



Е. И. Кириченко,
кандидат архитектуры

Государственный Исторический музей как памятник архитектуры

Поистине фантастичны по богатству коллекции Государственного Исторического музея в Москве: 3 миллиона 815 тысяч предметов, 46 тысяч единиц хранения архивных материалов (это более 10 миллионов документов), 1 миллион 200 тысяч единиц хранения археологических материалов. Сокровища эти лишь в небольшой части представлены в экспозиции музея. Столь же известен Исторический музей в качестве центра отечественной науки. Только за полвека, с 1920 по 1972 год, его сотрудниками проведено свыше 350 археологических и около 200 историко-бытовых экспедиций.

К сожалению, гораздо реже в общественном сознании музей этот связывается с представлением о памятнике русской культуры второй половины XIX века, а между тем строилось здание музея как единственное в своем роде

вместилище древностей отечественной истории, является таковым до сего времени, и в этом уникальность музея. Здание ГИМа внесено в список памятников, подлежащих государственной охране.

В 1867 году усилиями незадолго до того возникшего при Московском университете Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии в Москве была организована Этнографическая выставка. Ее экспонаты положили начало этнографическому отделу Румянцевского музея. Велико оказалось и значение устроенной Обществом Политехнической выставки. Открытая к двухсотлетию со дня рождения Петра I, она впервые поставила целью представить в музейной экспозиции жизнь России во всей ее полноте и многообразии. Помимо технических и естественно-исто-

рических отделов было два собственно исторических отдела. Один, так и называвшийся историческим, демонстрировал памятники, хранящиеся в ризницах крупнейших русских монастырей, второй — Севастопольский — материалы, связанные с Крымской войной.

В процессе подготовки Политехнической выставки в среде устроителей Севастопольского отдела родилась мысль о создании музея отечественной истории. В начале декабря 1871 года один из учредителей полковник Н. И. Чепелевский подал в правительство доклад, где, в частности, говорилось: «Я при участии сочувствующих моей мысли лиц предполагал устроить в Москве особый музей, который сделан бы не только хранилищем собранных для выставки предметов, но постоянно направлял бы свою деятельность к разработке и собиранию материалов, относящихся до других событий более отдаленных эпох. Этот храм, воздвигнутый во славу вековой жизни русского народа, должен собрать воедино со всех концов земли русской заветные святыни народа, памятники и документы всего русского государства, изобразить в образах и картинах имена великих подвижников и деятелей и знаменательнейшие события — живым словом раскрыть перед народом славные страницы его истории». В дополнение к этому в январе 1872 года Комиссия по устройству Севастопольского отдела подает докладную записку об основании в Москве Исторического музея. 14 февраля последовало разрешение на его устройство.

Своего рода музейный и выставочный бум, переживаемый тогда Россией, находился в тесной связи с господствовавшим среди либерально и радикально настроенной интеллигенции убеждением во всенародной полезности выставок и музеев. О Первой Всемирной выставке 1851 года в Лондоне и о важности ее просветительной миссии с восторгом писал Н. Г. Чернышевский. Неоднократно подчеркивал значение музеев и выставок В. В. Стасов. Увлечение историей и потребность мыслить исторически, с точки зрения критика, связаны с животрепещущими нуждами современности и ни в коем случае не являются самоцелью: «Нынешние громадные всезаключающие выставки и их твердая, постоянная форма — всезаключающие музеи, строятся единственно только к расширению и просветлению мысли народа».

Непосредственно о важности создания Исторического музея пишет крупный историк профессор Петербургского университета К. Н. Бестужев-Рюмин, посвятивший ряд работ его программе. К числу немногих бесспорных для всех истин, подчеркивает он, принадлежит убеждение «в пользу наглядности вообще и музеев и выставок в частности... Народ, желающий быть великим народом, должен знать свою историю. Музеи — одно из самых могущественных средств к достижению народного самосознания — высшей цели исторической науки».

Исторический музей создавался под могучим воздействием мысли о необходимости просвещения народа (всего народа, в том числе и народа в сословном понимании — неимущих слоев общества).

