

И. А. Куклинова

### Теория и практика музейного дела во Франции в 1930-е гг.

Автор данной статьи обращается к музейной жизни Франции 1930-х гг., к ее теории и практике. На материале публикаций во французской периодике тех лет осуществляется анализ основных тенденций музейного дела этого периода. Размышляя о музее, исследователи часто касались вопросов и специальной архитектуры. Научные работы того времени также позволяют изучить историю строительства в Париже дворцов Токио и Шайо и обустройства в них целого ряда музеев.

Ключевые слова: музейное дело, музейная архитектура, экспозиция, временная выставка, дворец Шайо, дворец Трокадеро, Франция

Irina A. Kuklinova

### Theory and practice of museum activities in France in the 1930's

The author of this article refers to the museum's life in France of the 1930's, to its theory and practice. On the material of the publications in the French periodicals of those years is carried out analysis of the main tendencies of museum work of this period. Thinking about the museum, researchers often concerned the issues and the special architecture. Scientific works of the time also allow you to explore the history of construction in Paris palaces Tokyo and Chaillot and settle in them a number of museums.

Keywords: museum activities, architecture museum, exposure, a temporary exhibition, the palace de Chaillot, the palace Trocadero, France

Эпоха между двумя мировыми войнами в истории французского музейного дела традиционно рассматривалась как период относительно застоя. В трудах неоднократно отмечалось, что новых музеев в это время появлялось мало, в том числе и в Париже, что создающиеся музеи скорее продолжали традиции прошлого, чем отвечали современным тенденциям. Признавалось лишь то, что в конце 1930-х гг. в жизни музеев наметилось некоторое оживление, связанное с приходом к власти Народного фронта с программой демократизации всех сторон жизни общества. Представляется очевидным, что такая оценка рождалась при сравнении этого времени с музейным строительством в 1950-е гг. и особенно во второй половине XX в. Безусловно, культурная политика III Республики проигрывает шагам государства в деле демократизации культуры, предпринимавшимся и предпринимаемым при V Республике. Стоит напомнить, что уже в конце 1950-х гг. было провозглашено, что V Республика должна сделать для сферы культуры то, что III Республика совершила в области образования, имея в виду истинно демократические реформы конца XIX в. Однако многочисленные успехи и новации в музейном деле Франции второй половины XX в. не должны и не могут полностью отвлечь внимание и от межвоенной эпохи.

Автор данной статьи впервые в отечественном музееведении вплотную обращается к музейной жизни Франции 1930-х гг., к ее теории и практике.

На материале публикаций во французской периодике тех лет осуществляется анализ основных тенденций музейного дела этого периода. Изучены статья Ле Корбюзье, опубликованная в журнале его друга К. Зерваса «Cahiers d'art» («Тетради искусства») и целый ряд публикаций, появившихся в 1934–1938 гг. в журнале «Architecture d'aujourd'hui» («Сегодняшняя архитектура»), и в наши дни освещающем вопросы создания новых музеев.

Новаторы тех лет часто представляли себе какие-то совершенно отличные от традиционных, отвечающие новым требованиям музея, отчего так часто затрагиваются в публикациях проблемы музейной архитектуры, внешнего облика и внутреннего убранства музея. Вопросы эти носили принципиальный характер в связи с планами создания в Париже сразу двух музеев современного искусства (а всем очевидно, что современное искусство предъявит совершенно иные требования и к музейной архитектуре), а также еще целого ряда новых по тематике музеев. Любопытны и современные взгляды на этот период французского музейного дела, нашедшие отражение в современной литературе и музейной практике.

В связи с разработкой данной темы необходимо упомянуть сборник статей «Новые модели музеев? Формы и цели создания и модернизации музеев в Европе. XIX–XXI вв.»<sup>1</sup>, вышедший по материалам междисциплинарного коллоквиума, прошедшего по инициативе Высшей Нормаль-

ной школы в Париже в 2007 г. Также нынешнее восприятие французских специалистов того периода можно оценить по материалам выставки «Шедевры?», прошедшей в 2010 г. в филиале Национального центра современного искусства Ж. Помпиду в городе Мец<sup>2</sup>, именуемом Помпиду–Мец. Кураторы выставки попытались проанализировать, каким образом на протяжении XX в. изменялось само понятие «шедевр». Представлены были буквально все коллекции центра Помпиду: живопись, скульптура, инсталляции, графика, фотография, кино, дизайн, достойное место занимал и отдел архитектуры. По материалам выставки было издано несколько каталогов, один из них – «Шедевр? Архитектура музеев. 1937–2014»<sup>3</sup> – привлек особое внимание автора.

