а основное внимание уделяется характеристике жизни и творчества лица, которому он посвящен. Таким образом, персонажи, показанные в музее, с одной стороны представляли перед зрителями в обычной трактовке – как исторические фигуры, и в таком качестве они входили в хронологию эпох. С другой стороны – это герои нации, стоящие вне времени. Историки музейного дела считают музей Французских памятников доказательством того, что «два института, появившихся в годы революции – Музей и Пантеон, – объединяют историческое знание с прославлением образцовых великих людей»<sup>79</sup>.

В этом смысле показателен и портрет самого А. Лемуара, написанный художником П.-М. Делафонтемом. Создатель музея изображен в полный рост, в традициях того времени подобного изображения удостаивались только монархи, военачальники и выдающиеся политические деятели. Он представлен рядом с надгробием Франциска I, перевезенным из Сен-Дени и воссозданным в музее Французских памятников, держащим в руках урну с прахом Мольера. Взгляд его устремлен вдаль – но, скорее всего, он не направлен на что-то определенное. Тем самым, считают исследователи, портрет служит символом признания заслуг Лемуара, возводя его в ранг великих людей Франции.

А. Лемуар выступил новатором и в художественной организации своего музея. Впервые, характеризуя экспозицию конца XVIII – начала XIX в., современники пишут о «поэтическом и театральном духе» музея<sup>80</sup>. При этом, стремясь к достижению особой образности экспозиции, он нередко использовал методы, получившие резко негативную оценку еще в XIX в., у младших его современников. Если памятник был поврежден или, по мнению Лемуара, недостаточно выразителен, он мог дополнить его фрагментами другого происхождения, не-

---

<sup>78</sup> Leon P. Op. cit. P. 85.

<sup>79</sup> Starobinski J. Op. cit. 198.

<sup>80</sup> Chastel A. Op. cit. P. 417.

редко создавая совершенно новые предметы. Одним из самых ярких примеров такой музейной политики, вызывавшим критику у знаменитого архитектора и реставратора XIX в. Э. Виолле-Ле-Дюка, служит надгробие Абеяра и Элоизы, являвшееся произвольным соединением частей большого количества памятников XIII–XIV вв. К статуе Людовика XII, от которой сохранился лишь торс короля, были приделаны голова и ноги. Обвиняли А. Лемуара и в сознательной «вандализации» – ему приписывали специальное разрушение зданий для собирания новых предметов. Более взвешенная позиция в оценке его работы была высказана исследователями лишь в XX в. В частности, П. Леон утверждает, что «если А. Лемуар располагал материалами, то ему не хватало науки и метода»<sup>81</sup>, поскольку в ту эпоху лишь вырабатывались принципы работы с вещественными историческими источниками, и деятельность А. Лемуара способствовала поиску новых форм их экспонирования в музее.

Музей Французских памятников просуществовал недолго. Он был расформирован по приказу Людовика XVIII от 24 апреля 1816 г., в соответствии с которым предписывалось возвратить национализированные памятники церкви и аристократам.

Специалисты в области истории наследия полагают, что закрытие музея характеризует враждебность не к искусству Средних веков, а к принципу лишения предмета его первоначального смысла и контекста, которого А. Лемуар достигал простым перемещением предмета из среды его бытования в музей. Поскольку монархия, дворянство и церковь вновь стали живыми институтами, произведения, их характеризующие, не могли быть национальным достоянием и входить в музей, они должны были обрести свое первоначальное место и функцию. Однако после закрытия музея в 1816 г. часть предметов из его коллекций была передана Лувру, где в 1824 г. они были выставлены в новых, специально открытых залах, посвященных скульптуре Ренессанса.

*Подведем итоги.* Таким образом, до конца XVIII в. интерес во французском обществе вызывает скорее собирание сведений о памятниках, их знание и фиксация информации о них, чем физическое сохранение. Только начавшаяся в 1789 г. Великая французская буржуазная революция, принеся волну разрушений памятников, остро поставила вопрос о необходимости защиты свидетельств прошлого. Сохранение стало возможным только лишением памятников их первоначального контекста и наделением их исключительными эстетическими и просветительными свойствами. Двумя институциями, генерировавшими для свидетельств прошлого новый контекст, стали *публичный музей* и *список национального наследия*, который должен был включать все основные *национальные памятники*.

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

• Во-первых, время появления этого музея наложило отпечаток *на характер сбора его коллекций*: А. Лемуар в основном не собирал, а спасал памятники от

---

<sup>81</sup> Leon P. Op. cit. P. 81.

уничтожения. В результате предметы большой художественной ценности зачастую были представлены фрагментарно, некоторые из них были испорчены.

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

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

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

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

Необходимо обратить также внимание на изменение отношения к разрушению/сохранению памятников в годы революции как во французском обществе в целом, так и у тех, кто занимался их осмыслением в разные периоды истории. В середине XIX в., в 1849 г. Э. Делакруа, прочитав «Описание Парижа и его зданий», опубликованное в 1808 г., записал в своем дневнике: «...я прочел ужасающие подробности исчезновения разного рода памятников во время революции. Было бы любопытно написать работу по этому поводу, чтобы показать наиболее очевидные результаты революций»<sup>82</sup>. Еще в середине XX в. на первый план для исследователей выходили в первую очередь революционные разрушения. В этом смысле очень показателен труд Л. Рео «История вандализма. Разрушенные памятники французского искусства», вышедший в 1958 г.<sup>83</sup>, автор которого характеризует многочисленные примеры уничтожения памятников на протяжении всей французской истории, вплоть до середины XX в., с особой антипатией он относится к революционному движению. Празднование двухсотлетия революции, новый виток интереса к той непростой эпохе вызвал более взвешенный взгляд на события, особый акцент стал делаться на решение вопросов защиты памятников, постановки проблемы борьбы с вандализмом и рождение самого термина *культурное наследие*. Данный взгляд ассоциируется с работами Э. Помье и Д. Пуло, неоднократно цитировавшимися и в данном пособии. Сегодняшний этап характеризуется как время проведения комплексной работы, осмысления сложности протекающих процессов. Они характеризуются

---

<sup>82</sup> Цит. По: Монфор М. Указ. Соч. С. 35.

<sup>83</sup> Переиздание см.: Réau L. Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français. Ed. augmentée par M. Fleury et G.-M. Leproux. Paris : Robert Laffont, 1994. 1198 p.

как уничтожением наследия прошлого, так и рождением нового порядка, строительством нового общественного пространства. Особое внимание уделяется изучению разнообразия участников событий и их мотиваций, эволюции их сознания на разных этапах революции. Во Франции недавно вышел труд под названием «Иконоборчество и революция с 1789 г. до наших дней»<sup>84</sup>, в котором историки, историки искусства и антропологи осмысливают подлинный смысл борьбы против изображений и визуальных символов прошлого режима начиная от эпохи французской революции до недавних событий арабской весны.

### **Вопросы и задания для самоконтроля**

- Почему Великая французская буржуазная революция стала катализатором формирования представлений о национальном наследии?
- Почему современники воспринимали музей Французских памятников А. Лемуара как музей исторический?
- В чем причины расформирования музея Французских памятников в середине 1810-х гг.?
- Подберите примеры из истории музейного дела Европы и России, когда произведения искусства воспринимались не с эстетической точки зрения, а как документы эпохи, как это было в музее Французских памятников А. Лемуара.
- Обратившись к сайту Лувра ([www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)), определите, какие произведения из отдела средневекового искусства имеют источником поступления музей Французских памятников.

---

<sup>84</sup> Iconoclisme et revolution de 1789 à nos jours. Paris : Ed. Champ Vallon, 2014. 320 p.

## 2. ПОЯВЛЕНИЕ ПУБЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ МУЗЕЕВ В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

### 2.1. Первый естественнонаучный музей Франции

В отличие от музеев других профилей, появившихся во Франции лишь после Великой французской революции, естественнонаучный музей начал оформляться еще в предшествующий период, в XVII–XVIII вв. Первоначально в XVII – начале XVIII вв. Королевский сад медицинских растений и естественно-исторический кабинет короля представляли собой типичную коллекцию того периода. Во второй же половине XVIII в., в эпоху растущей популярности собраний естественнонаучного профиля, Королевский сад приобрел черты научного собрания. Именно тогда здесь были поставлены и начали решаться вопросы изучения коллекций, их представления публике и их использования в образовательном процессе. В это время сложилась практика приглашения ведущих ученых для работы в главном естественнонаучном собрании Франции. Благодаря работе в Королевском саду демонстраторами и хранителями у них появлялся тот материал, который был необходим для полномасштабного изучения отдельных проблем естественной истории.

