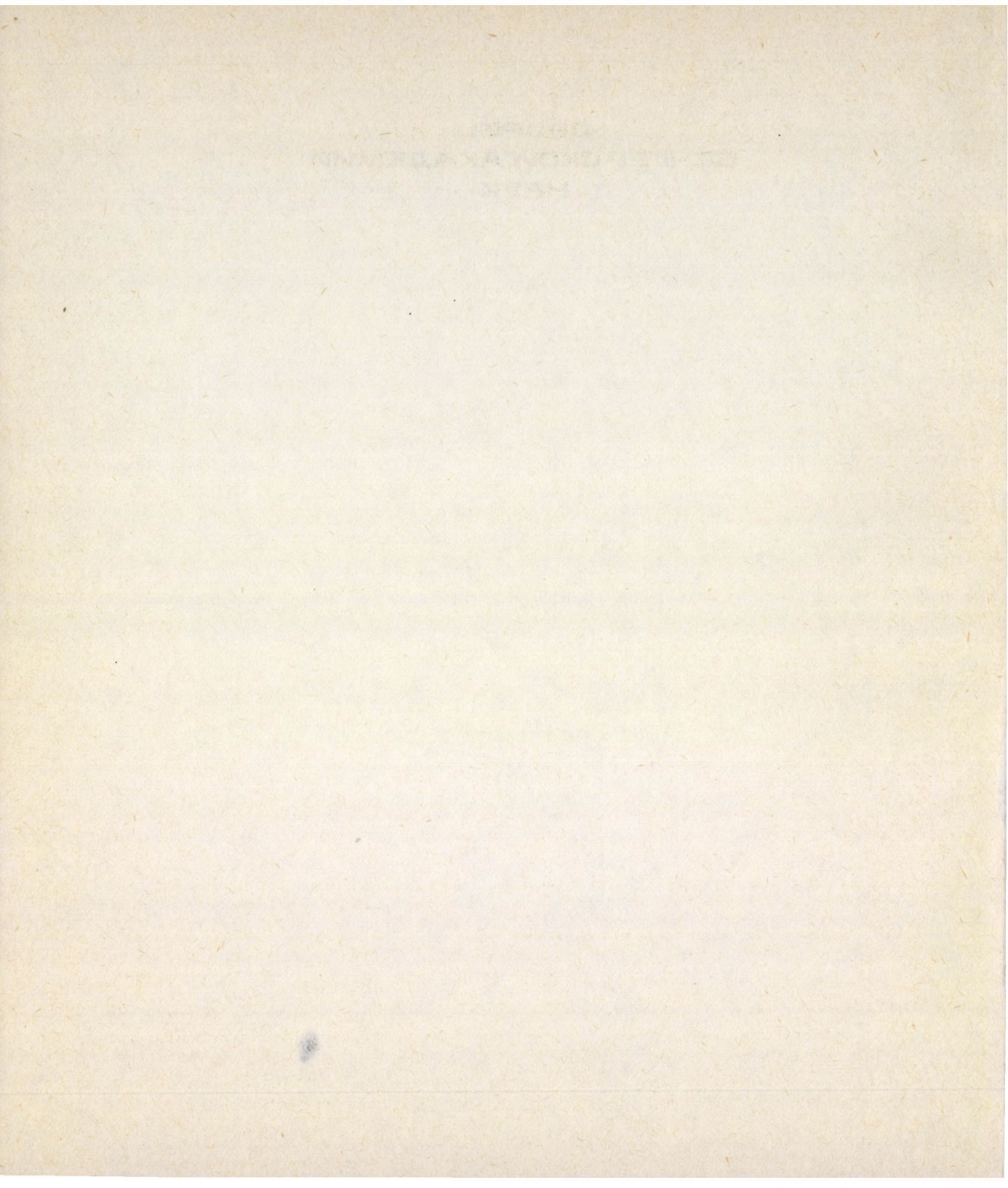


**ДВОРЕЦ
ВЕНГЕРСКОЙ АКАДЕМИИ
НАУК**

**ДВОРЕЦ
ВЕНГЕРСКОЙ АКАДЕМИИ
НАУК**



ДЪБЕРДЬ РОЖА

**ДВОРЕЦ
ВЕНГЕРСКОЙ АКАДЕМИИ
НАУК**



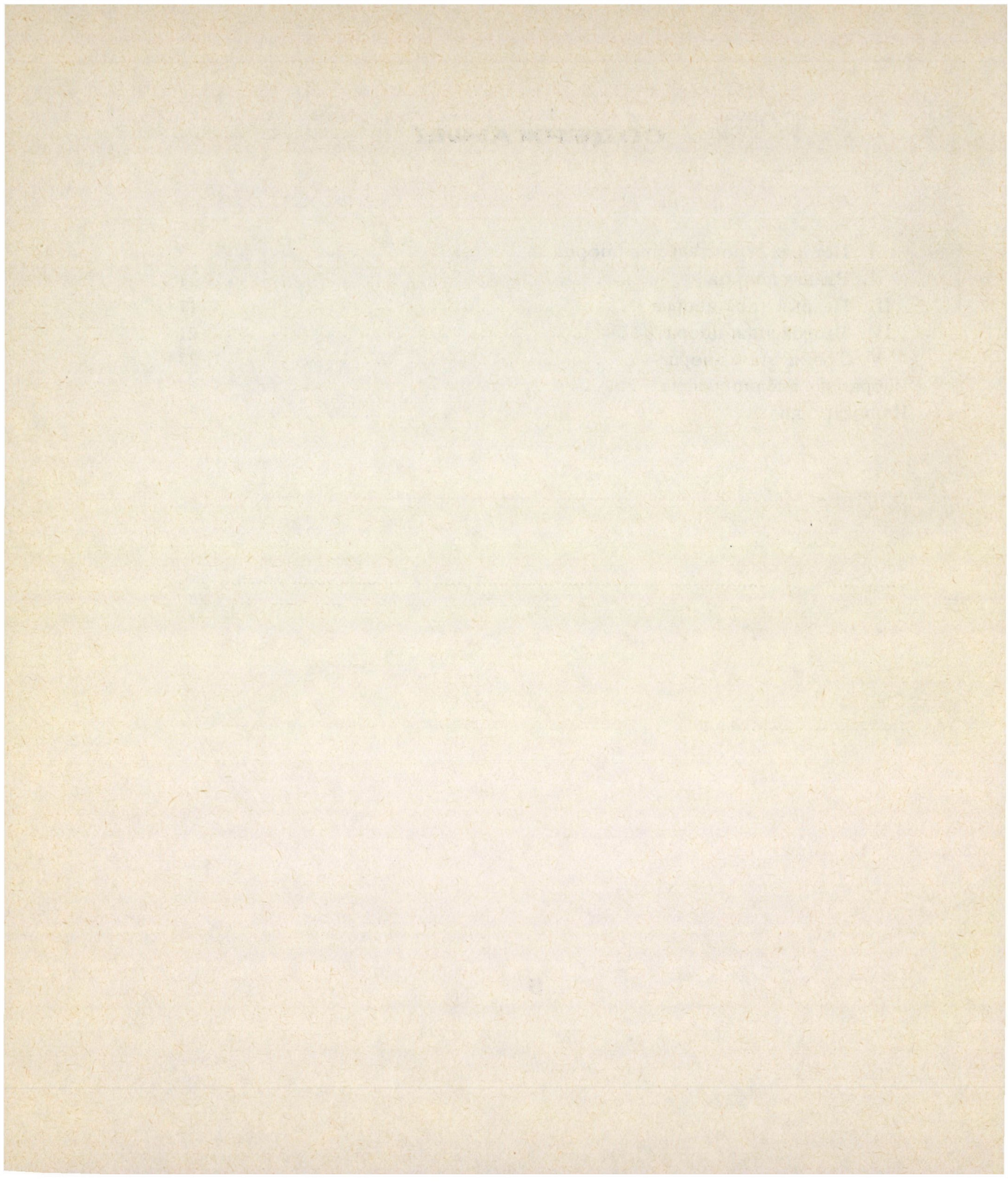
БУДАПЕШТ • 1986 Г.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

ISBN 963 7302 10 7

СОДЕРЖАНИЕ

I. История строительства дворца	7
II. Здание дворца	11
III. Первый этаж дворца	17
IV. Второй этаж дворца	21
V. Третий этаж дворца	33
Избранная библиография	37
Иллюстрации	39



I. ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА ДВОРЦА

„Великолепный дворец Академии для нас имеет двойное значение: прежде всего, это самый удачный архитектурный ансамбль третьей четверти столетия в столице, а кроме того, он был самым первым в том длинном ряду дворцов, который выдвинул когда-то скромный, провинциальный Будапешт в ряды самых красивых городов нашего времени.” Эти слова Кароя Пульски, видного историка искусств, сказанные в 1882 году, и сегодня по существу верно определяют место дворца в архитектурной истории Будапешта и городском пейзаже. Поэтому стоит дать в руки сегодняшнего посетителя описание здания и кратко изложить историю его создания.

Высший орган руководства венгерской научной жизнью, Венгерская академия наук, была основана по общественной инициативе в 1825 г. В первые четыре десятилетия своего существования она не имела собственного здания и сначала помещалась во втором этаже дома Дерона, позднее Нико, стоявшего на месте нынешнего дворца Грэшем, а потом — занимала 2 и 3 этажи дома Траттнера-Каройи, находившегося на улице Шандора Петефи д. 3. Заседания Академии проводились в губернской управе, а затем, после окончания строительства здания венгерского Национального музея, в его актовом зале.