Необходимым условием организации музея национальной истории стало и изменение самого предмета исторической науки. На про-

тяжении второй трети XIX века все определеннее обнаруживается тенденция к превращению «Истории государства Российского» (Карамзин) в «Историю русского народа» (Погодин и др.). Это сказывается в превращении археологии в самостоятельную науку, во все возрастающем интересе к обыденному материалу. Историки работают над исследованиями о судьбах крестьянства, крестьянской общины, народных верований и праздников, народного быта и творчества, условиям быта и труда рабочих.

Новое понимание истории нашло свое отражение в программе Исторического музея. Его первые залы посвящены догосударственным эпохам развития — каменному, бронзовому, железному веку, история которых в прямом смысле является историей производства и производителей.

В начале 1874 года для решения научных вопросов, связанных с организацией музея, была создана Ученая комиссия. В ее состав вошли известные ученые С. М. Соловьев, В. Е. Румянцев, Д. И. Иловайский, В. О. Ключевский. К разработке программы имел касательство и основатель отечественного искусствоведения Ф. И. Буслаев.

Однако непосредственными создателями музея по праву должны считаться историки А. С. Уваров и И. Е. Забелин, входившие не только в Ученую, но и в начавшую функционировать в том же году Строительную комиссию. Уваров, основатель Московского археологического общества, специалист по античной и славянской археологии, составитель программы музея, был и его первым директором до 1884 года. После его смерти эту должность наследовал Иван Егорович Забелин (1820—1908), крупнейший историк Москвы, древнерусского искусства и древних ремесел, создатель оригинальной теории русского стиля.

В соответствии с представлениями того времени здание Исторического музея могло быть сооружено только в «русских» формах, что для людей XIX века означало — в формах древнерусского или народного зодчества. Архитектура, да и все искусство послепетровского времени казались тогда подражательными, навязанными насильственно, ненародными.

Тенденция соотносить выражение народности и национальности в архитектуре с обращением к древнерусским традициям связана с характерной для прошлого столетия ассоциативностью мышления. В период романтизма складывается представление о необратимости исторического процесса, об исторической значимости всех эпох, о своеобразии и неповторимости культуры всех народов. Новые для XIX века ценности — народность и национальность — уже не могли быть выражаемы в категориях классицизма, ставившего всеобщее, общечеловеческое выше неповторимого и отдельного — нации и личности. XIX век с новой силой и по-новому поставил вопросы, резко и бескомпромиссно решенные в петровскую эпоху. Проблема народности потому и обрела в России несопоставимую с другими европейскими странами остроту, что она связывалась с проблемами исторического пути и предназначения страны. Оставаясь на протяжении столетия одним из «проклятых вопросов» русской действительности, она неслиянно и нераздельно переплелась с проблемой народа и лично-

сти, осложнившейся еще и проблемой народа и интеллигенции. Осознание необходимости ликвидировать разрыв между культурой образованных классов, основанной на общеевропейских началах, и культурой традиционной, сохраняемой в среде крестьянства, вопросы о судьбах обеих культур и судьбах личности в сфере каждой из них в конечном итоге сводились к основному и главному: к вопросу о выборе пути и историческом будущем России.

Со второй трети XIX века относительно господству ордерной архитектуры приходит конец. Единообразие классицизма сменяется разнообразием стилевых форм, заимствованных из самых разных источников. В этом в полной мере находят свое выражение и новый эстетический идеал, отождествляющий прекрасное с разнообразным, живописным, неожиданным, и новая система ценностей, связанная с представлением о неповторимости каждой личности, будь то человеческая индивидуальность или личность человечества — народ, нация.

Своеобразие архитектурного стиля XIX века сложно связано с системой новых ценностей, косвенно находящей выражение в возможности свободного выбора стилиобразующих форм, в котором видится признак демократизации и разрушения сословных перегородок. Авторы 1840—1860 годов с восторгом пишут, что доступное прежде немногим в отделке зданий становится доступным всем. Возросшее самосознание личности заставляет исключительно высоко оценивать предоставляемую архитектурой свободу самовыражения. Жесткая регламентация строительства второй половины XVIII — первой трети XIX века (обязательность строительства по образцовым фасадам, правила размещения домов на участке, размеры и окраска зданий), впервые соотнесенная декабристами с деспотизмом и насилием, направленными к унификации личности, вызывает в середине столетия всеобщее неудовольствие, рождая ответное и столь же сознательное стремление к многообразию, заставляя применять мало известные или непопулярные ранее архитектурные формы.