В первые послереволюционные годы естественноисторическое собрание продолжало функционировать по тем же правилам, что и в предшествующий период. Его не коснулся даже декрет Законодательного собрания 1792 г. об отмене университетов и ученых обществ. Сад растений избежал этой участи, поскольку уже в XVIII в. он стал явлением европейского масштаба и начал осознаться как национальное достояние.

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

В следующем, 1793 г., когда встал вопрос о дальнейшей судьбе сада растений, активное участие в его обсуждении принял президент комитета народного образования Лаканаль. По его инициативе в июле 1793 г. Конвентом был принят декрет об учреждении Музеума естественной истории. Утверждается логотип нового учреждения, он символизирует царства природы, свободу, труд и их плоды.

В первом параграфе декрета объявлялось о замене прежнего названия, прямо указывавшего на его коронованного владельца. Упразднялась должность интенданта сада. Таким образом, отменялась назначаемость руководства музея, и, соответственно, его зависимость от государственных органов власти. Отныне ежегодно сотрудники Музеума должны были выбирать из своего числа дирек-

тора и казначея. При этом занимать эти должности в течение ряда лет было запрещено, декретом вводилась обязательная сменяемость лиц на этих постах. Новых сотрудников должны были определять сами служащие из числа известных ученых страны. Первый параграф декрета также усиливал образовательное назначение музея, осознанное еще в предшествующий период. По декрету все основные служащие Музеума с 1793 г. получили должности преподавателей<sup>85</sup>.

Второй параграф цитируемого нами документа учреждал 12 направлений, по которым должны были проводиться изучение и преподавание. Это минералогия, общая химия, химические искусства, ботаника в Музеуме, природная ботаника, культура, анатомия человека, анатомия животных, геология, натуральная иконография и две кафедры зоологии<sup>86</sup>. Программы преподававшихся курсов должны были быть составлены самими сотрудниками. И, наконец, интерес представляет четвертый параграф декрета, обязывавший Музеум поддерживать постоянные связи с научными учреждениями провинции.

Таким образом, декрет предоставлял большую самостоятельность новому музею, в котором с середины 1790-х гг. началась достаточно активная работа, в первую очередь – значительное расширение его коллекций. Так, в 1796–1798 гг. состоялось путешествие под руководством капитана Н. Бодена к Антильским островам. В состав экспедиции, организованной по его инициативе, помимо мореплавателей вошли четыре сотрудника Музеума. Вместо острова Тринидад, к которому первоначально отправлялись путешественники, им удалось побывать на двух других островах Антильского архипелага, Сент-Томас и Пуэрто-Рико. В результате путешествия были собраны очень крупные ботанические и зоологические коллекции. Материалы по ботанике были размещены в 100 ящиках, удалось привести большое количество образцов деревьев. Некоторые из них достигали 6–10 футов в высоту. Среди зоологических материалов особенно выделялись коллекции насекомых и птиц. Все доставленные экспедицией Бодена в Париж материалы были учтены и описаны еще на месте их сбора, что значительно облегчило их дальнейшее изучение.

Помимо традиционного пути пополнения собрания за счет даров и материалов различных экспедиций, во второй половине 1790-х годов началось поступление естественнонаучных коллекций из других стран. Предметы натуральной истории начали прибывать из европейских государств тогда же, что и первые произведения искусства – в 1795–1796 гг. Так же как и произведения живописи, первые из них были привезены из Голландии (1795) и Бельгии (1796). Особенно значительной была коллекция штатгальтеров из Голландии. Ее основу составляли зоологические материалы. Среди прочих предметов именно с этим собранием во Францию прибыли первый из увиденных европейцами череп гиппопотама и два живых слона, самец Ханс и самка Перкис. Их перемещению в Париж предшествовала длительная подготовка, завершившаяся лишь в 1797 г. Слоны путешествовали водным путем, по правому рукаву Рейна реке Эйссел, потом

---

<sup>85</sup> Deleuze J. Histoire et description du Museum Royal d'histoire naturelle. 2v. V. 1. Paris, 1823. P. 74.

<sup>86</sup> Там же. P. 75.

каналами от Роттердама до Камбре. Слоны прибыли в марте, это стало настоящим событием для парижской публики, в их честь был устроен концерт оркестра консерватории, чтобы разогнать грусть животных. Известно, что министр внутренних дел указывал сотрудникам зверинца на необходимость поставить заслон попыткам посетителей кормить слонов. Через несколько лет, в 1802 г. Ханс умер, а Перкис прожила еще довольно долго – до 1816 г.

Кроме расширения собрания Музеума и заполнения некоторых лакун в его коллекциях, в 1794–1799-х гг. продолжалось его успешная образовательная деятельность, что стало возможным благодаря сохранению старых сотрудников и пополнению штата преподавателей новыми известными учеными. Даже в самые сложные годы здесь не сворачивались образовательная деятельность. Вместо трех курсов по ботанике, химии и анатомии, читавшихся с середины XVIII в., по новому регламенту 1793 г. в крупнейшем музее естественной истории страны было создано двенадцать, лекции по которым начали читаться в конце XVIII в. В 1795 г. даже возник план чтения ведущими учеными Музеума лекций для взрослых людей, приезжающих из провинции. Предполагалось, что по окончании курсов их слушатели смогут, вернувшись в родную провинцию, проводить занятия по ознакомлению населения с новейшими научными теориями. Однако подобный революционный просветительский проект не имел успеха, поскольку слушатели, не изучая преподаваемых им дисциплин глубоко, оказались не готовы к возлагавшейся на них задаче. Поэтому не случайно, что уже каталог Музеума начала XIX в., описывая провал этой инициативы, назвал ее изначально «несбыточной»<sup>87</sup>.

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

Однако необходимо подчеркнуть, что в период I Республики Музеуму удалось не только сохранить свои коллекции, но и положить начало их дальнейшему значительному росту, он продолжал оставаться крупнейшим естественнонаучным центром страны, привлекавшим лучших ученых Франции. Несмотря на провал некоторых программ по обучению и расширению экспозиционных площадей, следует отметить, что эта эпоха заложила основы всему дальнейше-

---

<sup>87</sup> Deleuze J. Op. cit. P. 84.

му существованию Музеума. Главное, что именно в конце XVIII в. был провозглашен принцип независимости руководства музея от государственных органов власти, чего не удалось добиться ни одной другой профильной группе музеев во Франции.

В следующий период, эпоху Консульства и I Империи, двумя важнейшими проблемами, решавшимися сотрудниками Музеума, было возобновление дискуссии о взаимоотношениях государства и музея и вопрос дальнейшего развития его коллекций.

Уже в 1800 г. министр внутренних дел Люсьен Бонапарт (1775–1840), младший брат первого консула Наполеона, предложил ввести в Музеуме пост генерального директора или интенданта, назначение которого зависело бы, как и при монархии, от воли руководства страны. В этом случае сотрудникам отводилась роль хранителей коллекций и преподавателей курсов, они перестали бы привлекаться к управлению Музеумом. Однако ученые начали борьбу за самоуправление, указав в письме к министру, что единоначалие на протяжении XVII и XVIII вв. тормозило развитие естественноисторического королевского собрания и отмечая, что даже выдающийся ученый, занимающий пост интенданта, не способен управлять таким сложным и многопрофильным организмом, объединяющим в себе функции музея, научно-исследовательского и учебного центра. Это наступление государственной власти на самостоятельность Музеума закончилось неожиданно быстро. Уже в ноябре 1800 г. пост министра внутренних дел занял Ж.-Л. Шпаль, который прислушался к мнению ученых и отозвал разработанный при его предшественнике проект. Однако вскоре влияние руководителя государства на Музей все-таки усилилось. С 1802 г. назначение его новых сотрудников перешло от собрания преподавателей к первому консулу. Наполеон Бонапарт обладал этим правом весь период своего правления. Затем, начиная с эпохи Реставрации, эта обязанность перешла к королю. Высшее лицо государства должно было при назначении сотрудника взамен выбывшего выбирать из нескольких кандидатур, предложенных как самими преподавателями Музеума, так и другими научными учреждениями страны, в том числе Институтом или Академией наук.

Таким образом, сотрудники Музеума естественной истории при Наполеоне сохранили за собой право самостоятельного выбора директора и казначея и возможность коллегиального решения основных сторон функционирования музея. Тем не менее, помимо финансовой зависимости от государства, при Наполеоне I установилась и прерогатива главы государства в решении кадровых вопросов.