Условия для возведения собственного здания Академии создались после поражения революции 1848 г., в конце 50-х годов. Материальные условия обеспечило общественное движение, вдохновленное национальной борьбой против абсолютизма. В то время дело поддержки венгерской науки — подобно тому, как это было во время основания Академии — смогло поднять широкие круги венгерского общества. Некоторые предлагали использовать для Академии часть нового здания музея, другие хотели, чтобы новое здание было построено на угловой площадке отведенного музею участка. К счастью, оба этих предложения были отвергнуты и было принято решение о строительстве собственного дворца. Граф Эмиль Дежеффи, второй президент Академии наук, в 1859 году организовал сбор средств на цели строительства. Он же выбрал место для строительства здания. Участок, который удалось получить на весьма выгодных условиях — частично, как

дар города Пешт, а частично, благодаря выгодному обмену с Дунайской пароходной компанией — находился на самой оживленной тогда и одной из самых красивых площадей города — на пештской стороне Цепного моста. Совет директоров Академии назначил комиссию из трех человек, в которую кроме Дежеффи вошел вице-президент барон Йозеф Этвеш и член-основатель граф Дьердь Каройи, друг Сечени. Они получили всю полноту власти по делам строительства.

Комиссия решила не объявлять публичного конкурса и поручила члену-корреспонденту Академии Имре Хенслману (1813—1888), занимавшемуся историей архитектуры, строителю Вотивскирхе в Вене Генриху Ферстлю (1828—1893) и уже имевшему большой практический опыт Миклошу Иблю (1814—1891) создать проекты нового здания. Вернувшийся тогда из Берлина молодой Антал Шкалницки (1836—1878) и Фридеш Фесл (1821—1884), архитектор строившегося в то время здания пештского „Вигадо“, подали проекты без специального приглашения. Поскольку представленные проекты не удовлетворили строительную комиссию, дополнительно были приглашены к участию мюнхенский архитектор Лео фон Кленце (1784—1864), а также Фридрих Август Штюлер (1806—1865), автор зданий Национальной галереи и Нового музея в Берлине и Национального музея в Стокгольме.

Работа строительной комиссии по рассмотрению проектов нашла широкий отклик. В оживленной дискуссии в печати участвовали архитекторы, искусствоведы и просто заинтересованные граждане. Можно сказать, что впервые в Венгрии архитектура стала общим делом. Дебаты шли вокруг того, какой — неоготический или неоренессансный исторический стиль — наиболее подходит во второй половине XIX столетия для здания, предназначенного стать домом учреждения, стоящего во главе научной жизни. Кроме того, дискуссия оживила интерес к проблемам венгерского национального архитектурного стиля.

Хенслман, сотрудничавший с Кароем Герстером (1819—1867) и Лайошем Фрейем (1829—1877), поддерживаемый Арнольдом Ипойи, а также Ферстль и Фесл представляли неоготический, остальные — неоренессансный вариант. По мнению Хенслмана, неоренессанс — это „вырождение попавшего к нам из третьих рук греческого стиля” и в нем отсутствуют национальные черты характера. Он ошибочно считал готику характерной художественной формой прошлого венгерской нации. Наиболее удачно

возражения ему были выражены другом Сечени Яношем Вальдштейном: „Существуют и могут существовать депо, вокзалы, железнодорожные строения в готическом стиле, они ничего не выражают, но академии не могут быть готическими, так как они должны выражать нечто такое, что не может быть выражено в готическом стиле”. Когда после выставки проектов в Национальном музее, опубликования их в печати и острых газетных дискуссий был принят бесспорно наиболее целесообразный и измененный с учетом местных особенностей проект Штюлера, то Будапешт обогатился первым монументальным зданием второй половины XIX века. Четкие объемы, благородная гармония пропорций и удачное перспективное воздействие делают его и сегодня одним из выдающихся акцентов городского силуэта по берегу Дуная. И хотя заказ иностранцу означал победу тех, кто считал, что венгерские архитекторы того времени неспособны решить задачу подобного масштаба, несомненно, что широкое обсуждение и само произведение Штюлера способствовали подъему венгерской архитектуры. Кроме эстетической дискуссии об исторических стилях архитектуры, нас и сегодня удивляет то, что ученый-теоретик — правда, в сотрудничестве с архитекторами-практиками — принял участие в архитектурном проектировании.

На рубеже XX века уже упомянутый Карой Пульски сформулировал понятие поздней эклектики: „Кто сомневается сегодня в том, что монументальный дворец, отвечающий практическим потребностям, возможно создать в любом стиле, и кто не знает, что тот или иной стиль в такой же степени является чисто венгерским, как и любой другой, что различные архитектурные стили не принадлежат отдельным нациям, а входят в общее наследие современной культуры, из которого каждый архитектор черпает в зависимости от требований стоящей перед ним задачи.”

Строительство, которым вместо Штюлера руководили Ибль и Шкалницки, продолжалось с апреля 1862 года по 1865 год. По материальным причинам в конце участка был возведен по проекту Ибля жилой дом, который строился в 1863—1864 гг. Йожефом Дишером (около 1811—1874), руководившим также и постройкой дворца. Общие расходы вместе со стоимостью участка и жилого дома составили 1 000 000 форинтов. Хотя еженедельные заседания уже раньше проводились в неоконченном здании дворца, торжественное открытие состоялось только 11 декабря 1865 г. Память об этом торжественном событии увековечена медалью работы

Карла Радницкого из Вены (1818—1901), фотоальбомом Игнаца Шрекера, в котором были помещены портреты 250 членов Академии, а также „Юбилейным альбомом о торжественном открытии Дворца Венгерской академии наук” (Пешт, 1865).

Уже при создании проекта дворца Академии на верхних этажах предусматривалось разместить перевезенную в Пешт часть Картинной галереи Эстерхази. И хотя это и не входило в первоначальные задачи ученой корпорации, но временно создало возможность, чтобы благодаря материальным пожертвованиям венгерского общества была показана публике и эта также очень важная художественная коллекция. Галерея была открыта 12 декабря 1865 г. в пяти залах третьего и девяти залах четвертого этажа. В 1871 г. венгерское государство купило все собрание, которое под названием Государственной галереи стало основой нынешнего Музея изобразительных искусств.

5 февраля 1869 г. в здании произошел пожар, и поэтому Ибль заменил железные конструкции крыши. До строительства собственного дворца на улице Непкезтаршашаг (ранее Андрашши) здесь, с 1865 по 1876 г., размещалось Общество изобразительных искусств. После того, как в 1906 г. был построен Музей изобразительных искусств, освободившиеся выставочные помещения получила основанная в 1884 г. Историческая картинная галерея. Ее экспозиция была открыта 4 июня 1907 г. и, если не считать краткого перерыва в конце 1910-х годов, она оставалась там до конца второй мировой войны, когда была переведена в Национальный музей. Сохранившиеся изображения галереи Эстерхази, а также экспозиций Исторической картинной галереи являются ценными документами, показывающими методы организации изобразительных выставок того времени.

Помимо названных учреждений во дворце некоторое время размещались комитеты Государственного собрания, художественная школа Бенцура (с 1883 г.), государственная женская художественная школа (с 1888 г.), Общество Кишфалуди (с 1865 г.), Общество естественных наук и в 70-е годы — Государственная комиссия охраны архитектурных памятников.

Во время второй мировой войны здание очень пострадало. Восстановление его велось в несколько фаз. В 1948—49 гг. были восстановлены внешний облик и помещения первого этажа, в 1950 г. — второй этаж и хранилище рукописей, в 1954 г. — настенная живопись парадного зала, в 1958 г. — помещения третьего этажа. В 1963 г. возникла необходимость вновь произвести реставрацию фасадов.

II. ЗДАНИЕ ДВОРЦА

Дворец Академии наук, с его монументальным объемом, обрамляющим квадратный двор, спокойными пропорциями, во время своего создания был самым значительным зданием одной из главных площадей венгерской столицы. Его фасад, отличающийся четкостью пропорций и гармоничностью архитектурно-декоративных деталей, и сегодня остается важным элементом силуэта города со стороны набережной Дуная. Создатель Дворца Штюлер, ученик классициста Шинкеля и последний видный представитель прусской архитектуры, создал в Будапеште один из своих шедевров. В нем он объединил элементы эллинизма и северо-итальянского ренессанса. В здании Национального музея в Стокгольме с его более узким и низким средним ризалитом и шестиосевыми боковыми сторонами больше подчеркивается горизонтальное направление, и его внешний вид спокойнее, чем пышного будапештского дворца. Классический эффект, архитектурного объема и стилизованные декоративные элементы стокгольмского здания противоречат друг другу.

Ширина выходящего на площадь Рузвельта главного фасада составляет 58 метров, на улицу Академия и Дунай — 51 метр. Высота ризалита 28 метров, боковых частей — 22 метра. Средний ризалит, который включает в себя главное внутреннее помещение — актовый зал, четырехэтажный и имеет 5 осей. Над лестницей из красного мрамора расположено пять аркад, из трех средних открываются двери, ведущие в здание. На находящийся над арками открытый балкон, огражденный баллюстрадой, можно выйти из актового зала. Ризалит расчленен парными коринфскими колоннами высотой в два этажа, что соответствует высоте парадного зала, а на краях вместо колонн помещены пилястры. Средний ризалит с колоннами корреспондировал во время своего строительства классической средней части дворца Ллойда с колоннами и тимпаном, который тогда замыкал площадь с юга. Каннелированные колонны и пилястры в первой трети декорированы гротескной резьбой, а их завершения украшают скульптурные полуфигуры. Парящие над средним окном ангелы поддерживают венгерский герб с короной. Их и гениев над другими окнами вы-

полнил Миклош Ижо (1831—1875), выдающийся венгерский скульптор XIX века. Надписи над окнами гласят: ОСНОВАНА ПАТРИОТАМИ MDCCCXXV. — НАЧАЛА СВОЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ MDCCCXXXI. — ВОЗДВИГНУТА НАЦИОНАЛЬНЫМИ УСИЛИЯМИ MDCCCLX. — ЗДАНИЕ ПОСТРОЕНО MDCCCLXIV. Замыкающий главный этаж карниз, на фризе которого помещена надпись ВЕНГЕРСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК, — поддерживает так же коринфские, но более скромные по размерам и декору двойные колонны, а по краям пилястры верхнего этажа. Между колоннами помещены скульптуры, а над ними помещены терракотовые медальоны с изображением Минервы и Аполлона. Над архитравом волютные кронштейны поддерживают карниз. Ризалит завершен аттиком с баллюстрадой. По его краям когда-то помещались терракотовые сфинксы, однако из-за повреждений их пришлось со временем снять. По бокам ризалита лишь на первом этаже имеется по одному арочному окну, кроме этого поверхность оживляют лишь коринфские полуколонны и терракотовый фриз, являющийся продолжением фриза фасада. Четырехосевые крылья имеют высоту лишь в три этажа и гораздо скромнее ризалита. За исключением подвальных, окна здесь имеют арочные завершения, на верхних этажах — они двойные. Перемежающиеся с коринфскими пилястрами окна главного этажа, большие по размерам, подчеркиваются колонками, являющимися продолжением балконной баллюстрады ризалита. Завершающий ризалит аттик также продолжается и по боковым фасадам, однако в отличие от ризалита на высоте третьего этажа. Боковые фасады завершаются пилястрами с зеркальной рустовкой, продолжением которой на этажах являются пилястры в тосканском стиле. По краям третьего этажа стоят терракотовые скульптуры Галилея и языковеда Миклоша Реваи, а углы над аттиком выделяются канделябрами. Завершающий карниз решен так же, как и в ризалите.