Конечно, в ряду тех идей, которые вызывают интерес до сих пор, первое место принадлежит концепции музея неограниченного расширения, разработанной Ле Корбюзье на рубеже 1920–1930-х гг. Исследователи полагают, что впервые такая мысль им высказывается в связи с разработкой по заказу двух бельгийских юристов-пацифистов некоего Мирового центра на берегу озера Леман. Там должен был быть воздвигнут Мунданеум – памятник разуму, объединяющий университет, библиотеку и музей<sup>4</sup>. Затем в 1930 г. он работает над проектом Музея живых художников в Париже. Своей мыслью в 1931 г. он поделился со своим другом К. Зервосом, который начинал издавать журнал «Cahiers d'art». В том же году в нем и было опубликовано предложение знаменитого архитектора. Проектируемый музей предназначался исключительно для экспозиции нового искусства (идея создания полноценного Музея современного искусства в то время уже активно циркулировала в культурных кругах Парижа и, как отмечал сам Ле Корбюзье, уже несколько лет зрела в его голове<sup>5</sup>). Музей мог строиться при минимальных вложениях средств – для начала хватило бы и ста тысяч франков, как считал мастер. Строительство надлежало начать с одного зала, а в дальнейшем в плане музей должен был представлять **квадратную** спираль<sup>6</sup>. Как несколько раз отмечал сам архитектор в письме Зервосу, спираль – «подлинная форма гармоничного и правильного роста», позволяющая музею развиваться «следуя естественным законам роста»<sup>7</sup>. Предполагалось, что посетитель войдет в музей через подземный вход и, таким образом, никогда не увидит его фасада, отсутствующего в нашем привычном представлении. Начавшись с одного зала, музей будет разрастаться постепенно, «может продолжиться одним, двумя, четырьмя новыми залами через месяц, или два, или четыре года спустя»<sup>8</sup>.

Максимальная экономия привела Ле Корбюзье к предложению задействовать при строительстве одного рабочего с помощником. Как считал архитектор, главным источником изыскания средств для продолжения расширения музея станут дарители картин, которые могут заодно «подарить» музею и стену для их размещения. Собственно, именно идею музея неограниченного расширения авторы выставки «Шедевры?», несмотря на нереализованность данного проекта, поставили в один ряд со знаменитыми памятниками французской музейной архитектуры XX в.

Нам представляется, что концепция Ле Корбюзье нашла воплощение не только в тех нескольких зданиях музеев современного искусства, которые ему удалось построить (музей в Ахмадабаде в Индии и Музей современного западного искусства в Токио в Японии<sup>9</sup>), но и повлияла на появление такой характерной метафоры, которую исследователи часто применяют по отношению к зданиям музеев современного искусства, как «музей без стен». Имеется в виду в первую очередь абсолютная нейтральность архитектуры здания, использование прозрачных материалов и мобильность его внутренних объемов, способных представлять любые по размерам и требованиям к экспонированию произведения и объекты современного искусства<sup>10</sup>. Безусловно, Ле Корбюзье со своим предложением музея без фасада, а лишь с внутренними перегородками, единственной целью возведения которых является размещение произведений живописи, является зачинателем этой столь популярной во второй половине XX в. тенденции в музейной архитектуре.

Богато насыщена информацией статья музейного деятеля Франции этого периода Луи Откера, опубликованная им в специально посвященном музейным проблемам номере журнала «Architecture d'aujourd'hui» («Сегодняшняя архитектура») за 1938 г. Ее название – «Архитектурная программа музеев»<sup>11</sup>. Откер известен как музейный практик и историк искусства (долгое время он был хранителем живописи в Лувре, а затем занимал эту же должность в Национальном музее современного искусства). В своей статье он делает исторический экскурс в изучаемую проблему, краткий, но очень емкий. Затем обращается к современным музейным проблемам, пытаясь продемонстрировать спектр тех взглядов на музей, а, значит, и на его архитектурную программу, которые существовали во Франции в то время. Понятие программы, архитектурной программы музея автор увязывает с понятием концепции, которая, как он считает, и определяет программу. Откер однозначно утверждает,

что концепция музея неоднократно менялась от эпохи к эпохе, а потому, безусловно, будет модифицироваться и в дальнейшем. Кроме того, концепция зависит и от профильной принадлежности музея.