Наконец, нельзя не отметить еще одну особенность мышления, заставляющую при проектировании обращаться к тем или иным историческим прототипам, — осознание себя преемниками прошлого и стремление выразить в облике здания связь времен. В соответствии с этим исподволь складывается обычай возводить новое сооружение, особенно в районах с исторически сложившейся стилевой характеристикой, в духе окружающей застройки.

Основные споры относительно облика будущего музея разгорелись в Строительной комиссии между Уваровым и Забелиным. Корень их в несопадении мнений — какую из эпох русской истории следует считать наиболее полно выразившей идею русского народа и его художественный идеал. Уваров предлагал взять за образец суздальские храмы и дворец Андрея Боголюбского. Забелин возражал Уварову, говоря, что хотя во владимиросуздальской архитектуре самобытность Руси уже налицо, но все же в основе своей это еще романская архитектура, не могущая служить основой и образцом при проектировании музея русской истории. По его убеждению, самобытность народного гения наиболее полно раскрылась в храме Василия Блаженного и

вообще в архитектуре XVI столетия. В конечном итоге Уваров согласился с точкой зрения Забелина, не приняв, однако, его аргументации. Для Уварова правомочность использования в здании Исторического музея форм собора XVI века основывалась на его расположении в непосредственной близости от вновь возводимого сооружения и достигавшей таким образом гармонии нового и старого. Для Уварова собор Василия Блаженного оставался лишь олицетворением допетровской Руси, не более, тогда как для Забелина он был воплощением русского начала, как такового. С его точки зрения, это начало воплощено, в полном соответствии с мышлением того времени, в совершенно конкретных архитектурных формах — шатре, бочке, закомаре, ширинке, клине. За подобным представлением стоит целая историко-софская концепция. Вкратце она сводится к следующему. Своеобразие русской истории для Забелина заложено в особенностях быта русского народа, а именно — в его патриархальности, наложившей неповторимый отпечаток на политическую историю России, которая в конечном итоге свелась к целенаправленному осуществлению идеи политического единства. Выразителем этой идеи, «господствовавшей и прежде в нашем частном быту и носившейся всюду по русской земле в течение нескольких веков и затем слившейся в одно целое», была Москва. «Москва росла и развивалась, выражая в каждом изгибе плана, крепостных стен и построек великую народную идею — не царскую только — идею политического единства».

Корни национального представления о красоте, как и корни русской истории, утверждает Забелин, уходят в особенности народного быта дохристианских времен. Первоэлементом русского зодчества является крестьянская, рубленая из дерева изба. Видоизменение и усложнение ее форм на протяжении веков родило развитые элементы московской архитектуры, генетически восходящие к народному жилищу. «Но, — отмечает Забелин, — при неизменности общих начал жизни можно думать, что они существуют неизменно с X и XI века, поскольку с этого времени существуют имена сени, клетей, избы». Когда с принятием христианства появилась потребность в хорах особого рода — храмах божьих, на них, естественно, распространились стереотипы, сложившиеся в народном деревянном зодчестве. Вначале, по мнению Забелина, процесс этот захватил лишь деревянное храмовое строение. Но по мере роста национального самосознания представления о прекрасном, сложившиеся в крестьянском зодчестве, начинают влиять и на архитектуру каменных храмов, полностью видоизменяя ее в XVI веке. Сложение национальных особенностей русского зодчества совпадает, таким образом, со временем окончательного оформления единого Русского государства. Народ увековечил этот исторический подвиг сооружением храма Василия Блаженного, выразившего «исключительно своенародные и самобытные русские черты».

В соответствии с одержавшим верх мнением Забелина и была сформулирована конкурсная программа, обязывающая проектировщиков ориентироваться на особенности зданий XVI и XVII веков, сохраняющих черты, присущие зодчеству предшествующего столетия.

В конкурсе, помимо авторов предварительного проекта В. О. Шервуда и А. А. Семенова, участвовали еще шесть авторов. Первую премию, как и следовало ожидать, получил проект названных архитекторов, работавших над ним еще до объявления конкурса, поощрительные премии получили проекты Л. В. Даля и В. Обера.