*

Более скромный боковой фасад по улице Академия имеет 15 осей, по 9 оси слева расположены ворота. Помимо карнизов, поверхность расчленена коринфскими пилястрами, перемежающимися с арочными окнами. По линии второго этажа ниже окон продолжается фигурное ограждение

основного фасада. Окна первого этажа ниже, чем по фасаду, а над ними расположены небольшие четырехугольные окна служебных квартир, расположенных в мезонине. Окна третьего этажа здесь также двойные. Углы украшают скульптуры Лейбница и Декарта.

Фасад со стороны набережной Дуная имеет 13 осей. Средние, большие по размерам окна зала заседаний выделяются четырьмя рустованными пилястрами. По обеим сторонам окон колонны, помещенные между тосканскими каннелированными пилястрами. Окна бокового фасада на втором и третьем этажах перемежаются с коринфскими пилястрами, и окна первого этажа и здесь также украшены баллюстрадой. Здесь также имеется украшенный баллюстрадой аттик, углы которого, так же как и на фасаде с улицы Академии, украшают канделябры. По углам третьего этажа были поставлены терракотовые скульптуры Ньютона и Рафаэля, последняя во время второй мировой войны пострадала и была заменена скульптурой Ломоносова, выполненной Дюлой Палотай (1911—1976).

Украшающие второй этаж фасада со стороны Дуная, а также третий этаж главного фасада скульптуры являются аллегориями следующих наук: Archaeologia (археология), Poesis (Поэзия), Cosmographia (География), Politica — Jurisprudencia (Политика — Юриспруденция), Historia (История), Physiographia (Естественные науки), Mathematica (Математика), Philosophia (Философия), Philologia (Языкознание). Из оригинальных скульптур фигура Миклоша Реваи является работой М. Ижо, а другие скульптуры были изготовлены шарлоттенбургской фирмой Эмиля—Эрнста Марша из терракоты по образцам скульптур Эмиля Вольфа (1802—1879), ученика Торвальдсена, и других немецких скульпторов. Аллегорические скульптуры и декоративные детали фасадов являются повторениями, их экземпляры находятся и на других зданиях. Сам дворец был построен из кирпича и лишь фасад облицован тесаным камнем. Цоколь был сделан из венгерского красного мрамора. Кроме руководителя строительства Йозефа Дишера и Ижо, в строительных работах и отделке мрамором приняли участие следующие венгерские мастера: Ласло Халас (около 1820 — около 1882), Янош Маршалко (1819—1877), Янош Каузер (1817 —), Антал Герендаи (1818—1887), Лайош Хофхаузер, Венцел Славек, Йозеф Келендорфер, И. Фогл и камнетес из Триеста Опних.

*

На фасаде со стороны улицы Академия ближе к площади Рузвельта была установлена мемориальная доска, увековечивающая сцену основания академии, выполненная Барнабашем Холло (1866—1917), выдающимся представителем венгерской мемориальной скульптуры. Мысль об установке мемориальной доски возникла еще в 1884 году, однако конкретное предложение было внесено бароном Лорандом Этвешем лишь 15 февраля 1891 г. Доска была открыта 15 января 1893 г. Размеры памятной доски — 1 метр в высоту и 5 метров в длину. Ее отливка произведена фирмой Бешорнер и обошлась в 11 000 форинтов.

Хотя Барнабаш Холло и располагал образцом в виде литографии Винченца Кацлера (1823—1882), иллюстрирующей биографию Сечени, опубликованную Ласло Кошани в 1860 г., но этот образец было нетрудно превзойти. Горизонтально расчленяющий композицию пополам длинный стол расположен в зале, украшенном в стиле рококо, в правой стороне через две арки открывается вид на Пожоньскую (Братислава) крепость, воскрешая в нашей памяти место проведения государственного собрания. Художник стремился изобразить черты отдельных участников по возможности с использованием достоверных источников. У стола со стороны, обращенной к зрителю, немного правее от центра, в форме гусарского офицера стоит Сечени, изображенный в тот момент, когда он заявил о том, что жертвует свой годовой доход на цели Академии.

С левой стороны стоят Миклош Коложвари и священник реформатской церкви Иштван Собослаи Пап, между ними видна голова депутата от Барша Яноша Балоба. Во главе стола сидит депутат от Гемера Иштван Мариашши, председательствовавший на заседании, и за ним стоят Габор Дебрентеи, Гашпар Такач и Дьердь Бартал, депутаты от комитата Пожонь. У стола, повернувшись спиной к зрителю сидит Пал Надь Фелшебюки, депутат от комитата Шопрон, который только что произнес слова, все еще держащие слушателей в напряжении. На противоположной стороне стола между сидящей фигурой Пала Надя и стоящей Сечени сидят граф Йозеф Дежеффи, депутат от комитата Сабольч, граф Дьердь Андрашши, депутат комитата Толна, и барон Абрахам Ваи, депутат от комитата Боршод. Двое последних, вероятно, обязаны своим видным местом крупным пожертвованиям, стоящим непосредственно после дара Сечени. На противоположной стороне рядом с Сечени следует фигура депутата от Барша Михая Платти, который вел протокол. Из расположенной на правой стороне группы больше всего

выделяется фигура графа Дьердя Каройи (очевидно, причиной этого также был его щедрый дар), рядом с ним стоят Михай Эстерхази и депутат комитата Берг Жигмонд Переньи, а сидящая фигура барона Миклоша Вешшелени эффектно завершает четкую, удачную композицию, которая является значительным произведением венгерского исторического горельефа и достойным увековечением столь выдающегося события.

III. ПЕРВЫЙ ЭТАЖ ДВОРЦА

Через главный вход мы попадаем в вестибюль, который делится четырьмя парными колоннами на три нефа, отделенные от коридоров, соединяющих продольные крылья и расположенных на шесть ступеней выше, тремя арками. На стенах вестибюля колоннам соответствуют мраморные пилястры, цоколи которых, как и нижняя часть ограждения, отделяющего коридоры, изготовлены из искусственного мрамора. Вольты арок и поперечные тяги украшены гипсовой лепниной. Наряду с уже названными мастерами, потолок и облицовка искусственным мрамором выполнены Одорико из Вены и братьями Ройчек из Пешта. Вестибюль неоднократно был местом торжественных панихид. Здесь был установлен, в частности гроб с телом политического деятеля Ференца Деака (1876), генерального секретаря Академии Яноша Араня (1882), литературоведа Пала Дюлаи (1909), выдающегося прозаика Кальмана Миксата (1910) и Золтана Кодая (1967).

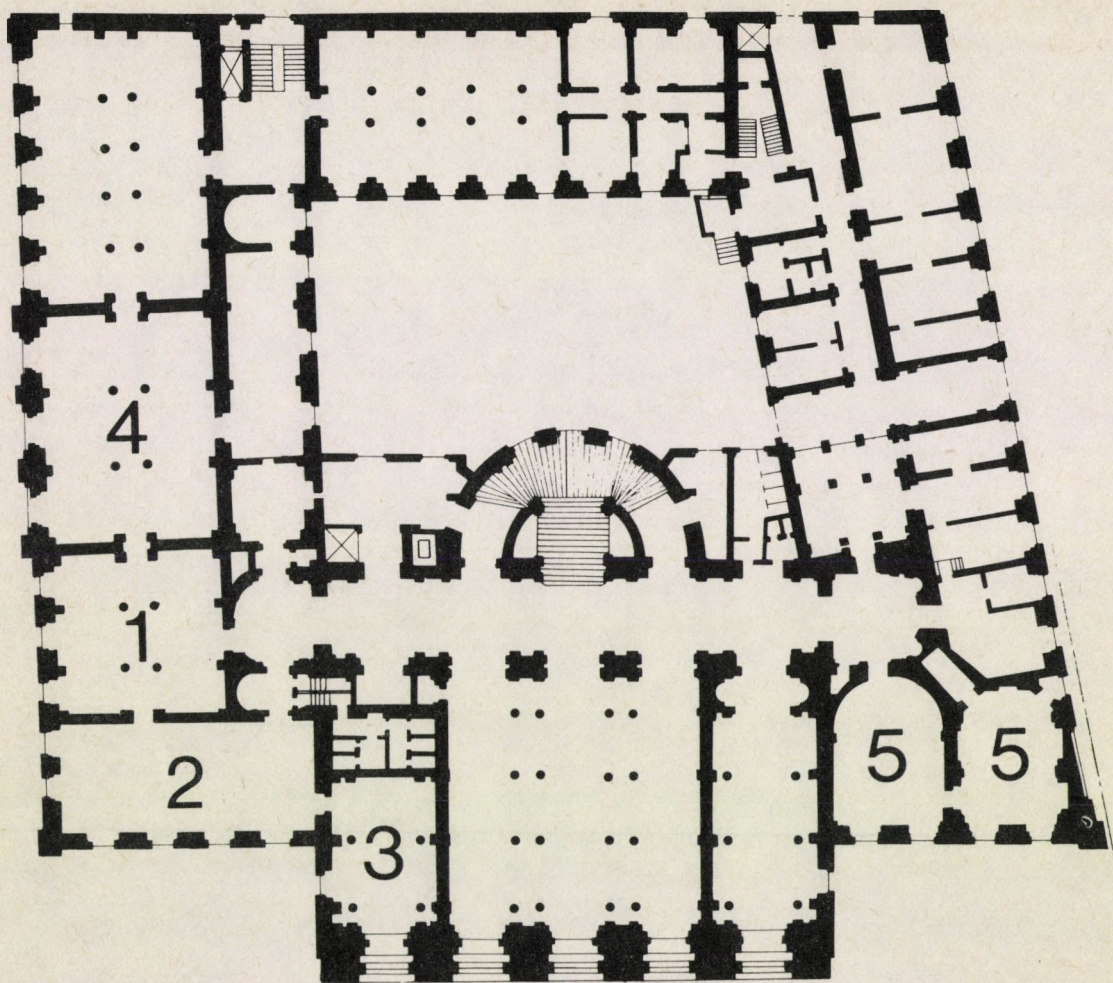
Отделенный баллюстрадой из белого мрамора коридор ведет из вестибюля в помещения Библиотеки Академии наук. Она является одной из старейших и крупнейших библиотек страны и была основана в 1826 г. графом Йожефом Телеки. В настоящее время библиотека выполняет двойную задачу: с одной стороны, ее хранилище и международные связи призваны способствовать научным исследованиям, а с другой стороны, она является центральной библиотекой библиотечной сети академических научных институтов. Ее собрание периодики по гуманитарным наукам является самым крупным в стране.