Далее исследователь ставит вопрос, занимавший тогда музейщиков всего мира, ответ на который, как хорошо известно, искали и российские специалисты – проблеме функций музея. Что должно превалировать в деятельности музея: его научная или образовательная миссия? От решения этой задачи многое зависит в программе музея: выставляет ли он в специальных залах тщательно отобранные шедевры или предлагает максимальное количество произведений искусства, которые могут служить сравнительным материалом; экспонирует ли он только подлинники, или необходимы еще и копии; нужны ли обширные экспликации на экспозиции, и должны ли к залам примыкать помещения для занятий студентов соседнего университета и даже учащихся средней и начальной школы; по категориям или по эпохам предпочтительнее представлять предметы. Откер утверждает, что время противопоставления музея как научного и образовательного центра прошло, эти функции могут сосуществовать в деятельности одного учреждения. Далее автор определяет структуру музея, утверждая, что экспозиция должна быть отделена от других служб, дабы быть открытой для посетителей даже тогда, когда некоторые музейные подразделения отдыхают. Не забыты обширные и светлые запасники, научная библиотека, служба закупок, мастерские, фотолaborатория, гаражи.

Следующий значительный вопрос, поднимаемый Откером, связан с тем, как архитектурная программа музея должна учитывать потребности разных категорий посетителей, различая в первую очередь тех, кто приходит наслаждаться произведениями искусства, может быть, даже ищет встречи с ограниченным количеством шедевров, которыми обладает музей, и тех, для кого предметы коллекции – материал для изучения. Обобщая опыт XIX в., исследователь замечает, что для крупных музеев было характерно симметричное развитие экспозиционного пространства, лестницы и залы часто выстраивались по одной или двум осям. В статье приводятся планы мюнхенских музеев – Старой и Новой Пинакотек, Глиптотеки, – а также Египетского музея в Каире. Недостатками этих классических для XIX в. музейных экспозиций автор считает необходимость проходить значительную часть музея в поисках того или иного произведения искусства. Он отмечает, что многие его современники несовершенствами считают и пересе-

чение выставочных залов и галерей: посетитель, оказавшись на таком «перекрестке», должен решать, в каком направлении двигаться дальше<sup>12</sup>.

Французский искусствовед приводит несколько схем размещения музейных залов, предложенных разными специалистами для разрешения накопившихся проблем. Некоторые из этих иллюстраций объясняются в тексте Откером, другие остаются без комментариев. Постараемся охарактеризовать каждую из представленных идей.

Один из проектных вариантов французского архитектора О. Перре предполагает размещение вокруг своего рода патио залов с избранными шедеврами, к ним примыкают протяженные галереи, содержащие остальные произведения искусства. Представляется, что эта часть экспозиции предназначена в первую очередь для изучения, однако она открыта для широкой публики, сюда может забрести любой желающий.

Другое предложение того времени, подробно рассмотренное Откером, – теоретическая диаграмма, автором которой является американский архитектор-урбанист К. С. Стайн. На ней мы видим расходящиеся лучами от единого центра публичные галереи, которые по окружности замыкаются коллекциями, предназначенными для изучения. Достоинствами этой идеи Откер считает возможность показать обычному посетителю ограниченное количество произведений искусства, ради которых он чаще всего и приходит в музей, простой подход к каждому из отделов, легкий доступ и благоприятные условия для работы студентов и ученых, тесную связь общедоступного музея с музеем – научным центром<sup>13</sup>.

Представлена и схема Ж. Ш. Моро, она также являет расходящиеся лучи. В точке, из которой расходятся залы-лучи, выставлена скульптура. Пространство, расположенное ближе к центру, предназначено для выдающихся шедевров, следом размещены предметы менее известные и значимые. Далее со смещением к окружности, образуемой этими лучами, примыкают пространства для возможного расширения музея.

Есть в статье и план, предложенный самим Откером. Он предполагает более традиционное размещение коллекций, однако благодаря организации перемещения посетителей в разных направлениях задача легкого доступа к различным коллекциям им тоже решается.