Остановимся подробнее на проблеме развития собрания Музеума в эпоху Консульства и I Империи. Следует отметить, что в этот период коллекции расширялись еще стремительнее, чем в предшествующие годы. В 1800 г. закончился очередной критический период в истории Музеума. Еще в начале 1800 г. хранителю зверинца Делоне было разрешено убить некоторых его обитателей, для того, чтобы прокормить более ценные породы животных. Однако уже во второй половине 1800 г. собранию, продолжавшему осознаваться национальным достоянием, государство начало оказывать всемерную

поддержку в пополнении коллекций. Кроме того, помимо организации экспедиций и покупки частных собраний, фонды продолжали расширяться за счет захвата кабинетов естественной истории в странах Европы. В результате активной собирательской работы именно в 1800-е гг. в Музее появился целый ряд новых видов естественнонаучных коллекций, которые до этого вообще отсутствовали. Рассмотрим некоторые самые крупные и значимые поступления этого периода.

Пожалуй, наибольшим количеством материалов пополнились зоологические коллекции Музеума. Уже летом 1800 г. упоминавшийся выше хранитель зверинца Делоне был отправлен в Великобританию, где он купил 8 животных, живших до этого в одном из частных собраний Лондона. Тогда в зверинец прибыли два тигра, две рыси, леопард, пантера, гиена и обезьяна мандрил<sup>88</sup>. Следующее поступление зоологических собраний относится к 1804 г. Еще в 1800 г. по предложению Института и сотрудников самого Музеума была отправлена экспедиция в Австралию. На кораблях «Географ» и «Натуралист», принявших в ней участие, находились специально отобранные для подобной научной миссии исследователи. Путешественники посетили многие острова вокруг Австралийского материка, в том числе Новую Голландию и Тимор. В результате экспедиции только зоологическое собрание Музеума пополнилось на более чем 100 000 единиц хранения. Прибывали в Париж и живые животные. Их в качестве подарка жене Наполеона Бонапарта Жозефине (1763–1814) прислал правитель островов Зеленого мыса, которые путешественники посетили на обратном пути. Жозефина передала этот дар в зверинец Музеума. Так в Париже появились африканские зебра и антилопа гну. Всего же экспедиция доставила в Париж около 2 500 новых видов животных. Последнее крупное поступление в зоологическую коллекцию в период I Империи относится к 1810 г. Тогда во французскую столицу прибыли 24 животных из зверинца короля Голландии.

Значительно расширилось в начале XIX в. и ботаническое собрание. Наибольшее количество материала принесла уже упоминавшаяся экспедиция в Австралию. Были привезены гербарии, семена и живые растения. Как отмечал каталог Музеума, выпущенный в 1823 г., три четверти из поступивших сортов растений оказались новыми для этого естественнонаучного собрания<sup>89</sup>. Несколькими годами позже в Музей поступил гербарий, собранный во время путешествия немецкого естествоиспытателя А. Гумбольдта (1769–1859) в тропическую Америку. За пять лет ему удалось посетить Венесуэлу, Колумбию, Чили, Перу, Бразилию, Кубу, Мексику и США. Из 4 600 сортов растений, доставленных А. Гумбольдтом, 3 000 оказались ранее неизвестными<sup>90</sup>. Дальнейшее исследование собранного материала, проводившееся немецким ученым вместе с сотрудниками парижского музея, заняло около 20 лет.

---

<sup>88</sup> Deleuze J. Op. cit. P. 92.

<sup>89</sup> Там же. P. 107.

<sup>90</sup> Там же. P. 117.

Коллекция минералов, создававшаяся на всем протяжении XVIII в., также получила свое окончательное оформление в рассматриваемый нами период. В 1802 г. был куплен крупный (более 1 500 предметов) минералогический кабинет немца Вайса, который привез свое собрание в Париж с целью его продажи Музеуму. В 1810 г. коллекции минералов прибыли из Италии и Германии.

С 1802 г. в Музеуме естественной истории появились ранее отсутствовавшие коллекции ископаемых костей и геологии.

Подобное существенное пополнение коллекций привело к тому, что уже в 1800-х гг. был поставлен вопрос их размещения. Эта проблема вызвала не только заботы о расширении экспозиционных площадей, но и способствовала более интенсивному изучению фондов. Пожалуй, именно в этот период реформы, начатые еще при Ж.-Л. Бюффоне и Л.-Ж.-М. Добантоне, получили свое окончательное завершение, и Музеум естественной истории в Париже превратился в настоящий естественнонаучный центр, функционировавший согласно научным представлениям своего времени. Остановимся на некоторых сторонах этого процесса.

В 1802 г. было принято предложение об организации периодических публикаций Музеума, которые должны были знакомить с вновь поступающими материалами, не сразу становившимися доступными публике. Первый выпуск нового ежемесячного издания, получившего название «Анналы Музеума», увидел свет в том же, 1802 г., каждый номер был иллюстрирован гравюрами.

В это же время были увеличены и некоторые экспозиционные помещения. Руководил строительными работами в Музеуме архитектор Ж. Молино, занимавший этот пост с 1793 по 1825 год. Им был разработан план строительства специальных помещений для Зверинца. Первоначальный проект размещения каждого животного в привычных для него климатических условиях оказался нереализуем для той эпохи. Поэтому в дальнейшем была поставлена задача возведения отдельных зданий для хищников и всех остальных животных. В 1805 г. обновленный зверинец принял первых посетителей. На должность его хранителя был назначен известный ученый и преподаватель кафедры зоологии птиц и млекопитающих Э. Жоффруа-Сент-Илер (1772–1844), увлекавшийся сравнительной анатомией. С этого момента началось интенсивное исследование жизни животных. За ними велось постоянное наблюдение, изучались их привычки и инстинкты, по некоторым редким видам делались запросы за границу, в страны их естественного обитания. Постоянно в Зверинце работали художники с кафедры естественнонаучной иконографии, зарисовывавшие его обитателей. Животное продолжало быть объектом изучения и после смерти, попадая в анатомическую лабораторию. Там его мягкие органы опускались в винный спирт, отделялся скелет и делалось чучело. Таким образом, за счет Зверинца постоянно расширялись коллекции зоологии, иконографии и сравнительной анатомии. В 1806 г. было открыто для посещения собрание сравнительной анатомии. Его основу составила коллекция скелетов, начавшая формироваться при Л.-Ж.-М. Добантоне, но до сих пор недоступная зрителям. Пополнялось же оно в первую очередь за счет поступления скелетов и мягких органов из Зверинца. В рас-

сматриваемый период была надстроена на один этаж галерея ботаники. С этого момента гербарии, плоды и образцы деревьев были представлены в отдельных залах.

К началу 1800-х г. относилась и еще одна инициатива, которая возвращает нас к регламенту Музеума от 1793 г. Именно тогда было заявлено о необходимости постоянных контактов Музеума с научными учреждениями провинции. Вслед за отправкой произведений искусств в провинцию в 1801 г., подобные же мероприятия были организованы и Музеумом естественной истории. Из предметов, имевшихся в нескольких экземплярах, формировались коллекции, отправлявшиеся в различные департаменты. К сожалению, фрагментарность наших сведений о развитии естественнонаучных коллекций во Франции в тот период не дает нам возможность подробнее осветить этот значимый для эпохи эпизод.

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

В последовавший за этим период, в 1814–1815 гг., сохранность Музеума дважды подвергалась серьезной угрозе. Сначала это произошло в 1814 г., когда после вступления в Париж иностранных войск прусский корпус хотел встать на постой на его территории. Однако прямой опасности физического уничтожения ряда коллекций тогда удалось избежать: в Музеум были приглашены главы государств, чьи войска вошли во французскую столицу. Тогда в нем побывали император России Александр I, император Австрии Франц II и король Пруссии Фридрих Вильгельм III. Фактом своего посещения они как бы признали научное значение этого собрания для всей Европы, и вопрос о размещении войск на его территории больше не ставился. А в 1815 г. возникла опасность разрушения целостности коллекций, когда перед естественнонаучным музеем встал тот же вопрос, что и перед собраниями других профилей. Иностранные державы и те слои французского общества, имущество которых было национализировано в предыдущие годы, потребовали возвращения присвоенных государством в период Республики и I Империи коллекций естественной истории их прежним владельцам. Если бы в тот момент пришлось вернуть все предметы этих собраний, то в коллекции образовались бы значительные лакуны, которые в дальнейшем стали бы препятствовать полноценному изучению естественной истории и ее преподаванию на курсах. Поэтому решения по проблеме возвращения части собраний прежним владельцам сразу стали приниматься на высшем политическом уровне. Особенностью естественнонаучных коллекций является то, что полнота представления того или иного явления значительно важнее, чем уникальность и единичность предметов. Это связано, прежде всего, с природным происхождением большинства материалов таких собраний. На наш взгляд, в силу подобной специфики коллекций естественной истории удалось добиться компромисса в реше-

нии вопроса о передаче музейных предметов их прежним владельцам. Более того, обсуждение проблем, связанных с возвратом некоторых естественнонаучных коллекций, стало началом длительного и плодотворного сотрудничества на межгосударственном уровне по обмену материалами естественной истории.