Повернув по коридору налево, мы попадаем в небольшой вестибюль, украшенный скульптурными портретами основателя библиотека Йожефа Телеки и генерального секретаря Академии и первого библиотекаря Ференца Толди, первый — работа Иштвана Ференци (1792—1856), а второй — Алайоша Штробля (1856—1926). Зал, где помещаются каталоги, украшен скульптурными портретами Пала Хунфалви (работы Роберта Веллмана, 1866—1946), Ференца Толди (копия), Кальмана Сили (работа Гезы Бицо, 1853—1907), Аюшта Хеллера (работа Андора Борута, 1873—1955)

и Йожефа Синьей (работа Дюлы Тури, 1866—1932). В главном читальном зале помещены портреты Шандора Кэреши—Чомы (копия), Яноша Бачани (копия), Фаркаша Бояи (копия), Болдижара Елишера (работа Эде Балло, 1859—1936) и Иштвана Сечени (копия). Мемориальная доска семьи Телеки выполнена Яношем Маршалко, Дьердя Рата — фирмой Герендаи, а общая мемориальная доска Жигмонда Рейнера, Иштвана Шандора, Тамаша Шишковича, Андора Шемшей и Ференца Видязо — Эрне Яlichem (1895—1964). Читальный зал периодики украшен портретами Кароя Берци и Йожефа Гаала (оба работы Игнаца Рошковича, 1854—1915), Морица Лукача работы Берталана Секея (1835—1910) и Шандора Дьери работы Эде Хейнриха (1819—1885).

Если мы из вестибюля повернем направо, то попадем в открытую в 1951 г. и пользующуюся мировой известностью Восточную коллекцию. Ценный отдел рукописей, который вместе с собранием старопечатных книг составляет один отдел, находится на втором этаже, в который ведет лестница из внутреннего двора. Из произведений искусства, украшающих стены помещения, следует отметить портрет Балинта Балашши, который является выполненной Гезой Бицо копией оригинального портрета из эстергомского музея Балашши.

Вернувшись в парадный вестибюль мы оказываемся перед лестницей, расположенной напротив главного входа. Хотя в распоряжении было сравнительно ограниченное пространство, благодаря удачному использованию удалось достичь торжественного эффекта. В построенном десять лет спустя здании Университетской библиотеки Антал Шкалницки использовал такое же решение. Полукруглая задняя стена лестницы выходит во внутренний двор. Нижний, прямой пролет лестницы со ступеньками из белого карстового мрамора освещается через три арочных окна. На высоте в полэтажа лестница расходится на две и полукругом ведет на первый этаж. Площадки лестницы поддерживаются пилястрами тосканского ордера. На лестничной площадке расположен мраморный бюст Иштвана Сечени, созданный Ласло Дунайски (1822—1904) в 1877 г. Пилястры боковых стен и поддерживающие арочные проемы колонны красного мрамора украшены коринфскими розетками и декором. Перила лестницы помещены на постамент из искусственного мрамора и изготовлены из позолоченного чугуна на заводе Шлика и Пеште.



План первого этажа

1. Зал каталогов. 2. Читальный зал. 3. Читальный зал периодики. 4. Книгохранилище.
5. Восточная коллекция

IV. ВТОРОЙ ЭТАЖ ДВОРЦА

Украшенные арабесками вольты коридора второго этажа поддерживаются каннелированными парными колоннами ионического стиля. В стене против лестницы размещены три ниши для скульптур. Они обрамлены поставленными на лепные цоколи парами колонн из добытого в окрестностях города Печ красного мрамора и стоящими за ними также коринскими пилястрами. Завершения пилястров соединены арабесковым фризом, проемы ниш заполнены гипсовыми рельефами, изображающими канделябр и сирену. В средней нише помещен бюст Яноша Араня, являющийся гипсовой копией мраморного оригинала Миклоша Ижо, хранящегося в Национальном музее. Слева мы видим мраморный бюст архитектора дворца Штюлера, установить который было решено в день получения известия о смерти архитектора 30 октября 1865 г. Она выполнена Миклошем Ижо по оригиналу берлинского скульптора Шифельбеина (1817—1867). В правой нише помещен бюст Миксата, выполненный Барнабашем Холло в 1910 г.

Две помещенные в ренессансное обрамление и пышно декорированные резьбой двери между нишами ведут в парадный зал. Использованное для дверей и деревянной облицовки зала красное дерево было подарено Карою Ласло, венгром, эмигрировавшим в Мексику.

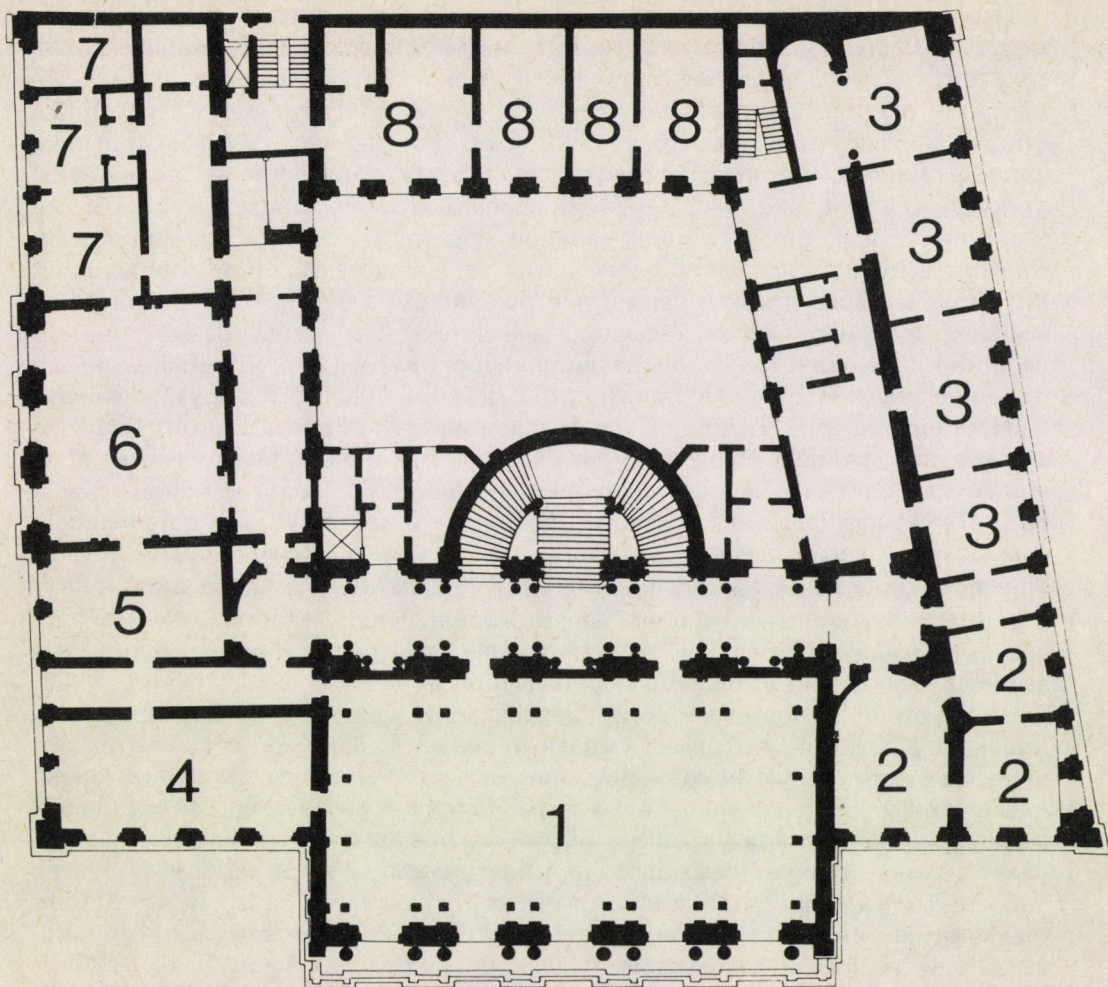
*

Парадный зал, имеющий 35 метров в длину, 17 метров в ширину и высоту в два этажа, является самым торжественным внутренним помещением дворца. Из благородного материала, зальцбургского красного мрамора, были выполнены лишь колонны, поддерживающие размещенный по трем сторонам балкон. Изготовленные из дешевых материалов заводским способом детали (например, кариатиды) первоначально были применены как временное решение из соображений экономии, однако сохранились и по сей день, что нарушает общий эффект от зала. Сделанные из гипса на текстильной основе копии скульптур были отлиты по берлинским образцам уже упоминавшимся Яношем Маршалко. Поскольку зал был предназначен

прежде всего для использования днем, трибуна первоначально была поставлена перед окнами. Покрывало для трибуны было вышито „дочерьми отечества” по квадратам размером 75x75 см, по призыву Яношне Болхуш, бывшей свидетельницей сдачи оружия при Вилагоше.