Первоначально под здание музея было отведено место между Никольской и Сенатской башнями вдоль кремлевской стены. Однако 16 апреля 1874 года городская дума приняла решение о даровом отводе под здание музея лучшего земельного участка, принадлежавшего городу и первоначально предназначавшегося для строительства нового здания городской думы. На этом месте между Угловой Арсенальной башней и бывшими Иверскими воротами и было построено здание музея, торжественная закладка которого состоялась 20 августа 1875 года.

Проекту, выдержанному в соответствии с настоянием Забелина в формах архитектуры XVI века, Шервуд предпослал объяснительную записку, в которой подробно изложил свое понимание русской истории, весьма далекое от концепции Забелина. В отличие от нее смысл исканий Шервуда в выявлении не ти-

пичных, выражающих национальное представление о красоте форм, но самих глубинных законов, в соответствии с которыми komponуются и живут в системе русской архитектуры эти формы. Концепция Забелина, с точки зрения Шервуда, абсолютизировала частное, мешая постигнуть сложное целое по имени Россия, олицетворять которое должно было здание музея. «Не думайте, Иван Егорович, — писал он Забелину, — что я уже не пробовал делать по Вашему указанию... и что ж, выйдут милые архитектурные дома, годные богатому барину и по большей мере дома думы губернского города. Но памятника, где должна выразиться вся Россия, сделать на этих основаниях нельзя, нельзя показать ни возвышенности русского духа, ни его устойчивость и силу, мужество, великодушие, самоотвержение, христианство, науку, торговлю, словом, все».

Основная черта национального зодчества, соответствующая существу русской народности, получает у Шервуда определение «широты русского стиля». Древнерусское зодчество, подчеркивает он, «заключая в себе хорошую сторону готики, и именно возвышенность и легкость, имеет широту, которой в готике нет; ее односторонняя возвышенность, по мнению



Шервуда, отражает односторонность католицизма, понимающего возвышенность эгоистически, только как личное спасение. Напротив, «русские представители духовно-нравственной идеи возвышали дух как силу, способную действовать среди людей и дающую им возможность принести всестороннюю пользу». В нравственной идее русского народа заключен, по Шервуду, «источник истинного космополитизма, а в святой любви его к человечеству» — объединяющая сила.

Неприятие капитализма, вера в особую миссию русского народа, убежденность, что нравственная идея русского народа сможет стать орудием духовного преобразования человечества на началах милосердия и любви к ближнему, обналичивают причастность Шервуда к романтической линии русской философии и эстетики, роднящую его взгляды с концепциями Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьева, Н. Я. Данилевского. По замыслу Шервуда строительство Музея, дав толчок к обновлению зодчества на началах истинной народности, способствовало бы нравственному обновлению общества. Однако именно воплощенность идеи делает очевидной ее утопичность.

В облике здания концепция зодчего отразилась двояко. Первое, чему он пытался следовать неукопнительно, знакомо нам по мнению Уварова: «...необходимость обратить внимание на те сооружения, уже существующие на Красной площади, именно: на церковь Василия Блаженного и на Кремлевскую стену с ее башнями, которыми будет окружен Исторический музей и с которыми, следовательно, он должен находиться в соответствии». И второе: «При сооружении национального музея весьма уместно придерживаться церковному характеру архитектуры, дабы тем самым выразить, во-первых, что церковь была в истории нашего отечества не только связующей идеею, но и главным культурным элементом нашего народа; во-вторых, что музей предназначен для хранения памятников истории, которые составляют святыни народа».