Рассматривает исследователь и проблему расположения музея в городском пространстве. С одной стороны, представляется предпочтительным устройство музея на периферии, тогда под будущий комплекс возможно выделить более обширную территорию, которая по-

зволит предусмотреть решение всех музейных проблем, с другой стороны – в таком случае возникает угроза незначительного посетительского потока. Конечно, напоминает Л. Откер, выбор места всегда определяется возможностями определенного города, однако есть и некоторые общие положения, которым желательно следовать. Даже если не удается построить музей в центре города, то, как пишет Откер, надо стараться возвести его «в легко доступном квартале, так, чтобы интегрировать жизнь здания в ежедневное движение города, так же, как церкви, школы, театры и т. п.»<sup>14</sup>.

Отмечает искусствовед и еще одно желательное для современного музея условие – наличие обширного сада. Его существование позволяет удалить музей от шумной городской жизни, сад служит естественным фильтром от загрязнений, если позволяет климат, в нем могут быть «живописным образом размещены статуи, археологические или архитектурные фрагменты»<sup>15</sup>.

Наконец, размышления о достоинствах зеленых насаждений вокруг музея приводят автора и к еще одному важному замечанию. Поскольку уже в то время не вызывало сомнения, что музей – это всегда растущий организм, при возведении его здания надо запланировать возможность грядущего расширения. Конечно, отмечает Откер, за частую единственный приемлемый вариант – это рост музея вверх, хотя более предпочтительным ему кажется горизонтальное расширение. При этом предусмотреть надо не только вероятность и гармоничность прироста архитектурных масс, необходимо сразу решить вопрос разумного размещения всех служб и отделов, чтобы в будущем не пришлось их перемещать. Конечно, упоминает автор в связи с предложениями о расширении музея и программу Ле Корбюзье.

Ну, и, наконец, в завершающей части своей статьи Откер подводит итоги дискуссий, ведущихся в его время по поводу внешнего облика и внутреннего убранства музея. Вопрос, активно дебатировавшийся в то время, звучал так: должен ли архитектор задумывать музей как произведение искусства, независимое от тех, которые он содержит, или простую «машину» для экспонирования предметов. Музейный деятель отмечает, что до конца XIX в. доминировала первая концепция, в то время как в последние годы все больше сторонников у второй. Сам Откер лишь замечает, что внешний облик здания – вопрос вкуса и меры. Эта дискуссия – одна из основополагающих для 1930-х гг. В уже упоминавшемся каталоге выставки «Шедевры?» в центре Помпиду-Мец один из авторов, О. Ле-

монье, отмечает, что дебаты о функциях и назначении музея в обществе напрямую связаны с решением дилеммы: чем должен быть современный музей – городским памятником (продолжая традицию предшествующего периода) или «машинной для экспонирования» (воплощение современной модели)<sup>16</sup>.

Что касается декора интерьеров, то, отмечает Откер, в решении этого вопроса сталкиваются две противоположные позиции: одни призывают избегать всяких украшений, другие требуют адаптации убранства залов к характеру коллекций. Имея в виду возможные будущие изменения экспозиции, Откер против идущей со второй половины XIX в. тенденции создания в музейных залах образа той эпохи, которой принадлежат расположенные в них произведения искусства. При этом, следуя аналитическому характеру своих рассуждений, он тактично замечает, что каждый случай требует особого решения.

Однако, конечно, должное внимание необходимо уделить и музейной практике исследуемого нами периода. Она интересна тем, что в Париже возникает сразу несколько новых, очень разнообразных по составу коллекций музеев. Особое внимание к ним должно быть вызвано еще и тем, что в наше время многие из них не просто модернизируются – полностью меняется их концепция, они переезжают на новые места, иногда даже в другие города. Познакомиться с только создававшимися тогда музеями и восприятием их архитектурного облика современниками нам поможет журнал «Architecture d'aujourd'hui» за 1934–1938 гг. Среди обилия статей о новых строительных материалах, тематических номеров, посвященных современному строительству жилых домов, больниц, школ, кафе встречаем и публикации на интересующие нас темы.

Конечно, журнал откликнулся на появление в Париже сразу двух новых дворцов, построенных в неоклассическом стиле, – Шайо и музеев современного искусства (нынешнее название – Токио). Их строительство было приурочено к Всемирной выставке 1937 г., прошедшей в Париже. В дальнейшем они оба должны были принять сразу несколько парижских музеев.

Обращаясь к журнальным откликам, в первую очередь, стоит упомянуть подборку суждений, посвященных конкурсу на строительство здания музеев современного искусства. Они появились в номере 10 за 1934 г. Конечно, этот конкурс не был обойден вниманием и на уже упоминавшейся выставке «Шедевры?» в Помпиду-Мец<sup>17</sup>. Первоначально идея конкурса возникла из-за необходимости переноса музея живых художников из Люксембургского дворца.