Мысль украсить парадный зал стенной живописью возникла давно. В своей речи на открытии президент Йозеф Этвеш сказал следующее: „Поскольку наука победно вступает в этот храм, который подарен ей нацией, распахнем его и перед отечественным искусством. Не может быть более прекрасного поприща для его усилий, нежели украшение Академии, а для нации не может представиться более благодарного и прекрасного случая для поддержки отечественного искусства”.

Для разработки программы картин была создана комиссия, состоявшая из Лоранда Этвеша, Агоштона Трефорта, Михая Хорвата, Арнольда Ипои и Вильмоша Фракной, то есть в нее вошли все учёные, писатели и политики, трудившиеся над созданием венгерской исторической живописи. Программа была сформулирована Арнольдом Ипои. Сначала эту работу хотели поручить Михаю Мункачи (1844—1900), Дюле Бенцуру (1844—1920) и Шандору Лизенмайеру (1839—1898), обучавшемуся в Мюнхене, однако они ввиду своей загруженности не смогли принять участия в этой работе. Таким образом, фрески были выполнены Кароем Лотцем (1833—1904), одним из ведущих представителей венгерской монументальной живописи. Выполненные в технике а секко фрески помещены в позолоченные гипсовые обрамления, выполненные преподавателем школы промышленного искусства Адольфом Гетцем по проекту архитектора Альберта Шикеданца (1846—1915), создателя архитектурного ансамбля на площади Героев в Будапеште. Картины писались в три фазы: аллегории на потолке в 1887 г., триптих на стене со стороны Дуная в 1887—1888 гг., а на противоположной стене в 1891 г. На стену, находящуюся напротив окон и первоначально напротив трибуны предполагалось поместить картины из истории венгерской литературы периода, пришедшего на смену барокко, с фигурами Дьердя Бешшени, Сечени и Кошута, однако они так и не были созданы. То обстоятельство, что стены цитадели венгерской науки были украшены фресками на темы истории литературы, тесно связано с подходом к роли Академии в момент ее основания и на протяжении XIX столетия, когда наряду с содействием прогрессу венгерской науки задачей этого учреждения считали и развитие венгерского языка.



План второго этажа

1. Парадный зал.
2. Президиум.
3. Клуб ученых.
4. Зал совещаний президиума.
5. Картинный зал.
6. Лекционный зал.
7. Служебные помещения Генерального секретаря.
8. Отдел рукописей и собрание старопечатных книг

Украшающие более короткие боковые стены картины являются триптихами, разделенное пилонами тройное поле объединено в единое целое архитектурным оформлением заднего плана. Напоминающее апсиду романской церкви строение на стене со стороны Дуная является общим фоном картин, изображающих эпоху Святого Иштвана, Кальмана Книжника и Лайоша Великого. Благодаря своему выделенному положению король Иштван, стоящий перед украшенным балдахином престолом романского стиля, является центральной фигурой всех трех композиций. Он одет в пурпурные одежды, его глава увенчана венгерской королевской короной, изображенной с верностью оригиналу, а плечи — коронационной мантией. Левой рукой он указывает на двойной крест, а правой — на коленопреклоненного перед ним герцога Имре, одетого в пурпурный доломан и белую мантию с синей подкладкой, который держит в руках свиток с „Наставлениями”. Рядом с Имре в епископском облачении стоит Геллерт, а слева на переднем плане фигуры Вальтера и Хенрика, магистров из Паннонхалмы. Слева на заднем плане рядом с фигурой юноши мы видим Хартвика, биографа Иштвана. На переднем плане в середине лежит прислоненный к романской купели камень с надписью: ПОМНИМ О ПРЕЖНИХ. Справа от короля монах в коричневой рясе высоко поднял двойной крест, а за ним монах-архитектор показывает модель секешфехерварского кафедрального собора. Справа на среднем плане седой монах обучает мальчика и девочку, а за ними видно лицо скрипача в рясе.

На картине с левой стороны центральной фигурой является король Кальман Книжник, который, указывая на свод законов в своей правой руке, протестует против сожжения ведьмы, готовящегося произойти слева на переднем плане. Король в желтом доломане и синей мантии с лиловой подкладкой, его глава украшена обручем короны с крестами. На переднем плане справа гусляр, ломающий свой инструмент, и воин, опустивший меч, они символизируют победу над языческой культурой. За ними стоят Святая Маргарита и мастер Рогерий, автор мистерии „Жалобная песнь”, увековечившей татарское нашествие. Слева на кафедре держит речь Пелбарт Темешвари, а задний план заполнен церковными и светскими лицами.

Правая картина вводит зрителя в эпоху Лайоша I. Фигура короля в желтом доломане и синей мантии помещена на одинаковой высоте с королем Кальманом наверху нарисованной лестницы, король рассматривает модель Печского университета, которую показывает ему архитектор. Изобрази-

тельное искусство эпохи представлено моделью скульптуры Святого Ласло и фигурой пишущего фреску художника, помещенного на заднем плане. На нарисованной галерее одетые в восточные одежды фигуры вызывают в памяти действующих лиц средневековых мистерий. Из сопровождения короля выделяется фигура героя Миклоша Толди, с бородой, в красных одеждах. Идейным центром композиции является старик крестьянин, помещенный с правой стороны картины. Группу слушающих его рассказ служителей церкви составляют автор „Хроники” Аноним, епископ из Шпалато Тамаш и Янош Туроци. Справа на переднем плане монах-доминиканец Юлиан, открыватель оставшихся на прародине венгров, который стоит в сопровождении одного из своих спутников.

Триптих на противоположной стене объединяет эпохи ренессанса и барокко. Единство композиции создает нарисованный архитектурный фон в виде ренессансного зала с лоджиями. Средняя картина имеет особый фон в виде задернутых зеленым занавесом и напоминающих о всемирно известной библиотеке Матьяша Корвина „Корвине”, книжных полок, карнизы которых украшены бюстами Гомера и Юлия Цезаря. В натюрморте переднего плана рядом с книгами и печатным станком в виде глобуса представлены и естественные науки. Задник высокого королевского трона украшен ценным памятником текстильного искусства XV столетия, тронным гобеленом Эрдеди. Одежды монарха: доломан из золотой парчи и синяя бархатная мантия. Справа от него — итальянские придворные, Филиппо Липпи, держащий в руках картину с изображением Мадонны, перед античной скульптурой Геркулеса группа историков, в которую входят феррарец Луиджи Карбо, Бонфини, протягивающий в дар книгу, Галеотто Марцио и Ронзано. Слева — венгерские придворные. По епископскому облачению и грамоте об основании Академии Истополитана в Пожони мы узнаем Витеза Яноша, по лиловой рясе — Януса Паннониуса, а на заднем плане выделяется профиль Тамаша Бакоца. Левая сторона переднего плана заполнена фигурами барона Петера Апора, автора „Трансильванских метаморфоз”, и Иштвана Бейте, автора первого ботанического описания. В левом нижнем углу помещена подпись художника: К. Лотц, 1891.

В левой части триптиха собраны важнейшие деятели реформации и контрреформации в центре с Петером Пазмани. Справа за ним находятся пещский епископ Миклош Тегледи и иезуит Дьердь Калди, переводчик библии. Справа видна фигура ученого-юриста Иштвана Вербеци, повернутая вправо.

его мы узнаем по желтому доломану и синему ментикю. Рядом с ним сидит варадский епископ Ференц Форгач, историограф, а на возвышении мы видим историка Антала Веранчича и Миклоша Иштванфи. На ступенях лестницы, углубившись в книгу, сидит Гашпар Кароли, протестант, переводчик библии. Участников левой группы художник и заказчики выбрали из ведущих деятелей реформации в лице Ференца Давида, Сильвестера Яноша Эрдеши, Иштвана Гелеи Катоны, Петера Алвинци и Яноша Цегледи. По-видимому, здесь задача Лотца была самой трудной, ведь до нас почти не дошло достоверных портретов действующих лиц. На галерее выделяются фигуры трансильванского князя Габора Бетлена и Жужанны Лоранфи, за ними видны фигуры Яноша Кеменя и Гашпара Хелтаи.

На правой картине доминирующее положение занимает фигура военачальника и поэта Миклоша Зрини. За ним мы узнаем поэтов Яноша Дьендьеши и Ласло Листиуса. Венгерская литература эпохи барокко представлена справа фигурами князя Ференца Ракоци II, Келемена Микеша, Яноша Римаи и Ференца Фалуди, а слева — Яноша Хеллера, Давида Рожняи и Петера Илошфалви Шеймеша. И здесь галерея заполнена людьми. Михай Стараи держит в руках грамоту с печатью, Венеру из Мураньи-Марию Сечимы узнаем, проследив направление взгляда Дьендьеши. Кроме них, на галерее находятся Шандор Фелвинци и Пекри Леринцне Ката Сидония Петреци, поэтесса. Балинт Балашша, замечательный поэт эпохи Ренессанса, поднимается по лестнице, спиной к Зрини, а слева на возвышении помещен певец венгерской истории XVII столетия Шебештьен Лантош Тиноди.

В композиции своих картин Карой Лотц порвал с традициями барочной живописи и обошелся в своих картинах без потусторонних элементов. Образцом для него был Рафаэль, который в ватиканской Станце дель Сигнатура изобразил на Парнасе исторических лиц в идеализированной группе, то есть в таком составе, в каком они никогда не были в действительности. Заказчики ждали от художника показа выдающихся фигур истории венгерской культуры и литературы. Это было невыполнимо, прежде всего в картинах, изображавших средневековье, поскольку тогда еще не существовало видных и отличавшихся индивидуальностью писателей. Поэтому художник охарактеризовал эпоху фигурой одного из монархов, а представителей литературы поместил в его окружении. Представленные в картинах исторические лица должны были быть изображены так, как они жили в историческом сознании конца XIX века, однако не эпически, в действии,

а в позе, соответствующей их историческому значению и личности, статично. Идеализированному подходу к истории эпохи историзма не противоречило то, что на картинах вместе были представлены лица, далекие по месту или по времени их действия (например, Кальман Книжник и живший в ХУ столетии Пелбарт Темешвари и т.д.). Вследствие этого связь между фигурами композиций лишь формальная.