Именно с церковным характером архитектуры музея боролся Забелин, точка зрения которого на движущие силы русской истории составляла, как мы видели, основу его «археологической» концепции. Исходя из нее, ученый упрекал авторов проекта в недостаточном знании русской архитектуры. Здесь необходима оговорка. Слова Шервуда о церковном характере архитектуры Исторического музея на деле не более чем метафора, подчеркивающая своеобразие его историко-художественной концепции. Стремление выразить в облике здания мысль о том, что православие есть идея русского народа, заставляет изыскивать приемы, соединяющие в композиции устойчивость (приверженность к формам квадрата и производным от него) с возвышенностью (устремленностью вверх), поскольку в этих чертах древнерусского зодчества воплотились, по мнению Шервуда, благородство и всеобщность русской идеи. «Русский стиль» не был механическим копированием прошлого. Использование отдельных форм древнерусского зодчества накладывало, конечно, свой отпечаток на облик зданий, но не определяло его. Элементы древнерусской архитектуры включались в композицию в соответствии с закономерностями, свойственными XIX, и не XVI

или XVII векам. Исторический музей в этом отношении не составляет исключения: ему присущи характерные черты архитектуры второй половины прошлого столетия с ее парадоксальным стремлением к соединению несоединимого: монументальной формы и изукрашенности, симметрии с живописностью, фронтальности и фасадности с силуэтноностью и многообъемностью.

Глядя сегодня на Исторический музей, никто и не догадывается о столь необычном для нас ходе мысли. Многим он оставался чужд еще в прошлом веке. Об этом свидетельствует не только полемика Шервуда с Забелиным, но и обсуждение проекта на заседаниях особой комиссии, в которой помимо историков принимали участие архитекторы А. С. Каминский, А. П. Попов, Н. А. Шохин, Л. В. Даль. Но что бесспорно удалось Шервуду и что в полной мере может ощутить сегодня каждый — это органическая связь здания музея с окружающими его шедеврами древнерусского зодчества.

Композиция главного фасада осуществленного проекта, выходящего на Красную площадь, симметрична. Симметрично по отношению к главной оси расположены все элементы фасада: башенки портала, крыльца, башни главного фасада, башни, фланкирующие боковые фасады. Прием этот подчеркивает самостоятельное значение здания, но не настолько, чтобы противопоставить его окружению; скорее чтобы органично войти в это окружение, слиться с ним. Это достигается тем, что центральная ось здания выделена незначительно, она относительно малоактивна по сравнению с акцентирующими боковые оси башенными объемами.

Композиция храма Василия Блаженного радикально переосмыслена в здании музея: в храме плавно нарастающие кверху объемы группируются вокруг главной вертикали, которая в здании музея отсутствует, нарастающий ритм его объемов сложен, прерывист, скачкообразен.

Как ни парадоксально, но композиция музея в целом типологически может быть уподоблена Кремлю: некое пространственное тело окружено по периферии башнями. Только в Кремле стена с башнями окружает реальное городское пространство, обладающее своей сложной структурой, в музее же башни ограничивают внутреннее пространство залов. Тонкие и стреловидные, они своими формами, силуэтом, пропорциональным строем непосредственно перекликаются с башнями кремлевской стены. В их дробности и хрупкости обозначена подчиненность главной святыне земли русской. Башни Исторического музея органично дополнили и включились в сюиту башен северной стороны Красной площади, еще более богатую в пору существования Иверских ворот и Казанского собора.

Многосоставность композиции музея по своему содержанию. Периферийное обрамляющее расположение башен по периметру слабо расчлененного тела здания рождает ассоциации с древним образом «священного града», делая его символом многобашенного города средневековой Руси, уподобляясь тем самым Кремлю и внешне, и идейно.

Шервуд стоит у истоков зарождения новой композиционной структуры многоэтажных зданий пореформенного города, которая в пору



строительства Исторического музея едва обозначилась. Его по праву можно считать одним из создателей композиции, смысл которой в уподоблении каждого здания целому городу, в стремлении разрушить плоскостность и фронтальность зданий предшествующего периода и придать цельность улице и ансамблю, городским пространствам путем введения крупных объемов и силуэтно выразительных акцентов.

Здание Исторического музея является эпихальным и в другом отношении. Его строительством было положено начало очередному обновлению исторического центра Москвы. В конце XIX века было завершено намеченное еще планом 1775 года формирование системы площадей вокруг Кремля и Китай-города.

По установившейся традиции принято считать, что Шервуд проектировал фасады, а Семенов — план Музея. Но документы не преложно свидетельствуют о прямом участии Шервуда в разработке планировки и убранства зал, которые должны были «дать ясное, наглядное представление об историческом развитии России».