Первым в 1815 г. отправило своего представителя в Париж правительство Голландии, требовавшее возвращения коллекции штатгальтеров. В результате проведенных переговоров Франция передала Голландии огромную коллекцию, содержащую около 18 000 предметов<sup>91</sup>. Однако по обоюдному согласию ее состав заметно отличался от вывезенного французами из Голландии в 1790-х гг. Благодаря умелой работе сотрудников Музеума для возврата была собрана очень репрезентативная коллекция, но ее основу составили материалы, имевшиеся в парижском музее в нескольких экземплярах, что позволило сохранить научную целостность оставшегося собрания.

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

Таким образом, в 1814–1815 гг. ученым Музеума совместно с французским правительством удалось добиться главного – сохранить его основные коллекции и еще раз подтвердить престиж собрания как одного из крупнейших научных центров Европы. После решения вопросов, связанных с возвращением захваченных французским государством в предшествующую эпоху естественных собраний внутри страны и за рубежом, музей смог продолжить активную политику расширения, изучения и популяризации своих коллекций.

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

Развитие парижского естественнонаучного музея во многом определяла его *репутация научного центра*, имевшего европейскую славу. Она обеспечивала его стабильное финансовое положение, позволявшее непрерывно увеличивать коллекции и совершенствовать методы их сбора и изучения. Кроме того, благодаря признанию особого положения этого музея его руко-

---

<sup>91</sup> Deleuze J. Op. cit. P. 124.

водству уже в годы революции удалось получить независимость от органов власти, а в дальнейшем – отстоять автономность управления от политической конъюнктуры.

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

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

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

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

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

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

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

### **Вопросы и задания для самоконтроля**

- Назовите основные пути расширения коллекций Музеума естественной истории.
- Каким образом политический фактор влиял на становление Музеума на рубеже XVIII–XIX вв. ?
- Проследите взаимосвязь расширения тематики Музеума и развития естественных наук.
- Проследите взаимосвязь путешествий рубежа XVIII–XIX вв. и расширения коллекций парижского естественнонаучного музея.

## 2.2. Рождение научно-технического музея

История Парижского музея искусств и ремесел достаточно показательна с точки зрения генезиса технических музеев. Первое предложение собирать модели изобретений и научные инструменты, которые смогут послужить образованию ремесленников, прозвучавшее еще в XVII в., принадлежало философу, математику, физику Р. Декарту. При этом он имел в виду не просто собирание коллекции. К каждой группе экспонатов, сгруппированных по ремеслам, необходимо было, по его мнению, приставить опытного мастера, который смог бы разъяснять различные производственные процессы и отвечать на вопросы посетителей<sup>92</sup>. Однако тогда идея Р. Декарта осуществлена не была.

Реализация этого проекта относится уже к эпохе Великой французской буржуазной революции. Декрет о создании музея был подписан Национальным Конвентом осенью 1794 г. Предполагалось, что в музее будут собирать прежде всего новые и полезные машины. Инициатор всего начинания аббат Грегур предлагал создать трехмерную энциклопедию, которая сможет стать моделью, ориентиром и побуждением для изобретателей, исследователей и любопытных всех социальных слоев и провозгласит в духе идей Просвещения: «Надо просветить незнание, которое не знает, и бедность, которая не имеет средств знать»<sup>93</sup>. Музей открывается в 1799 г. в здании бывшего монастыря Сен-Мартен-де-Шан. Первые модели, машины и научные приборы поступили из Академии наук и собрания механика Жака де Вокансона. Декрет Конвента 1794 г. утверждал, что в музее «должно разъясняться устройство и использование инструментов и машин, употребляемых в искусствах ремесла»<sup>94</sup>. Цель этого сосредоточения машин и механизмов – усовершенствование национальной промышленности, поскольку к тому моменту Франция уже отстает от промышленного развития своей соперницы – Англии, в которой набирает обороты промышленный переворот.

Отдельно обратимся к объяснению названия музея. Французское слово «Conservatoire» может быть переведено как «консерватория», но также и «хранилище», что значительно точнее выражает миссию музея. В то же самое время в русском переводе знаменитого романа Умберто Эко «Маятник Фуко», где часть действия происходит именно в этом музее, используется название «консерваторий».

Первые страницы истории музея свидетельствуют, что ему действительно удастся соответствовать провозглашенной миссии. Например, благодаря изучению собранных в Консерватории образцов механического шелкоткацкого станка Ж. де Вокансона другой французский изобретатель, ткач Ж.-М. Жаккар смог предложить новую модель машины для узорчатого ткачества. Впервые усовершенствованный ручной ткацкий станок с приспособлением для выработки крупноузорчатых тканей Ж.-М. Жаккар представил на национальной промыш-

---

<sup>92</sup> Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. С. 82.

<sup>93</sup> Mercier A. Saint-Martin-des-techniques // *Connaissance des arts. Numero special «Musée des arts et metiers»*. 2000. № 148. P. 11.

<sup>94</sup> Хадсон К. Указ. соч. С. 83.

ленной выставке в Париже в 1801 г. Именно здесь на его изобретение обратили внимание и пригласили работать в Консерваторий искусств и ремесел.

*Подведем итоги.* В 1794 г. было принято решение, реализованное уже в 1799 г. об открытии одного из первых в Европе научно-технических музеев. Это начинание явилось реализацией идей эпохи Просвещения, питавшихся безграничной верой в прогресс человеческого знания. Образцовые действующие машины и механизмы должны были стать школой для изобретателей и содействовать развитию национальной промышленности и экономики, решив задачу способствования ускорению промышленной революции во Франции. К. Хадсон, утверждая, что этот музей трудно назвать передовым с музеевлогической точки зрения, тем не менее, причисляет его к влиятельным. Впервые, отмечает английский исследователь, появилась специализированная коллекция, посвященная не памятникам искусства и древностям, а предметам, связанным с решением практических вопросов человеческой жизни. Существовая под эгидой правительства, он тем самым заявлял о важности собирания и представления таких коллекций, тем самым способствуя признанию нового типа музеев<sup>95</sup>.

### **Вопросы и задания для самоконтроля**

- Когда и кем впервые во Франции высказана идея научно-технического собрания?
- Свяжите рождение первого технического музея во Франции с идеологией Просвещения.
- Проанализируйте, в чем особенность экспозиционных приемов первого научно-технического музея в Париже.
- Сравните принципы функционирования Хранилища искусств и ремесел в конце XVIII – начале XIX вв. с деятельностью научно-технических музеев во второй половине XIX – начале XX вв.
- На основании прочтения романа У. Эко «Маятник Фуко» охарактеризуйте состояние Хранилища искусств и ремесел в середине 1980-х гг.

### **2.3. Начало складывания сети провинциальных музеев**

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

---

<sup>95</sup> Хадсон К. Указ. соч.

Революция поставила вопрос о необходимости решения проблемы провинциальных музеев в масштабе страны. Традиционное для Франции противостояние столицы и провинции в борьбе за культурное лидерство выражалось в это время в длительной полемике о принципах распределения памятников и произведений искусства по стране. Выработка единого мнения по этому вопросу продолжалась почти десятилетие, на протяжении которого однозначного ответа не было ни у органов государственной власти, ни у общественных деятелей. В результате в революционный период практические шаги по созданию сети провинциальных музеев так и не были сделаны. Однако представляется важным проследить развитие спора о необходимости формирования музеев в провинции, чтобы выявить аргументы, выдвигавшиеся в поддержку создания таких музеев.