Становилось очевидно, что совершенно иным должен быть сам музей современного искусства, размещенный в специально построенном для него здании. Площадку для строительства выделял Париж, поэтому появилось предложение совместить в одном здании два музея современного искусства, государственный и городской.

На конкурс было подано 128 проектов<sup>18</sup>, однако его итогами оказались недовольны многие деятели культуры Франции. В журнале были опубликованы проекты многих участников конкурса, в том числе и победителей – архитекторов А. Обера, Ж.-К. Донделя, П. Виара и М. Дастюга<sup>19</sup>. А также собраны мнения, в основном архитекторов-участников конкурса о его итогах. Этот материал, посвященный архитектурному состязанию на строительство двух музеев, открывается вступительной статьёй А. Блока – главного редактора «L'Architecture d'aujourd'hui». Она озаглавлена «Конкурс музеев современного искусства». В ней Блок, задавая тон всей публикации, заявляет: «1937! Это должен был быть великолепный год, предназначенный для изгнания фантома кризиса и утверждения триумфа французского разума и вкуса... 1937 не должен обеспечить триумф посредственности»<sup>20</sup>.

Монументальное здание, предполагающее размещение музеев в двух симметричных крыльях, предложенное победителями конкурса, нашло немало критиков. Многие указывали на непродуманность и поверхностность проекта: «Я не ошибусь, если буду утверждать, что первая премия была отдана красивому рисунку, который состоит из сквера, лестницы и большого зала. Сквер не привлекателен своим расположением, что касается лестницы, она никуда не ведет. Разумеется, в этих условиях вообще не могло остаться места собственно для музеев, и жюри посчитало естественным, что они будут несуществующими и непригодными», – такое мнение высказал Ж. Деба-Понсан<sup>21</sup>.

Ж. Г. Пингюсон указал на особые задачи, стоявшие перед конкурсом и не решенные им в силу специфики работы жюри: «Важность конкурса состояла в новизне проекта. Речь шла о строительстве большого музея современного искусства, принимая в расчет все научные знания и используя опыт всех существующих залов, которые, в большинстве, не были задуманы с этой целью. Речь шла не о разработке отдельного проекта, но о том, чтобы определить ТИПОВОЙ ПЛАН СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ (выделено в оригинале. – И. К.)»<sup>22</sup>.

Еще более категоричен был Ле Корбюзье, которого считали одним из настоящих победителей конкурса: «Прошлое Парижа состоит из творений, представляющих собой массивные

создания, наполненные внутри и выражающие себя внешним обликом: Нотр-Дам, Инвалиды... Опера... Были короли, которые стремились создавать курдонеры и прекрасно в этом преуспевали... Но музей – это не курдонер, и не ригольдонер. Это функция. Музей – это развитие трех одновременных функций: движение в архитектурных объемах, которые служат архитектурными планами; архитектурная симфония, создающая последовательно разнообразное окружение. Это развитие изнутри вовне и создает нечто, обладающее биологической жизнью, выражающейся изнутри вовне»<sup>23</sup>. Архитектор считал, что иные результаты конкурса позволили бы Франции к 1937 г. встать во главе современной архитектуры, при сложившихся же условиях в 1937 г. собравшиеся на выставке нации и весь мир вынесут свое суждение о решениях 1934 г.<sup>24</sup>

В специальном «музейном» номере журнала «Сегодняшняя архитектура» за 1938 г. значительное внимание уделено дворцу Шайо, в котором в то время обустроивалось сразу несколько музеев. Дворец был выстроен на месте существовавшего ранее Трокадеро. История застройки этого участка на холме Шайо восходит еще к началу XIX в., знаменитые архитекторы наполеоновской эпохи Ш. Персье и П.-Фр. Фонтэн разрабатывали план возведения дворца. Этим идеям не суждено было сбыться из-за поражения французского оружия. К строительной площадке вернулись в середине 1820-х гг., в то время решено возвести здесь казармы, а в честь недавней победы французской армии при форте Трокадеро в Испании и было предложено такое название. Эти работы также не осуществились, а к идее застройки вновь обратились лишь в преддверии очередной универсальной выставки, которую Париж готовился открыть в 1878 г. Предполагалось, что построенный дворец будет носить временный характер, однако, вскоре было принято решение об укреплении здания, что должно было удлинить его существование. Предназначенный изначально для размещения различных выставок, дворец, вскоре приобретенный государством, стал пристанищем сразу для двух музеев – Музея этнографии (1878 г.) и Музея сравнительной скульптуры (1882 г.). По мере расширения коллекций обоих музеев становилось очевидно, что для их представления не хватает места, расположение залов и галерей также не отвечало нуждам каждого из музеев. Вот почему проект модернизации дворца, предусмотренный к выставке 1937 г., был встречен поначалу очень благожелательно.