Кажущаяся нам сейчас излишне сложной, далекая от привычной анфиладной планировка первых залов полна значения. Она символизирует особенности русской истории и разно-

составность источников русской культуры. В музейные залы из сеней ведут два входа, один — в залы камня, бронзы, славянского язычества, другой — в залы христианского отдела. Обе группы помещений вливались в Киевский зал, символизируя слияние в Киевской Руси языческого и христианского начал. Символом этого слияния должна была стать статуя князя Владимира. Вслед за киевским периодом наступает период раздробленности. Выдвигаются новые центры — Владимир и Суздаль, Новгород и Псков. Исторические пути единого недавно государства как бы раздваиваются. Это находит свое отражение в двух выходах из Киевского зала в расположенные параллельно суздальские и новгородский. Они сходятся вновь в залах московского периода, чтобы впредь уже не расходиться. Содержательностью наделены также размеры и освещенность залов: небольшие залы времен феодальной раздробленности, полумрак в зале Смутного времени и т. д.

В 1880 году, когда обнаружилась невозможность закончить строительство Музея на частные пожертвования, его взяло под опеку государство.

Разработанные Шервудом проекты, изобилующие, даже перенасыщенные произведениями современного искусства, в которых

тонули бы подлинные экспонаты, не получили осуществления отчасти из-за дороговизны, отчасти из-за расхождения с официальным взглядом на историю. Оформление интерьеров музея было выполнено по проектам крупных московских зодчих того времени: А. П. Попова, автора первых одиннадцати открытых в 1883 году залов, Н. В. Никитина (Новгородский зал) и П. С. Бойцова (Владими́ро-Суздальские и московские залы), хотя и более сдержанным, но основанным на тех же принципах, которыми руководствовался Шервуд.

Специально для Исторического музея В. М. Васнецовым был создан фриз «Каменный век», ставший событием в художественной жизни России. Это по-своему этапное произведение, связанное со становлением монументально-декоративного искусства нового типа, источником которого становится эпос, сказка, не связанные ни с академической, ни с реалистической передвижническо-бытовой традициями. Новая сюжетика творчества Васнецова органически связывается с его новой поэтикой. Во фризе все исторически достоверно с точки зрения науки того времени. Но сама удаленность изображаемых событий, почти невероятная, позволила художнику внести в их интерпретацию легендарность и сказочность, освободив от обычного для второй половины прошлого столетия бытовизма.

Исторический музей сыграл этапную роль в формировании пространственно-планировочной структуры музейного здания, суть которой — в преодолении черт дворцовости, характерной, например, для интерьеров Нового Эрмитажа. Теперь характер среды определяется характером экспонатов. Именно от них зависит убранство музейных залов: они проектируются в стиле, соответствующем времени создания выставленных в них предметов. Однако несмотря на смещение акцентов принцип организации музейной среды, взаимосвязь экспоната и окружения в целом остается единым для XIX века, историко-археологическим. Сам экспонат является одним из многих, но не единственным или хотя бы главным источником сведений об определенном периоде. Весомостью информационной функции архитектурной отделки во многом обусловлено отношение к ней как к экспонату, откуда же проистекает недостаточно четкое разграничение воссоздаваемых в архитектурном убранстве исторически достоверных мотивов от подлинных памятников.

Ограничимся немногими примерами, свидетельствующими о том, какие соображения и аргументации крылись за применением каждого орнаментального мотива или архитектурного элемента.

Бронзовые наличники дверей и карниз, наиболее крупные и броские декоративные элементы служат символом бронзового века. Вначале его гончарное производство находилось на прежнем уровне каменного века, поэтому гончарный валик вокруг двери, ведущей из зала каменного века в зал бронзы, аналогичен такому же валику в зале каменного века. Наличник двери и карниз покрыты изображениями спиралей, кружков, колес и других мотивов, характерных для изделий бронзового века. Наличник двери, ведущей в следующий зал, имеет более сложный узор, олицетворяя

прогресс в технике обработки бронзы. Узор мозаичного пола повторяет узоры бронзовых изделий.