Одним из первых официальную точку зрения выразил антиквар и историк Л.-Ж. де Брекиньи (1716–1795), провозгласивший в своем рапорте «Заметки о действиях, которые должны последовать за снятием печатей с учреждений, имущество которых национализировано», представленном им комиссии памятников в декабре 1790 г., принцип «географического» равенства граждан во владении национальным достоянием. Таким образом, де Брекиньи утверждал необходимость открытия музея в каждом департаменте<sup>96</sup>. Программа создания провинциальных музеев предусматривала использование для их размещения зданий бывших церквей. Де Брекиньи предложил даже вариант распределения музейных предметов в пространстве церкви: картины должны были быть развешаны по стенам, скульптура должна была располагаться в нефках, книги – в часовне, грамоты – в ризнице, предметы натуральной истории – на хорах. Точно оговаривалось даже то, что хранитель должен жить при коллекциях, в колокольне церкви<sup>97</sup>. Однако доклад де Брекиньи не стал руководством к действию, а лишь начал дискуссию о необходимости формирования музейной сети в провинции. Циркуляр от 14 марта 1791 г. определил, что все вопросы, касающиеся художественных ценностей, могут решаться лишь в столице, являясь прерогативой центральных органов власти.

Декрет от 10 сентября 1793 г., провозгласивший, что все первоклассные произведения должны быть «сохранены в большом и единственном Национальном Музее»<sup>98</sup> соседствовал с декретом от 24 ноября того же 1793 г., предписывавшим организовывать хранение вещей в музеях, ближайших к месту их национализации<sup>99</sup>.

Не было единой точки зрения и у общественных деятелей революционной эпохи. Одни придерживались мнения о культурном первенстве столицы.

Традиционный взгляд на культурное превосходство столицы над провинцией сочетался у них с новой революционной идеей о Париже как символе сво-

---

<sup>96</sup> Pommier E. Naissance des musées de province // Les lieux de memoire. II. La Nation: 3v. Paris, 1986. V. 2. Le territoire. L'Etat. Le patrimoine. P. 472.

<sup>97</sup> Leon P. Op. cit. P. 69.

<sup>98</sup> Geogel Ch. L'Etat et «ses» musées de provinces ou comment «concilier la liberté d'initiative des villes et les devoirs de L'Etat» // Le mouvement sociale. 1992. № 160. P. 67.

<sup>99</sup> Pommier E. Op. cit. P. 476.

боды. «Париж должен быть школой вселенной», – в духе революционных идей заявлял знаменитый публицист и государственный деятель Ф.-А. Буасси д'Англа<sup>100</sup>. Одним из инструментов такой школы должен был стать и музей. Ту же мысль о необходимости сосредоточения всех предметов искусства в Париже высказывал и крупнейший французский торговец произведениями искусства XVIII в. Ж.-Б.-П. Лебрэн.

В идеях революции черпали аргументы и сторонники поддержания местных инициатив в создании провинциальных музеев. Так, например, академик Ж.-Б. Ресту в апреле 1791 г. утверждал: «Сегодня, когда вся Франция будет наслаждаться тем, что раньше имела только столица, было бы кстати, чтобы все департаменты имели коллекции, подобные столичным»<sup>101</sup>.

В том же 1791 г. в «Размышлениях об искусстве рисунка» Катрмэр де Кенси призывал сохранять разумное равновесие при распределении национальных богатств, противопоставляя «системе, которая делала из столицы уродливый нарост» единство, «которое одно и составляет нацию»<sup>102</sup>.

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

Через несколько десятилетий, осмысляя тот период, один из ведущих историков искусства Франции середины XIX в. Л. Лагранж признавал, что «разрушение церквей, монастырей и дворцов (в революционную эпоху) выбросило на мостовую такое количество предметов искусства, что у цивилизованной нации не могло не оказаться их спасителя»<sup>103</sup>. Таких спасителей по стране было очень много. Хорошо известны организованные и возглавляемые ими хранилища национализированных и зачастую приговоренных к уничтожению произведений. Многие из этих временных собраний в дальнейшем послужили отправной точкой для создания музеев. Конечно, самым ярким примером в этом ряду была деятельность А. Лемуара по созданию музея Французских памятников в Париже, которую мы уже подробно рассмотрели. Однако во второй половине 1790-х годов, в эпоху Директории, целый ряд местных инициатив, опиравшихся на постановления центральной власти, привел к возникновению хранилищ произведений искусства, а в дальнейшем – музеев в провинции. Первоначальный принцип сбора предметов для

---

<sup>100</sup> Pommier E. La creation des musées de province: Les ratures de l'arrêté de l'an IX // La revue du Louvre et des musées de France. 1989. № 5–6. P. 328.

<sup>101</sup> Pommier E. La creation des musées... P. 330.

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Lagrange L. Musées de province. Le musée de Marseille // Gazette des beaux-arts. 1859. V. 4. P. 17.

них был тот же, что и в случае с хранилищем произведений в монастыре Маленьких Августинцев в Париже: «все, что вырвано у разрушения»<sup>104</sup> Собирались эти предметы чаще всего в зданиях, прямые функции которых упразднены (дворцах, монастырях). При этом, с одной стороны, «музей давал возможность дворцам и церквям стать вечными», с другой же – и значимость музея повышалась его размещением в бывшем дворце или культовом здании<sup>105</sup>. Отличительной чертой создаваемых таким образом собраний являлась плохая изученность коллекций, случайность подбора предметов.

Среди провинциальных инициатив по спасению национализированных произведений искусства отметим прежде всего следующие.

Национализированные произведения искусства начали собираться в монастыре Августинцев в Тулузе, в монастыре де ля Кутюр в Мансе. Доктор Ашар руководил сбором произведений в монастыре Бернардинок в Марселе. В Руане преподавателям школы изящных искусств А.-Ш.-Г. Лемоннье, члену комиссии памятников в Париже, и Ш. Ле Карпентье удалось получить от дирекции департамента Нижней Сены разрешение на посещение упраздненных культовых сооружений. В результате они собрали и описали несколько тысяч картин, гравюр и рисунков. В эти же годы за счет произведений из культовых учреждений и дворцов эмигрантов были увеличены коллекции музея при школе рисунка в Дижоне, открытого еще в 1787 г. Заслуживают упоминания деятельность Ф. Арто в Лионе, Ларте в Оше, Н. Бержеа в Реймсе.

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

Важной вехой в истории создания сети музеев в провинции явился 1799 год, когда Совет Пятисот одобрил идею открытия пяти провинциальных школ живописи, скульптуры и архитектуры и формирования при них коллекций произведений искусства. Эти первые пять «очагов просвещения», как их называл историк искусств Ф. де Шеневьер<sup>106</sup>, должны были стать настолько активными, чтобы породить в дальнейшем целую сеть подобных учреждений по всей Республике. Идея создания музейных коллекций при школах искусства свидетельствует о том, что музеи и в революционную эпоху воспринимались прежде всего с точки зрения их образовательных возможностей. Таким образом, сбор и хранение произведений обеспечивались во имя их полезности.

---

<sup>104</sup> Chastel A. Op. cit. P. 422.

<sup>105</sup> Foucart B. Le musée du XDC siècle: temple, palais, basilique // La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX siècle. – Paris: Musée d'Orsay, 1994. P. 122–123.

<sup>106</sup> Chennevieres Ph. Les musées de province // Gazette des beaux-arts. 1865. V. 18. P. 118.

Однако, как неоднократно отмечали исследователи, XVIII в. заканчивался, а ни Конвенту, ни Директории так и не удалось создать сеть музеев в провинции<sup>107</sup>. Практические шаги в этом направлении были предприняты лишь в начале XIX в., в период Консульства, явившемся в этом вопросе наследником революционной эпохи.

Уже в конце XVIII в. появилась идея отправки части произведений искусства из Парижа в провинцию. Связано это было как с наличием в стране огромного количества национализированных шедевров, судьбу которых предстояло решить, так и многочисленных предметов искусства, вывезенных из других стран во время завоевательных походов французской армии. Уже в XIX в. исследователи обращали внимание на двойное происхождение коллекций музеев провинции: из революционных конфискаций и в результате захвата произведений войсками Конвента и Наполеона Бонапарта в европейских странах<sup>108</sup>.

Издание первого законодательного акта о целенаправленном распределении произведений искусства между музеями провинции, а, тем самым, признание самого факта их существования, связано с именем министра внутренних дел Ж.-Л. Шапталя. Именно он предложил первому консулу Наполеону передать часть произведений искусства в провинциальные музеи. Первоначально речь шла о передаче произведений в пять городов – Брюссель, Лион, Тулузу, Бордо и Ренн<sup>109</sup>. Однако окончательный вариант указа первого консула Наполеона от 17 фруктидора IX г. (1 сентября 1801 г.), названный в дальнейшем «законом Шапталя», содержал список из 15 городов, в которые должны были быть распределены произведения искусства из Парижа, прежде всего картины. Это такие города, находившиеся на территории французского государства того времени, как Лион, Бордо, Страсбург, Брюссель, Марсель, Руан, Нант, Дижон, Тулуза, Женева, Кан, Лилль, Майнц, Ренн и Нанси<sup>110</sup>. При этом, как свидетельствует изучение источников, окончательная редакция указа сделана рукой самого первого консула. К моменту подписания консульского указа музеи либо учреждения, являющиеся их прообразами, были не во всех вышеперечисленных городах. Можно говорить о наличии музеев лишь в Руане, Дижоне, Тулузе, Лилле, Ренне, Марселе, Кане и Нанси. В то же время, некоторые другие города, где музейные коллекции уже существовали, например Ле Ман и Анже, учтены в указе не были. Таким образом, основным критерием выбора городов для отправки в них произведений искусства было не наличие музея или его прообраза, а, прежде всего, политические, административные, культурные предпосылки.