Однако вскоре стали слышны и голоса тех, кто выражал негативное отношение к транс-

формации Трокадеро в Шайо<sup>25</sup>. Такие мнения, в частности, были высказаны участниками анкеты, предложенной журналом политикам, архитекторам и критикам и посвященной успехам и недостаткам Всемирной выставки 1937 г. (анкета напечатана в номере 5/6 за 1937 г.). Как отметил художественный критик Ж. Луази, Парижу обязательно нужна очередная выставка в 1947 г.: «Это будет случай разрушить Трокадеро!»<sup>26</sup>. А его коллега М. Дормуа, размышляя над тем, что же предпочтительнее: архитектурные конкурсы или выбор, сделанный ответственным лицом, и замечая, что оба пути могут иметь отрицательный результат, ответила: «Конкурсы? Мы видим их результаты на примере Музеев современного искусства, бесполезных во всех музеографических смыслах. Арбитражный выбор? Это Трокадеро. Внешний облик – это несостоятельный камуфляж. Интерьер? Мы ждем с нетерпением его открытия»<sup>27</sup>.

Что же касается музейного номера журнала за 1938 г., то в нем встречаем подробную характеристику того, что ожидало французов после открытия музеев в обновленном Шайо. Вместо двух музеев во дворце отныне размещалось четыре: Музей человека, Музей французских памятников, Музей флота и Музей народных искусств и традиций. Лишь один из них создавался заново, остальные – наследники ранее существовавших в Париже. Как отметили авторы статьи, посвященной Шайо, в новом дворце не просто больше площади, он представляет собой «одно из самых современных и рациональных»<sup>28</sup> учреждений.

Музей человека, явившийся преемником старого Музея этнографии, как считают авторы многих статей журнала, стал по-настоящему новым словом в музейном деле, и шире – в гуманитарном знании: «В первый раз в нашей стране гуманитарные науки оснащены усовершенствованным инструментом, который позволит их изучать и преподавать, а также знакомить с ними публику», – утверждал заместитель директора музея Ж. Сутель<sup>29</sup>.

Концепция будущего научного учреждения, имеющего ярко выраженный образовательный характер, начала вырабатываться еще в конце 1920-х гг., когда Музей этнографии вошел в структуру Национального музеума естественной истории. Эта модернизация связана с именем этнолога П. Риве, известного своей гражданской позицией в годы немецкой оккупации, много сделавшего для трансформации старого музея в «дом гуманитарных наук, открытый для всех, кто интересуется или очарован богатым разнообразием цивилизаций, которые расцветают под всеми небесами»<sup>30</sup>. Именно тогда в этноло-

гии и музейной среде начинало вырабатываться новое отношение к традиционной культуре долгое время бывших для европейцев экзотическими народов. Любопытно упоминание заместителем директора о знакомстве с американским, скандинавским и советским опытом в музейном строительстве, сопровождающееся надеждой на то, что и Франция сможет «дать несколько уроков, представив Музей, который является одновременно исследовательским центром и инструментом народной культуры»<sup>31</sup>.

В статье архитекторов, занимавшихся созданием музейных интерьеров, знакомимся с той программой, которая для них была разработана музейными специалистами<sup>32</sup>. Посетителей в холле должен был встречать гигантский глобус диаметром 2,5 метра. На первом этаже – обширное пространство для салонов чая и отдыха. Здесь, уютно устроившись в кожаных креслах среди многочисленных растений, в атмосфере комфорта посетители могли отдыхать, любуясь прекрасными видами, открывающимися с холма Шайо. На втором и третьем этажах располагается постоянная экспозиция, специальный зал выделен для временных выставок, предусмотрен вместительный конференц-зал на 300 мест, снабженный самой современной аппаратурой для демонстраций иллюстраций к лекциям, фильмов и воспроизведения музыки. Однако в залах, открытых для широкой публики, предполагалось выставить только 10–20 % предметов. Остальные же распределялись по следующим отделам: Антропология, Доисторическая этнология, Музыкальная этнология, Черная Африка и Мадагаскар, Белая Африка и Левант, Европа, Азия, СССР и арктические народы, Океания, Америка<sup>33</sup>. Декларировалась постоянная открытость запасников для специалистов и студентов. Для широкой же публики был создан и так называемый зал сравнения, где были собраны музыкальные инструменты из разных уголков земного шара.