Аналогичны приемы отделки залов, посвященных русской истории. Владимирский зал украшен рельефами, представляющими собой точные копии рельефов Дмитриевского собора во Владимире, плафон, ныне утраченный, повторял орнаменты владимирского Успенского собора. Стены Суздальского зала покрыты рельефами, воссоздающими резной убор храма в Юрьеве-Польском, плафон повторял орнаменты древних рукописей. В Новгородском зале в арках торцовых стен помещены росписи с изображением древнего Новгорода и покорения Новгородом Москвой.

Роль своеобразных наглядных пособий берет на себя и форма перекрытий. В древнерусских залах они сводчатые, передающие особенности различных архитектурных школ, в зале греческих причерноморских поселений потолок плоский балочный, в зале эллиноскифских памятников «потолок устроен уступами, по образцу Пантикапейских гробниц», а роспись стен воссоздает мотивы росписей этих гробниц.

Музей как тип здания изначально предполагает разнохарактерность экспоната и среды. В здании Исторического музея выявилась характерная для второй половины XIX века тенденция к смягчению этой разнородности. Нельзя сбрасывать со счетов и уже упоминавшуюся ассоциативность мышления. Историзирующий декор, служащий как бы зримым символом эпохи, помогает мысленно перенестись в прошлое. И нужно сказать, что, проходя по залам первого этажа, сохранившим, несмотря на ряд утрат, первоначальную отделку, чувствуешь убедительность и своеобразные достоинства подобного подхода к проектированию музейных зданий.

В 1930-е годы археологический принцип отделки интерьеров Исторического музея стал восприниматься как анахронизм. Не удовлетворял во многом подбор экспонатов, а главное — сам принцип экспозиции. К годовщине двадцатилетия Октября одновременно с кардинальным ее обновлением прежнее убранство было отчасти ликвидировано, отчасти, в основном в залах московского периода, видоизменено. Переделки имели своей целью также добиться более строгого «музейного» показа исторического материала. Автор их, архитектор А. К. Буров, руководствовался желанием выделить экспонат, подчеркнуть разницу между подлинником и архитектурным обрамлением, добиться лучшей обзорности объекта, ликвидировав одновременно ощущение тесноты, производимое первоначальной отделкой. Цветовая гамма новых интерьеров свелась к аскетически строгому сочетанию белых стен, холщовой поверхности щитов и их деревянного обрамления.

Однако, несмотря на ощутимую разницу, интерьеры Бурова так же изобразительны и ретроспективны. Зал проектируется в стиле эпохи, представленной экспонатами, но оформление сугубо «архитектурно»: порталы дверей, консоли, капители — и никакой орнаментики. Трансформировавшись в соответствии с принципами времени, «археологический принцип» остается в силе. Свидетельство тому — рецензия 1938 года, помещенная в журнале «Архитектура СССР», где подробно излагается твор-



ческое кредо зодчего: «...идя по путям осмысления, а не копирования древнерусского художественного наследия, автор... произвел соответствующий отбор на основе глубоко творческой исследовательской работы», новый подход Бурова «к русскому зодчеству не как к экзотическому, провинциальному курьезу, а как самобытной полнокровной ветви мирового зодчества, обнаруживает все то, что есть «классического», т. е. действительно ценного в этом искусстве». Аргументация, поразительно сходная с рассуждениями теоретиков XIX века, призывавшими к переработке архитектурных образцов прошлого и настоятельно предостерегавшими от копизма.

В работе Бурова по оформлению новых интерьеров Музея как в капле воды отразились особенности советского зодчества 30-х годов, когда творческое освоение классического наследия приводило; как и в 1880—1890 годы, к

новой разновидности стилизаторства с сохранением визуального сходства между новой, трактованной по преимуществу как художественно выразительная, формой и формой прототипа.

Здание Исторического музея столько же принадлежит истории, сколько современности. Каждый период накладывал свой отпечаток не только на интерпретацию исторического процесса, заставлявшую менять экспозицию, но и на отношение к интерьеру и убранству музейных залов. Активный, вызывающий в зависимости от исторического момента неприятие или восхищение характер восприятия залов лишней раз подчеркивает, что они тоже памятник, памятник культуры времени создания музея. В соответствии с современными представлениями отделка интерьеров Исторического музея в Москве требует к себе бережного отношения.