В 1801 г. в провинцию отправилось всего 846 картин: 230 – итальянских, 234 – фламандских, голландских, немецких и 382 – французских мастеров жи-

---

<sup>107</sup> Pommier E. La creation des musées... P. 332.

<sup>108</sup> Houssaye H. Les musées de province // Nouvelle revue des deux mondes. 1880. V. 38. P. 551.

<sup>109</sup> Pommier E. La creation des musées... P. 332.

<sup>110</sup> Там же.

вописи<sup>111</sup>. Чуть позже, в первое десятилетие XIX в., Париж организовал еще несколько масштабных отправок произведений искусства в провинцию. Их получателями были как музеи, попавшие в список в 1801 г. (Лион, Дижон), так и некоторые другие: Дуэ, Гренобль, Монтобан, Монпелье<sup>112</sup>. Таким образом, отправка произведений искусства в города французской провинции с целью создания или усовершенствования музеев на местах в начале XIX в. была первой попыткой центральной власти организовать не просто отдельные музеи, а музейную сеть и сформировать для них единую государственную музейную политику, до сих пор не существовавшую в провинции.

Всего, по подсчетам исследователей, на территории Франции в конце XVIII – первом десятилетии XIX в. вне столицы появилось 22 музея<sup>113</sup>.

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

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

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

Так, в период создания провинциальных музеев влияние политического фактора проявлялось:

- в развернувшейся в 1790-х гг. полемике о принципах распределения памятников и произведений искусства по регионам страны. Часть участников этой дискуссии придерживалась традиционного взгляда на культурное превосходство столицы над провинцией, а революционная эпоха привнесла в эту позицию понятие о Париже – символе свободы, который достоин обладать лучшими достижениями человеческого гения. Такой точке зрения противостояли представления о равенстве всех граждан нации во владении национальным достоянием, также питавшиеся революционными идеями;
- в конфискации у королевской семьи, церкви, аристократов-эмигрантов, Академий огромного количества произведений искусства и технической невозможности сосредоточения их в одном городе – Париже.

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

---

<sup>111</sup> Houssaye H. Op. Cit. P. 551.

<sup>112</sup> Houssaye H. Op. Cit.

<sup>113</sup> Там же. P. 552.

## **Вопросы и задания для самоконтроля**

1. Какие точки зрения высказывались в конце XVIII – начале XIX в. по поводу необходимости создания музеев во французской провинции? Чем объясняются эти противоречивые мнения?
2. Назовите французские города, в которых музеи появились уже в конце XVIII – начале XIX в. Отметьте города на карте Франции того периода времени. Каковы причины, побудившие центральную власть именно в этих городах открыть первые музеи?
3. Охарактеризуйте собрания первых провинциальных музеев в первой половине XIX в.
4. Охарактеризуйте роль политического фактора в создании и дальнейшем функционировании музеев провинции.
5. Изучите историю и современное состояние одного из провинциальных музеев, созданных в начале XIX в., и создайте презентацию в редакторе Power Point в форме имитации музейной экскурсии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

В XVIII в. происходят и сдвиги другого характера – в рамках отдельных коллекций начинает формироваться так называемая «культура музеев». Прежде всего, мы имеем в виду оформление принципа доступности коллекций для публики, основанного на идеях Просвещения. Эти представления предполагают образовательное назначение коллекций образцовых произведений для художников (в качестве моделей для подражания) и для любителей (в качестве объектов изучения).

Открытыми для посетителей в XVIII столетии становятся многие коллекции. Это собрания при академиях и школах рисунка, частные коллекции, часть королевского кабинета, доступная публике в 1750–1779 гг. Однако – и это одна из особенностей развития музейного дела во Франции – музей на основе королевского кабинета так и не был открыт вплоть до эпохи Великой французской революции, хотя в XVIII в. по всей Европе шел активный процесс создания музеев на основе монархических коллекций.

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

Следовательно, «культура музеев» во Франции формировалась на всем протяжении XVIII в., а Великая французская революция ускорила процесс музейного строительства, дав толчок для создания во Франции первой в Европе сети специализированных музеев. Уже в последнее десятилетие XVIII в. оформляются первые художественный, исторический, научно-технический и естественно – научный музеи. В начале XIX в. создается целый ряд провинциальных музеев, выделенных в отдельную группу в связи со спецификой процессов, происходящих во французской провинции и комплексным характером их коллекций.

И если для предшествующих периодов истории Франции мы можем говорить о постоянном внимании, которое уделяла королевская власть коллекциям и развитию искусств в целом, то музейный этап, начинающийся в конце XVIII в., лишь усиливает эти тенденции. Государство активно влияет на жизнь французских музеев (не случайно управляются они почти постоянно министерством внутренних дел страны), и в этом – основная особенность развития ин-

ститута музея во Франции. Иногда это внимание центральной власти усиливается личным интересом, проявляемым к развитию музеев руководителем государства. Эта тенденция прослеживается особенно в годы правления Наполеона I, а на протяжении XIX в. – при Луи-Филиппе и Наполеоне III. При этом нередко даже в XIX в. остается неразличимой грань между коллекцией публичного государственного музея и личной коллекцией монарха в его резиденции. Так, например, в 1810 г. торжества, связанные с бракосочетанием французского императора Наполеона I и австрийской принцессы Марии-Луизы, проходили в Большой галерее Лувра. На весь период праздника доступ в художественный музей, существовавший к тому времени в Лувре, был закрыт. Обратим внимание, что «уроки» французской музейной политики были восприняты во многих европейских странах, в том числе на высшем государственном уровне, а парижский Лувр надолго стал образцом для многочисленных художественных музеев, возникающих и развивающихся в Европе в первой половине XIX в.

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

Еще одной особенностью развития музеев во Франции в изученный период является бóльшая, чем в собраниях других стран, их открытость для публики. Если многие коллекции, открывшиеся для публики раньше французских, предполагали доступ привилегированной публики, и нередко только группой, а также плату за вход, то во Франции доступ к собранию музея рассматривается как одно из прав, завоеванных в ходе революции, и не предполагает каких-либо дополнительных условий.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Калугина, Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2008. – 244 с.
2. Революция и наследие/Наследие революции. Programme «Revolution and Heritage/Heritage of Revolution»: сборник материалов. – Санкт-Петербург : Папирус, 2017. – 278 с.
3. Юренева, Т. Ю. Музеи мира. История и коллекции, шедевры и раритеты / Т. Ю. Юренева. – Москва : Эксмо, 2011. – 544 с.
4. Юренева, Т. Ю. Художественные музеи Западной Европы: История и коллекции : учебное пособие / Т. Ю. Юренева. – Москва : Академический проект, 2007. – 414 с.

### Дополнительная литература

1. Базен, Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней: пер. с франц. / Ж. Базен ; под ред. У. Г. Арзакяна – Москва : Прогресс: Культура, 1995. – 528 с.
2. Бартц, Г., Кениг, Э. Лувр. Искусство и архитектура / Г. Бартц, Э. Кениг. – Копеманн, 2007. – 626 с.
3. Грицкевич, В. П. История музейного дела до конца XVIII в. : в 2 ч. / В. П. Грицкевич. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2001. – 409 с.
4. Грицкевич, В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX вв. / В. П. Грицкевич. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2007. – 336 с.
5. История Европы : в 8 т. / Рос. акад. наук ; ред. Ю. Р. Ульянов. – Москва : Наука, 1992–1994.
  - Т. 2: Средневековая история. – 1992. – 816 с.
  - Т. 3: От Средневековья к Новому времени. – 1993. – 656с.
  - Т. 4: Европа Нового времени, – 1994. – 512с.
6. История Франции: в 3 т. / под ред. А. З. Манфреда и др. – Москва : Наука, 1972.
7. Калитина, Н. Н. Великая французская революция и создание национальных художественных музеев во Франции (1789–1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 2. История. Языкознание. Литературоведение. – 1992. – Вып. 2 (9). – С. 15–21.
8. Калитина, Н. Н. Музеи Парижа / Н. Н. Калитина. 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 240 с. – (Города и музеи мира).
9. Косенко, С. Политика культуры или культура политики. Опыт Франции / С. Косенко. – Москва : Восток-Запад, 2008. – 140 с.
10. Турчин, В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. XVIII – начало XIX вв. / В. С. Турчин – Москва : Жираф, 2007. – 286 с.
11. Хадсон, К. Влиятельные музеи : пер. с англ. / К. Хадсон. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – 196 с.

## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

**Галерея** – (франц. *galerie*, итал. *galleria*) 1) наименование некоторых художественных музеев, закрепившееся за ними в силу традиции; 2) часть экспозиций крупных художественных музеев; 3) постоянная выставка-продажа предметов искусства. В архитектуре галерея – узкое крытое помещение во дворцах, замках и домах знатных и богатых лиц; обычно оно украшалось картинами, статуями и другими произведениями искусства.

**Знаток** – (франц. *connaisseur*) – коллекционер. В отличие от любителей и любопытных, над которыми посмеивались за их некомпетентность, знатоков уважали за глубокие знания в области коллекционируемых предметов, к их мнению прислушивались, а к авторитету и совету обращались знатные собиратели.

**Кабинет** – 1) предмет мебели – шкаф с большим количеством ящичков, в которых размещались предметы коллекции (нумизматика, естественнонаучные материалы); 2) помещение, в котором размещалась коллекция; 3) сама коллекция.

**Коллекционирование** – (от лат. *collectio* – собирание) – процесс целенаправленного собирания различных артефактов и природных объектов. В отличие от собирательства характеризуется четко выраженным целеполаганием, стремлением к систематизации и изучению накопленного материала.

**Коллекция** – систематизированное собрание объектов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, познавательный или художественный интерес как единое целое. К. складывается в результате целенаправленной работы по ее формированию (см. коллекционирование).

**Любитель** – (франц. *amateur*) – коллекционер. Термин активно использовался в XVII–XVIII вв. Авторы «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» определяли, что термин «любитель» относится «к изящным искусствам, особенно к живописи. Употребляется ко всем, кто любит это искусство и имеет определенный вкус к картинам».

**Любопытный** – (франц. *curieux*) – коллекционер. Термин активно использовался в XVII–XVIII вв. Любопытный, в трактовке «Энциклопедии», – это «человек, собирающий рисунки, картины, эстампы, мрамор». При этом утверждается, что «любопытные» – «не есть знатоки, и поэтому они выглядят смешными, как всегда случается с теми, кто говорит о том, чего не знает».

**Публичный музей** – исторический тип музея, сформировавшийся под влиянием идей Просвещения об образовательном потенциале открытых для широкой публики коллекций. Первоначально собрания таких музеев носили энциклопедический характер, начало их специализации относится к концу XVIII в.

**Салоны** – периодические выставки современного искусства во Франции, проходившие раз в 1–2 года с 1667 г. Считается, что название связано с тем, что с 1720-х гг. эти выставки проходили в Квадратном салоне (*Salon carré*) Лувра.

**Универсальное собрание** – наиболее характерное для эпохи Возрождения собрание, где различные категории представленных предметов – природных образцов и «творений рук человеческих» – олицетворяли собой образ «всего сущего» и считались отражением «мира как целого», универсума. Состав и организация коллекций в эпоху Возрождения определялись одной из излюбленных тем ренессансных мыслителей единства природы искусства, второй, «украшенной» природы.

**Шпалерная развеска** – развеска картин, при которой картинами закрывается почти вся стена. Это понятие связано в основном с интерьером дворцовых ансамблей XVII–XVIII вв.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

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

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

#### *Литература*

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

Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval / Revue de l'art. – 1980, № 48. – P. 40–56.

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

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

Рано начал службу в гвардии короля. Дофин, будущий Людовик XVI, доверил ему воспитание трех своих сыновей, что помогло ему войти в самые образованные высшие слои общества. В 1754 г. получил титул кавалера д' Анживийер. После вступления Людовика XVI на престол в 1774 г. назначен директором строений короля. В его ведении находилось управление королевскими дворцами и садами, мануфактурами, академиями, всем, что касалось изящных искусств. Деятельность его на этом посту признается очень активной. При участии д' Анживийера значительно расширились коллекции кабинета короля в Лувре, усовершенствовались многие мануфактуры, реорганизована Королевская академия живописи и скульптуры, развивались школы рисунка, реконструировался целый ряд памятников архитектуры, была подведена питьевая вода к Версалю. Постоянно проявлял интерес ко всем изобретениям и новациям. Не всегда при этом руководствуясь принципами экономии государственной казны. Создал кабинет минералогии, который в 1780 г. передал в кабинет Королевского сада растений. В 1791 г. под угрозой ареста покинул Францию, жил сначала в России, затем в Германии.

#### *Литература*

Stein H. Angiviller. / Dictionnaire de biographie francaise. – Paris, 1936. – Т. 2. – P. 1130–1132.

Nouvelle biographie generale... – Paris, 1852. – V. 2. – P. 658–659.

### **Барбье-Вальбонн Жан-Люк (1769–1860)**

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

#### *Литература*

Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1951. – Т. 5. – Р. 348–349.

### **Бюффон Жорж-Луи-Леклер (1707–1788)**

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

#### *Литература*

Genet –Varcin E., Piveteau J. Buffon. / Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1956. – Т. 7. – Р. 629–631.

### **Геньер Роже де (1642–1715)**

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

#### *Литература*

Erlande-Brandenburg A. Une initiative mal recompensee de Roger de Gaignieres. / Revue de l'Art. – 1980, № 49. – Р. 33–34.

### **Грегуар Анри-Батист (1750–1831)**

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

#### *Литература*

Michaud G. Gregoire. / Dictionnaire de biographie francaise. – Paris, 1985. – Т. 16. – Р. 1139–1142.

### **Давид Жак-Луи (1748–1825)**

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

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

#### *Литература*

Dictionnaire de biographie francaise. – Paris, 1965. – Т. 10. – Р. 358–362.

### **Денон Доминик Виван (1747–1825)**

Отказавшись от карьеры юриста, которую для него готовили родители, Денон увлекся изучением изящных искусств, особенно рисунка и гравюры. Ему удалось быть принятым Людовиком XV в Версале. Король поручил Денону хранение своей коллекции медалей и гравированных камней. В 1770-х гг. началась дипломатическая карьера Денона. В 1772–1774 гг. он был атташе посольства в Санкт-Петербурге. В 1775 г. был с миссией в Швейцарской конфедерации. В это время познакомился в Вольтером в Вернее, сделал его портрет. С 1776 по 1785 служил атташе посольства в Неаполе. На досуге он много рисовал, занимался гравюрой, начал собирать коллекцию античных ваз. В 1781–1786 гг. руководил работой художников, иллюстрировавших

«Живописные путешествия и описания Неаполитанского королевства и Сицилии» аббата Ж.-К. Сен-Нона, помогал Сен-Нону редактировать текст, посвященный Сицилии. После разрыва с Сен-Ноном Денон издал в 1788 г. собственное описание Сицилии.

В 1787 г. Денон был принят в Королевскую академию живописи, а в 1788 г. вновь отправился в Италию, где его и застала Великая французская революция. Узнав, что его имущество национализировано, Денон возвратился во Францию. Благодаря Ж.-Л. Давиду, знавшего его еще по Неаполю, Денону удалось вычеркнуть свое имя из списка эмигрантов. В период Директории начал посещать салон Жозефины Богарне, где познакомился с Бонапартом. Сопровождал Наполеона Бонапарта во время его Египетской экспедиции (1798–1801), сделал более 150 набросков. По возвращении во Францию гравировал эти рисунки и издал «Путешествие в Нижний и Верхний Египет» (1802) и «Описание Египта» (1809–1822). В 1802 г. был назначен директором Центрального музея искусств в Лувре, затем – генеральным директором музеев. Постепенно полномочия Денона существенно расширились. Он входил в круг лиц, приближенных к Наполеону и фактически выполнял функции суперинтенданта строений короля при старом режиме. Он распределял заказы между художниками, следил за возведением новых памятников в Париже, в его ведении находились музей Французских памятников А. Лемуара, Монетный Двор, мастерские по обработке драгоценных камней, мозаичные мастерские, мануфактуры Севр и Гобелен. Денон сопровождал армию Наполеона в походах по Европе и лично отбирал произведения для отправки в Париж. В 1815 г. вышел в отставку и начал активно формировать собственную коллекцию. В нее входили около 200 картин, 750 рисунков, 600 эстампов, предметы искусства античности и Средних веков, книги. Работал над созданием гравированного сборника, посвященного этому собранию. Он появился после смерти Денона в 1829 г. под названием «Памятники искусства рисунка древних и современных народов, собранные бароном Виван Деноном».