Второй музей, существовавший в Трокадеро с XIX в. – Музей французских памятников, ранее именовавшийся Музеем сравнительной скульптуры. Идея его основания принадлежала еще Э. Виолле-ле-Дюку, создан он был с учебными целями и представлял собой коллекцию муляжей. Как отмечалось в статье, посвященной обновленному Шайо, ранее этот музей формировался лишь с единственной целью – множить примеры произведений различных эпох, «мрачные, плохо обогреваемые выставочные галереи могли служить только учебными залами... Чудесные документы оставались незамеченными и были полностью неизвестны публике»<sup>34</sup>. Подчеркнув, что работа по модернизации музея велась

совместно архитекторами и хранителями, авторы статьи – группа архитекторов, работавших в Шайо, – отмечают новые принципы размещения предметов. Ранее чаще всего они располагались в том порядке, в котором поступали в музей, теперь все было сгруппировано по эпохам и представляло собой рассказ об эволюции искусства во Франции. Экспозиция пополнилась произведениями других, помимо скульптуры, видов искусства: оформились отделы фрески, строительных материалов, выставка витражей. В связи с этим решено было модернизированному музею дать и новое название, убрав из него слово «скульптура». Особый акцент делался на том, что это собрание, как и Музей человека, адресовано как широкой публике, так и специалистам, еще раз подтверждая тезис Л. Откера о невозможности разделения разных функций современного музея: «...Публика найдет в этом музее... удовольствие для глаз и ума, в то время как эрудиты – обширный исследовательский материал и возможность приобщиться к углубленному изучению...»<sup>35</sup>.

Также в Шайо перемещался ранее существовавший Музей флота, открытый еще в эпоху Реставрации в Лувре. Как замечали в своей статье архитекторы Шайо, трудности, испытываемые этим музеем на прежнем месте, связаны, в первую очередь, с особенностями его расположения – в бывшей королевской резиденции не хватало места и освещенности. Теперь же, как предполагалось, эти проблемы уйдут в прошлое. Особо отмечалось наличие библиотеки и конференц-зала.

Наконец, совсем новым в обновленном Шайо должен был стать Музей народных искусств и традиций. В момент появления номера журнала летом 1938 г. он тоже еще не был открыт, поэтому речь шла лишь о его концепции. Директором этого музея стал будущий директор ИКОМ и один из родоначальников экомузеев Ж.-А. Ривьер. Создавая этнографический музей, посвященный традиционной культуре Франции, его авторы стремились по-новому для своего времени представить материал. Известно, что именно здесь осуществлялись первые попытки музейными средствами документировать и нематериальное культурное наследие. Особым образом характеризуют новаторство концепции и архитекторы Шайо в своей статье. По их словам, ее реализация «сделает из этого учреждения **Живой музей**, приглашение к путешествию для Парижанина и Иностранца, и в равной степени дань уважения нашей старой ремесленной и крестьянской цивилизации»<sup>36</sup>. Хронологически рамки представленной экспозиции традиционной жизни простирались от первобытной исто-

рии до современного периода. Любопытно и перечисление названий залов, приводящееся в статье: Лесов, Полей, Рек, Моря, Коммуникации, Городской и деревенской агломерации, Дома, Костюма, Возрастов жизни, Народных умений, Календаря. Предполагалось, что выставочный зал будет последовательно рассказывать об отдельных французских провинциях.

Таким образом, авторы публикаций, напечатанных во французских периодических изданиях, посвященных музейному делу, обращают внимание на процесс модернизации ранее существовавших музеев и создание новых, экспериментальных по своей концепции. Провозглашается единство научной и образовательной составляющих в деятельности музеев, важность каждой из них и создание условий для возможности их реализации. Подчеркивается обязательность временных выставок (создается специальное пространство для них, разрабатывается их программа), значимость особых залов, где можно проводить лекции и демонстрации. Порывая с наследием прошлого и следуя тенденциям функционализма, архитекторы и музейные деятели заявляют о необходимости избавляться от всего лишнего в интерьерах музейных залов, что мешает знакомству с музейными предметами и более четко определять маршрут посещения музея. Все это позволяет современным специалистам говорить о начале «программного и институционального переосмысления музеев»<sup>37</sup>, обозначившегося во французской музеологии 30-х гг. XX в.