Мор Тан (1828—1899) во фризе лестницы Национального музея, написанном в 1876 г., часто разрабатывал те же темы, что и Лотц в своих картинах для Академии. И хотя Тан не располагал таким богатым арсеналом живописных выразительных средств, как Лотц, который в числе других работал вместе с ним и в Музее, и в своих композициях показывал меньше фигур, а во многих случаях рисунок и живописное решение также небезупречны, но в отношении идейного единства его работы выше академических картин.

Решение формы картин показывает замечательное мастерство Лотца. Гармония светлых тонов объединяет в безмятежное единство фигуры и сцены, которые по содержанию не имеют целостной связи. Помещенные на передний план натюрморты усиливают глубину пространства. Этой же цели служат умело распределенные тени, которые лежат в соответствии с действительным положением картин. Низко расположенный горизонт следует из действительного положения расположенных на большой высоте картин. Художник нашел правильные пропорции между напоминающей действительность иллюзией и декоративным упрощением. Картины на более поздние темы и созданные позднее имеют еще более легкую и живописную композицию.

На потолке парадного зала Лотц написал аллегории Науки и Поэзии, помещенные в две восьмиугольные рамки. Науку символизирует женская фигура, облаченная в легкие покровы и углубившаяся в книгу, сопровождаемая несущим факел гением. Поэзию символизирует держащая люльку и устремленная ввысь фигура, которую сопровождают алицетворяющие вдохновение Амур и Психея.

В пяти люнетах над окнами Лотц, уже не по заказу, бесплатно, изобразил аллегорические фигуры некоторых областей поэзии и науки, решение которых походит на Сибиллы Микельанджело, находящиеся в Сикстинской капелле. Центральной фигурой каждой композиции является сидящая женщина, которая означает основной научный предмет, а монохроматическое решение боковых фигур говорит о родственных науках. Слева направо по порядку следуют:

1. Основная фигура — естественные науки, ее окружают химия и физика.
2. Математика в сопровождении астрономии и географии.
3. Беллетристика, то есть эпика, с лирой и драмой.
4. Клио, представляющая историческую науку, рядом археология и филология.
5. Основную фигуру науки государства и права сопровождают архивистика и риторика.

*

Повернув направо мы попадаем в Президиум и в Клуб ученых. В *секретариате Президиума* выставлены следующие картины и скульптуры: Лоранд Этвеш работы Дюлы Бенцура, Ласло Салаи — Берталана Секей, Михай Верешмарти — Миклоша Барабаша (1810—1898), Ференц Казинци — Йозефа Крейцингера (1757—1829), Имре Мадач — Игнаца Рошковича, Миклош Вешшеленьи и Жигмонд Кемень, обе работы Миклоша Барабаша, Карой Кишфалуди (копия), а также бронзовая скульптура Золтана Кодая и мраморный бюст Фридьеша Кораньи (первая выполнена Дюлой Палотаи). Портрет ведущего писателя венгерского просвещения Ференца Казинци, исполненный венским художником Йозефом Крейцингером, является самым удачным образцом иконографии венгерского писателя. Опустив лишние детали, художник обращает внимание зрителя на умное лицо, этому способствует и освещение. Пластическому выделению лица как зеркала души способствует и нейтральный фон, а также решенная легкими живописными средствами одежда. Портрет Верешмарти, выполненный Барабашем, также относится к сокровищам венгерской иконографии истории литературы. Он был заказан членами кружка „Аврора” для поддержки молодого художника, недавно переселившегося в Пешт. Кроме этого, это говорит о популярности автора „Воззвания”. Берталан Секей является ведущим представителем исторической академической живописи. Однако наряду со своими монументальными композициями он оставил нам несколько прекрасных портретов. К ним относится портрет, изображающий Генерального секретаря Ласло Салаи, видного ученого-юриста и историка. Благородство позы говорит об общественном положении изображенного, расположенные в качестве атрибутов громадные книги и фолианты говорят о его занятиях.

Помещения *Клуба ученых* частично меблированы старинной мебелью, в витринах выставлены реликвии из собрания Академии. Стены украшены живописными полотнами и несколькими гобеленами. Из первых мы выделим те, которые находятся в связи с историей Академии. Портрет Ференца Толди работы Дьердя Ваштага (1834—1922), портрет Фаркаша Бояи (копия), прекрасный портрет маслом, изображающий неизвестного мужчину, который ошибочно подписан Шандор Кишфалуди, выполненный при жизни портрет Ференце Кишфалуди, портрет Ференца Кельчеи работы Антона Ейнзле (1801—1871), портрет старшего Ференца Казинци работы Йоханна Эндера (1793—1854), портрет Алайоша Меднянски работы Ференца Шимо (1801—1869), портреты Миклоша Йошики и Андраша Фая неизвестного художника, Шандора Кишфалуди — работы Шимо, Михая Эстерхази — Йоханна Эндера, Иштвана Сечени — Миклоша Барабаша, Ауреля Дежеффи — неизвестного художника, Шамуэля Фабрици — Йожефа Цауцига (1781—1857), Дьердя Каройи и Абрахама Вая — работы Йоханна Эндера (следует отметить, что подписи под портретами Вая и Эстерхази перепутаны), Янош Имре — работы Йоханна Эндера, Шандора Петефи в кабинете — Шомы Орлаи Петрича (1822—1900), Даниеля Бержени и женский портрет работы Миклоша Барабаша, дом, в котором родился Казинци, и его могила — работа Кароя Якобеи (1825—1891), два морский пейзажа Кароя Кишфалуди (1788—1830), Иштван Сечени — работа Мора Тана, Ракоци II в детстве и дети Яноша Подманицки — работы Адама Маньоки (1673—1757). В последнем помещении помещен рисунок тушью, раскрашенный акварелью, „Музыка сопровождает от колыбели до могилы” Михая Зичи (1827—1906), представляющий собой эскиз выполненного для концертного зала фриза, полученный из наследия Гезы Войновича. Выполненная на продольной полосе композиция развернута в рулоне и поэтому отдельные сцены следуют в обратном порядке. Кроме этого, здесь находится и картина Михая Ковача (1818—1892), изображающая Яноша Араня.

Иоханн Эндер сопровождал Иштвана Сечени в его путешествии на Восток. В этой поездке была создана акварель, которая увековечила молодого аристократа в непосредственной позе. Изысканная поза и одежда служат показу характера, представляют нам такого человека, который живет с размахом, по своим собственным законам. Изображающий Шандора Кишфалуди портрет работы трансильванца Ференца Шимо представляет нам уже известного поэта, хотя атрибуты его занятия на картине отсутствуют.

Осмысленное лицо выделено темной, отделанной шнурами одеждой, говорящей о благородном происхождении, и облачным небом. Популярность этой картины показывает то, что она вскоре после своего создания была размножена в гравюрах.

Венский художник Антон Эйнзле часто работал для венгерских заказчиков. Его портрет, изображающий автора Гимна Ференца Келчеи, является одним из его самых ценных произведений на венгерские темы. Шома Орлаи Петрич в истории искусства занимает место одного из родоначальников венгерской исторической живописи, однако он оставил и несколько великолепных портретов. Всю жизнь его занимала фигура Шандора Петефи, который был его дальним родственником и другом. Его картина, изображающая поэта у письменного стола, стоит так близко к датированному 1848 г. и хранящемуся в Национальном музее портрету, что она должна была быть создана непосредственно после него.

Если поднявшись на второй этаж мы повернем направо, то попадем к служебным помещениям Генерального секретаря, к лекционному и картинному залу, а также к залу заседаний Президиума. Из помещений секретариата стоит выделить мемориальную доску, которая увековечивает проходившую в этом здании с 1934 по 1940 г. работу Белы Бартока по обработке народных песен.

Штукатурный декор *лекционного зала* принадлежит Яношу Маршалко. Помещенных в рамках и относящихся к отраслям академических наук надписей теперь уже нет. На более короткой стене зала в 1871 г. поместили четыре идеализированных пейзажа представителя позднего романтизма Антала Лигети (1823—1890). Это изображения крепостей Тренчена (Тренчин), Сиглигета, Сепешвар (Спишски Храд) и Хричо (Хричов). Кроме четырех картин, зал украшен скульптурами: портрет Жигмонда Кеменя работы Алайоша Штробля, Кароя Кишфалуди — работа Дьердя Киша (1852—1916 или 1919), Ференца Казинци (выполненная Яношем Маршалко копия оригинала Иштвана Ференци), Йожефа Этвеша работы Миклоша Вая (1828—1886), Пала Дюлаи работы Алайоша Штробля, Иштвана Сечени, который Миклош Ижо скопировал с выполненного венским скульптором Хансом Гассером (1817—1868) оригинала. Кстати, скульптура Гассера является единственной, для которой Сечени позировал. В зале находится также мраморный бюст Яноша Балашши, а в коридоре, отделенном от зала после второй мировой войны, помещена скульптура Шандора Кереши Чомы работы Барнабаша Холло.

В картинном зале имеется пять картин и две скульптуры. Портрет Гезы Кууна, выполненный Аладаром Эдви Иллешем (1870—1958), Ференца Деака — работы Мора Тана, бюст Гергея Чики работы Дьердя Зала (1858—1937) и бюст Миклоша Йошики работы Алайоша Штробля. Портрет Иштвана Сечени заказали два его старших брата, Лайош и Пал в 1836 г. видному представителю венского бидермайера Фридриху фон Амерлингу (1803—1887). Эта композиция принадлежит к наиболее монументальным произведениям Амерлинга. Желанием дарителей, как свидетельствует дарственная запись, было, „чтобы внуки наши, взглянув на черты этого портрета, прониклись чувствами самого благородного сердца и вдохновились на лучшие дела, служащие благу нации”. Большой портрет Йожефа Этвеша, который является собственностью Национального музея, принадлежит Виктору Мадарасу (1830—1917). Мадарас был крупным представителем исторической и портретной живописи. Хотя в этой картине он должен был уступить желаниям заказчиков получить парадный портрет, ему удалось и на перегруженном деталями фоне показать личность изображаемого. Рядом с дверью висит огромная картина маслом Йоханна Эндера, изображающая аллегории Академии. На композиции мы видим Гебу, которая дает Юпитеру отпить из своего кубка. Это, а также рельеф щита другой идеализированной женской фигуры — Атилла по просьбе папы избавляет Рим, по мотивам Рафаэля — говорит о подъеме венгерской науки. При создании картины Эндер подражал картине на подобную тему английского художника Джона Хопнера, на которую его внимание обратил Сечени (возможно, через гравюрную репродукцию) во время своего путешествия в Англию.