#### *Литература*

Blumer M.-L. Denon / Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – V. 10. – P. 1066–1068.

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

#### **Дешан Жан-Батист (1715–1791)**

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

#### *Литература*

Blumer M.-L. Descamps. / Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – V. 10. – P. 1233–1234.

### **Добентон Луи-Жан-Мари (1716–1800)**

Родители хотели, чтобы сын получил духовное образование, но Добентон увлекся медициной, учился в Париже и Реймсе. В 1741 г. вернулся в родной город Монбар. В это же время Ж.-Л. Бюффон, также уроженец Монбара, стал интендантом Сада Растений и начал писать «Естественную историю». Для проведения анатомических исследований он пригласил Добентона в Париж. В 1745 г. Добентон начал работу в Саду короля в должности хранителя и демонстратора кабинета. В его функции входили подготовка и хранение анатомических коллекций. В течение последующих 25 лет он препарировал и описал 182 вида четвероногих, из которых 52 ранее не были изучены. В результате деятельности Добентона и Бюффона кабинет натуральной истории короля был существенно расширен. Помимо химии, анатомии и ботаники отныне в кабинете были представлены зоология, геология и минералогия. Добентон написал «Описание кабинета короля» (анатомия человека и четвероногих животных) для «Общей и частной естественной истории» Ж.-Л. Бюффона. В 1760-х гг. по заказу интенданта финансов Д.-Ш. де Трюдена вел работу по улучшению породы французских овец-мериносов. Продолжал работу в Королевском саду и после Великой французской революции, в 1790 г. был избран его президентом.

#### *Литература*

Chatelain Y. Daubenton / Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – V. 10. – P. 241–244.

### **Катрмэр де Кенси Ангуан Хризостом (1755–1849)**

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

#### *Литература*

Dantes A. Tables biographique et bibliographique ... – Paris, 1866. – P. 465–466.  
Nouvelle biographie generale. – Paris, 1862. – V. 41. – P. 285–287.

### **Лафон де Сент-Йенн**

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

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

#### *Литература*

Arnauld T. Amateurs francais. Lafont de Saint-Yenne. / Gazette des beaux-arts. – 1859, V. 4. – P. 45–51.

Beq A. Expositions, peintres et critiques: vers l' image moderne de l' artiste. / Dix-huitieme siecle. – 1982, № 14. – P. 131–149.

#### **Ленуар Мари-Александр (1761–1839)**

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

#### *Литература*

Nouvelle biographie generale... – Paris, 1859. – V. 30. – P. 671–675.

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

#### **Робер Гюбер (1733–1808)**

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

*Литература*

Nouvelle biographie generale... – Paris, 1856. – V. 42. – P. 380–382.

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

**Шеневьер Шарль Филипп де (1820–1899)**

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

*Литература*

Prevost M. Chennevieres. / Dictionnaire de biographie francaise. – Paris, 1959. – V. 8. – P. 990–991.

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

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Название и подчинение художественного музея в Лувре с 1793 по 1870 год

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

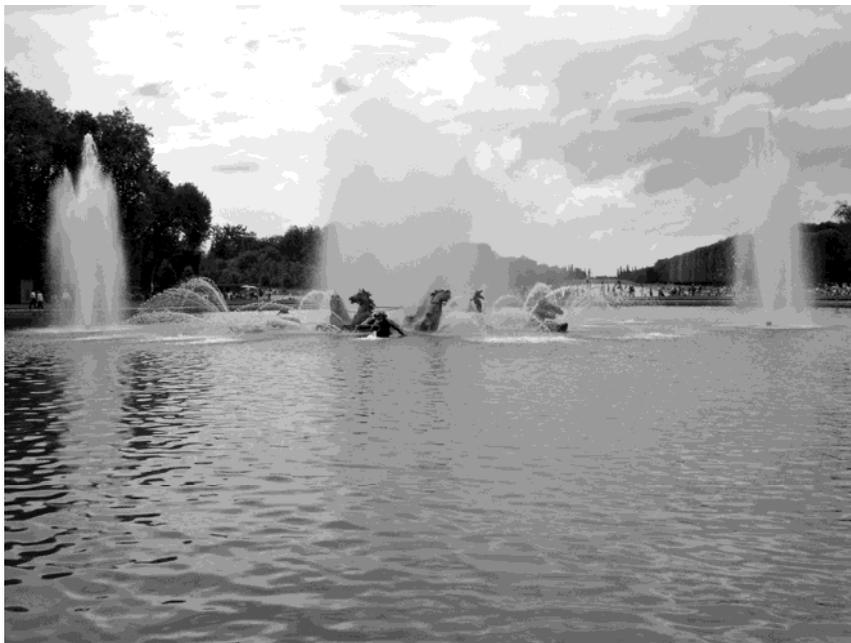
## ПРИЛОЖЕНИЕ 2



Ил. 1. Пале-Рояль



Ил. 2. Версаль. Вид на дворец



Ил. 3. Версаль. Фонтан Аполлона



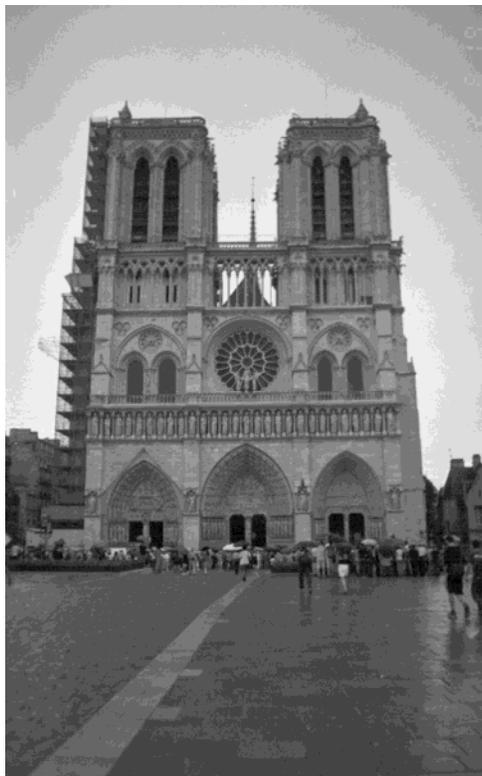
Ил. 4. Музей Клонь (Париж). Головы ветхозаветных царей с западного фасада собора Нотр-Дам де Пари



Ил. 5. Военный музей в Доме Инвалидов



Ил. 6. Собор Дома Инвалидов (архитектор Ж. Ардуэн-Мансар)



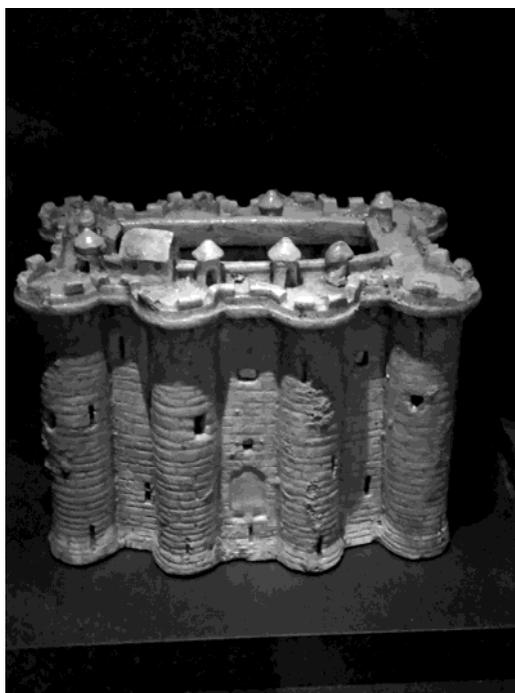
Ил. 7. Собор Парижской Богоматери



Ил. 8. Вид на Лувр и арку Карусель



Ил. 9. Квадратный двор Лувра



Ил. 10. Модель Бастилии. Париж. 1790-ые гг.

*Учебное издание*

**И. А. Куклинова**  
**Музеи Франции**

В пособии использованы фотографии из личного архива автора

Верстка А. С. Шитовой  
Обложка Е. А. Соловьевой  
Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 09.11.2018. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Усл. печ. л. 4. Уч.-изд. л. 4. Тир. 50. Зак.  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»  
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16  
Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии  
ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг» (ООО Первый ИПХ)  
194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У