## Примечания

<sup>1</sup> De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIX–XXI siècles. Paris: L'Harmattan, 2008. 340 p.

<sup>2</sup> Мец – город на северо-востоке Франции, столица региона Лотарингия. Собственно, этой выставкой Помпиду–Мец, открытый в 2010 г., и начал свою работу.

<sup>3</sup> Chefs-d'oeuvre? Architecture de musées: 1937–2014. Metz: Ed. du Centre Pompidou-Metz, 2010. 240 p.

<sup>4</sup> Amouroux D. Musée d'art contemporain // Ibid. P. 58.

<sup>5</sup> Le Corbusier / ed. par W. Boesiger; [Aus dem Dt. Übers von: H. R. Von der Mühl]. Sonderausg. Basel, Boston, Berlin, Birkhauser, 1998. P. 226. URL: [www.books.google.ru](http://www.books.google.ru) (дата обращения 25. 06. 2011).

<sup>6</sup> Ле Корбюзье. Творческий путь / предисл. М. Жардо; пер. Ж. Розенбаум. М.: Изд-во лит. по строительству, 1970. С. 110.

<sup>7</sup> Le Corbusier. P. 226.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Amouroux D. Op. cit. P. 60.

<sup>10</sup> Захарченко И. Н. Художественный музей как храм современной культуры (новые веяния в архитектуре и экс-

## Теория и практика музейного дела во Франции в 1930-е гг.

позиционной практике XX столетия). URL: <http://sociologist.nm.ru/articles/museum.htm> (дата обращения 28.08.2011).

<sup>11</sup> Hautecoeur L. Programme architectural des musées // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1938. № 6. P. 5–12. Сайт Центра архитектуры и наследия, располагающегося ныне во дворце Шайо – URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 20.06.2011).

<sup>12</sup> Ibid. P. 9.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid. P. 11.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Lemonier A. *L'architecture du musée: un «espace autre» // Chefs-d'oeuvre? Architecture de musées: 1937–2014*. Metz: Ed. du Centre Pompidou-Metz, 2010. P. 41.

<sup>17</sup> См. статью в каталоге: Cinqualbre O. *Concours pour la construction des musées d'art moderne de la Ville et de l'Etat* // Ibid. P. 62–67.

<sup>18</sup> Brunon-Guardia G. *L'Exposition de 1937 et la presse* // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1934. № 10. P. 25. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

<sup>19</sup> У многих проектов были девизы, среди представленных на страницах «*L'Architecture d'aujourd'hui*» есть такие: Берега Сены, XX в., Мусейон, за Париж 1937 г., Пирамида, Два–37, Полное небо.

<sup>20</sup> Bloc A. *Le concours des musées d'art moderne* // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1934. № 10. P. 13. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

<sup>21</sup> Debat-Ponsan // Ibid. P. 17.

<sup>22</sup> Pingusson G. H. // Ibid. P. 20.

<sup>23</sup> Le Corbusier // Ibid. P. 23.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> От старого дворца при возведении Шайо сохранили часть несущих конструкций и конфигурацию крыльев в форме полукружий.

<sup>26</sup> Loisy J. // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1937. № 5/6. P. 11. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

<sup>27</sup> Dormoy M. // Ibid. P. 10.

<sup>28</sup> Carlu J., Boileau L. H., Azéma L. // Ibid. 1938. № 6. P. 36.

<sup>29</sup> Soustelle J. *Le musée de l'Homme* // Ibid. P. 41.

<sup>30</sup> Ibid. P. 42.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Pontabry, Laurens, Gautherot *Aménagements intérieurs du musée de l'Homme* // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1938. № 6. P. 44–45. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 20.06.2011).

<sup>33</sup> Carlu J., Boileau L. H., Azéma L. *Op. cit.* P. 39.

<sup>34</sup> Ibid. P. 36.

<sup>35</sup> Ibid. P. 38.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Simonnot N. *Entre filiation du modèle théorique et création d'un musée monographique inédit: Le musée national Marc Chagall* // *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIX–XXI siècles*. Paris: L'Harmattan. P. 115.