В вешущем к залу заседании коридора Президиума висит много картин. Дьезе Гонча и Пал Дюлаи работы Эде Балло, Йене Балог — работы Оскара Глатца (1872—1958), Геза Михалович — работы Андора Борута, Ласло Салаи — работы Бергалане Секея, Леринц Тот — работы Йожефа Прохаски (1885—1964), Кальман Тай, Густав Хейнрих, Албин Чаки и Шамуэль Брашшаи, все четыре портрета выполнены Андором Борутом, Арпад Берцик — работы Меньхерта Бота (1857—1916), Дьердь Вольф — работы Антала Цилцера (1860—1921), Андраш Фаи — работы Миклоша Барабаша, Йожеф Дежеффи (копия), Игнац Лурель Феслер работы Яноша Ромбауера (1782—1849), Дюла Паулер — работы Имре Ревеса (1859—1945), Миклош Йошика работы Лайоша Абрани (1849—1901), Ференц Деак — Миклоша Барабаша.

Габор Дебрентеи — Михая Ковача, Фаркаш Бояи — Лайоша Тенхоффера (1843—1909), Лайош Лоци — Антала Меддьеши Шварца. Янош Ромбауэр из Лече жил в верхней Венгрии, но почти двадцать лет провел в России. Здесь он встретился с известным историком, Аурелем Игнацем Фесслером, портрет которого он написал и привез на родину. Великолепный портрет является одним из шедевров творчества Ромбауэра.

Украшающие зал заседаний Президиума живописные полотна: Эндре Хедьеш — работы Йене Ендрашика (1860—1919), Ференц Бене — работа Алайоша Дьерди—Гиргла (1821—1863), Кальман Миксат — работа Эндре Комароми—Каца (1880—1969), Михай Хорват — работа Нандора Ракоши (1832—1884), Лайош Илошваи — работа Кароя Лотца, Йожеф Этвеш — Берталана Секея, Дюла Каутц — Дьердя Ваштага, Карой Тан — работа Эде Балло, Йожеф Буденц — Аладара Керешфеи—Криша (1863—1920), Пал Хунфалви — Гезы Бицо, Лайош Маркушовски — Йене Ендрашшика, Янош Арань — Миклоша Барабаша, Карой Фалуди (копия), Мор Йокаи (выполненная Эде Балло копия с оригинала Липота Хоровица), Петефи в Дебрецене — работа Шомы Орлаи Петрича, Пал Семере и Балог Алмаши — работы Михая Ковача, Бела Фогараши — Хейнриха Фогеля (1872—1942), Карой Сас — работа Андора Борута, Габор Сарваш — Антала Цилцера, Фридьеш Корани, Шандор Корани и Жолт Бети — все три работа Эде Балло, Геза Энтц — работа Антала Меддьеши Шварца.

V. ТРЕТИЙ ЭТАЖ ДВОРЦА

Ведущий на третий этаж лестничный пролет решен одинаково с пролетами нижних этажей. Концы его среднего марша украшены двумя поставленными на постамент из искусственного мрамора позолоченными канделябрами. На лестничной площадке второго этажа помещен мраморный бюст Дрердя Бешшенъеи работы Эде Каллоша (1866—1950). Так как портретов этого писателя-воина не сохранилось, то аутентичность скульптуры сомнительна. Декорированные арабесками полупилястры между пятью арочными окнами поддерживают украшенные розетками и лентами поперечные тяги. Украшающие пилястры гипсовые скульптуры и рельефы выполнены по привезенным из Берлина образцам Яношем Маршалко.

*

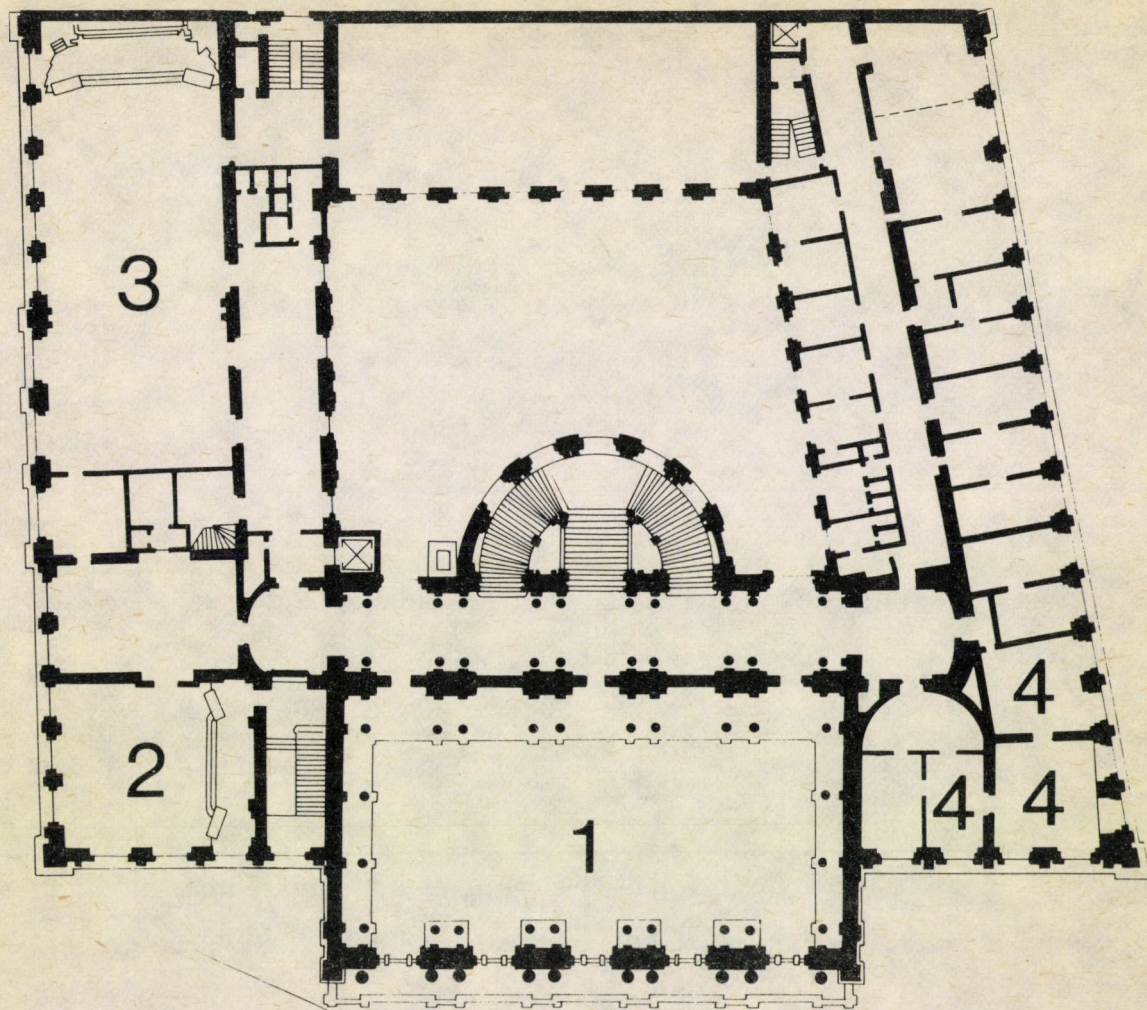
Поднявшись на третий этаж, справа мы оказываемся в малом и большом залах заседаний. Оба выполнены по проекту д-ра Ивана Кочиша, реконструкция лекционного зала также велась по его проекту. Слева находится дирекция Библиотеки. В этих помещениях имеется три живописных полотна: портрет Ференца Толди работы Михая Ковача, Йожефа Телеки — Миклоша Барабаша и Кальмана Миксата — Дюлы Бенцура. В портрете основателя Библиотеки Йожефа Телеки Барабаш в первую очередь великолепно изобразил пышные детали парадного костюма. Дюла Бенсур был признанным официальным портретистом начала столетия. Его портрет Миксата, выполненный в 1910 г., свидетельствует о его выдающемся мастерстве. Эта картина интересна также тем, что она была представлена в качестве работы на звание академика.

Простоявшее больше века здание сегодня уже не может удовлетворить потребность в помещениях, необходимых в связи с громадными задачами Академии. Поэтому большая часть аппарата Академии работает сегодня в других зданиях, Академия „переросла” свой дом. Однако здание и сегодня достойно удивления как памятник славной эпохи в истории Академии. Наряду с этим, здание является монументальным документом и од-

ного периода истории архитектуры Будапешта. Вестибюль, лестницы и парадный зал и сегодня являются достойным удивления ансамблем. Они являются достойными, торжественными рамками для самых важных, самых представительных событий в жизни Академии.

*

В истории здания важную роль имел четвертый этаж, залы которого имеют верхнее освещение и прекрасно подходят для выставок картин. Сегодня четвертый этаж ввиду технических проблем, к сожалению, не может выполнять эту функцию.



План третьего этажа

1. Парадный зал. 2. Малый зал заседаний. 3. Большой зал заседаний. 4. Дирекция Библиотеки

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Divald Kornél: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Magyarázó kalauz. Budapest, 1917. MTA. 143 p.

(Дворец Венгерской академии наук и его коллекции. Путеводитель)

Henszlmann Imre: Az Akadémia palotájának eddigi története. = Kritikai Lapok, 1. 1862. 10–23. p.
(История дворца Академии до сих дней)

Emlékkönyv a Magyar Akadémia palotájának megnyitási ünnepélyére. Pest. 1865. Deutsch. 24 p. 9 t.

(Юбилейный альбом о торжестве открытия дворца Венгерской академии наук)

Berzeviczy Albert: Az Akadémia palotájának félszázados fennállása. = Budapesti Szemle. 162. 1915. 321–328. p.

(Пятьдесят лет дворцу Академии)

Fráter Zsuzsa: „Nemzeti részvét emelte”. 100 évvel ezelőtt kezdtek építeni az Akadémia palotáját. = Magyar Tudomány, 7. 1962. 6–7. 450–459. p.

(Воздвигнута национальными усилиями. 100 лет назад началось строительство дворца Академии)

Komárik, Dénes: Der Bau des Palastes der Akademie von Pest. = Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Ausstellungskatalog Wien. Collegium Hungaricum. Budapest, 1983. 25–28. p.

Ybl Ervin: A Magyar Tudományos Akadémia falképei. = Ybl Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Budapest, 1938. MTA. 245–265. p., 484–489. p.

(Фрески на стенах дворца Венгерской академии наук)

Kőszegi László: Az Akadémia dísztermének Lotz-falképei. = Képzőművészet, 7. 1933. 63–64. p., 165–169. p.

(Фрески Лотца в парадном зале Венгерской академии наук)

A díszterem falfestményei. = Akadémiai Értesítő, 1892. 263–266. p.

(Фрески парадного зала)

Széphelyi Frankl, György: Das Bildprogramm des Festsals der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. = Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Ausstellungskatalog Wien. Collegium Hungaricum. Budapest, 1983. 56–62. p.

Viszota Gyula: A Magyar Tudományos Akadémia címere. = Akadémiai Értesítő, 15. 1904. 5–11. p.

(Герб Венгерской академии наук)

Rózsa, György: Die Allegorie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften – Johann Ender und István Széchenyi. = Alte und Moderne Kunst, 11. 1966. 88. 28–31. p.

Pulszky Károly: Az Akadémia szerepe a képzőművészetek fejlesztésében. = Akadémiai Értesítő, 1892. 333–340 p.

(Роль Академии в развитии изобразительного искусства)

A M. Tud. Akadémia képesterme. = Akadémiai Értesítő, 1891. 32–35. p., 663–667. p.

(Картинная галерея Венгерской академии наук)

Библиотека Венгерской Академии Наук 1826–1976. Под ред. Д. Рожа и др. Будапешт, 1976. 55 стр. 36 табл.

A Magyar Tudományos Akadémia másfél évszázada 1825–1975. Főszerk. Pach Zsigmond Pál. Szerk. Vörös Antal. Budapest, 1975. Akad. K. 548 p.

(Полтора века Венгерской академии наук)

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Пештская сторона у начала Ланцхида (Цепного моста) до начала строительства. Деталь литографии Р. Альта
2. Законченное здание с коронационным возвышением. Фотография Др. Клеса
3. Проект Хенлсмана. Гравюра на дереве
4. Проект Ферстля. Гравюра на дереве
5. Проект Шкланицки. Гравюра на дереве
6. Проект Кленце. Гравюра на дереве
7. Проект Штюлера. Гравюра на дереве
8. Штюлер: Здание Национального музея в Стокгольме
9. Главный фасад дворца
10. Вид на дворец со стороны Цепного моста
11. Дворец на фоне Будайских гор
12. Заседание комиссии Государственного собрания в парадном зале, гравюра на дереве, 1865
13. Галерея Эстерхази на четвертом этаже, гравюра на дереве, 1874
14. Выставка Исторической картинной галереи на четвертом этаже. 1920-е годы
15. Горельеф Барнабаша Холло на стене по улице Академия
16. Лекционный зал после второй мировой войны

17. Зал каталогов Библиотеки
18. Читальный зал библиотеки
19. Старое книгохранилище
20. Читальный зал Восточной коллекции
21. Отдел рукописей
22. Парадный зал
23. Парадный зал с фресками на стене со стороны Дуная
24. Эпоха короля Кальмана. Фрагмент фрески Кароя Лотца
25. Эпоха Иштвана I. Фрагмент фрески Кароя Лотца
26. Эпоха Лайоша I. Фрагмент фрески Кароя Лотца
27. Ансамбль фресок стены со стороны улицы Академия
28. Эпоха реформации и контрреформации. Фрагмент фрески Кароя Лотца
29. Эпоха короля Матьяша. Фрагмент фрески Кароя Лотца
30. Эпоха Миклоша Зрини. Фрагмент фрески Кароя Лотца
31. Заседание Академии в парадном зале
32. Лекционный зал до перестройки
33. Лекционный зал после перестройки
34. Ференс Казинци. Портрет маслом Йозефа Крейцингера, 1808
35. Портрет молодого Иштвана Сечени. Акварель Йоханна Эндера, 1817
36. Аурель Игнац Фесслер. Портрет работы Яноша Ромбауэра (масло), 1821

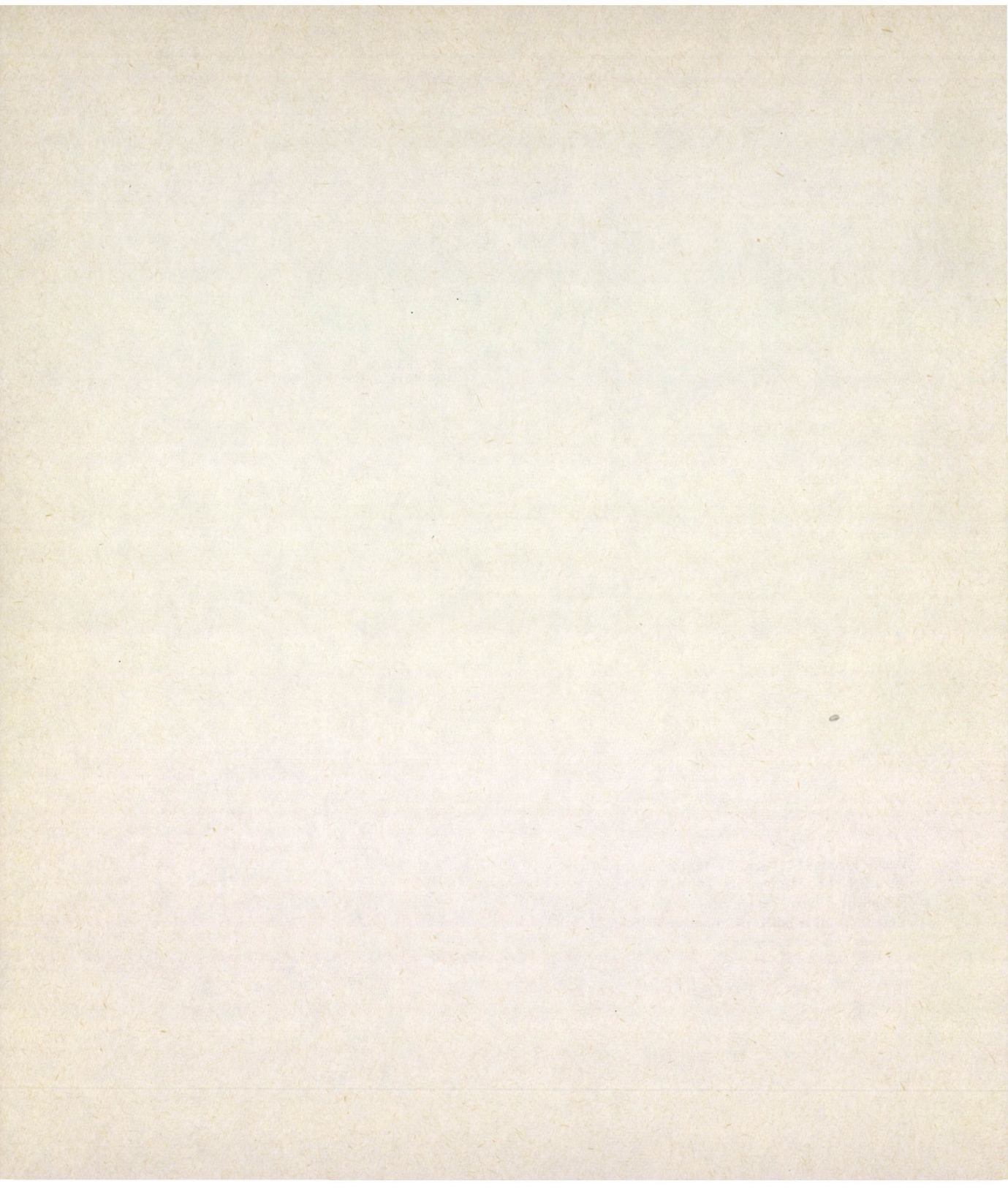
37. Шандор Кишфалуди. Портрет работы Ференца Шимо (масло), 1828
38. Аллегория Академии. Автор Йоханн Эндер (масло), 1834
39. Иштван Сечени. Портрет работы Фридриха фон Амерлинга (масло), 1836
40. Михай Верешмарти. Портрет работы Миклоша Барабаша, (масло), 1836
41. Ференц Келчеи. Портрет работы Антона Ёйнсле, (масло), 1835
42. Йожеф Телеки. Портрет работы Миклоша Барабаша (масло), 1836
43. Шандор Петефи в своем кабинете. Портрет работы Шомы Орлаи Петрихча, 1848
44. Ласло Салаи. Портрет работы Берталана Секая (масло), 1864
45. Йожеф Этвеш. Портрет работы Виктора Мадараса (масло), 1874. Собственность Национального музея
46. Кальман Миксат. Портрет работы Дюлы Бенцура (масло), 1910
47. Интерьер Клуба ученых
48. Фрагмент лестницы
49. Фрагмент лестницы
50. Фрагмент коридора второго этажа

На обложке цветная литография Адама Словиковски, выполненная в середине 1860-х годов. При описании живописных произведений и скульптур учитывалось состояние на 1982 год. Там, где в одном помещении представлено несколько картин, порядок описания – слева направо.

Источники иллюстраций:

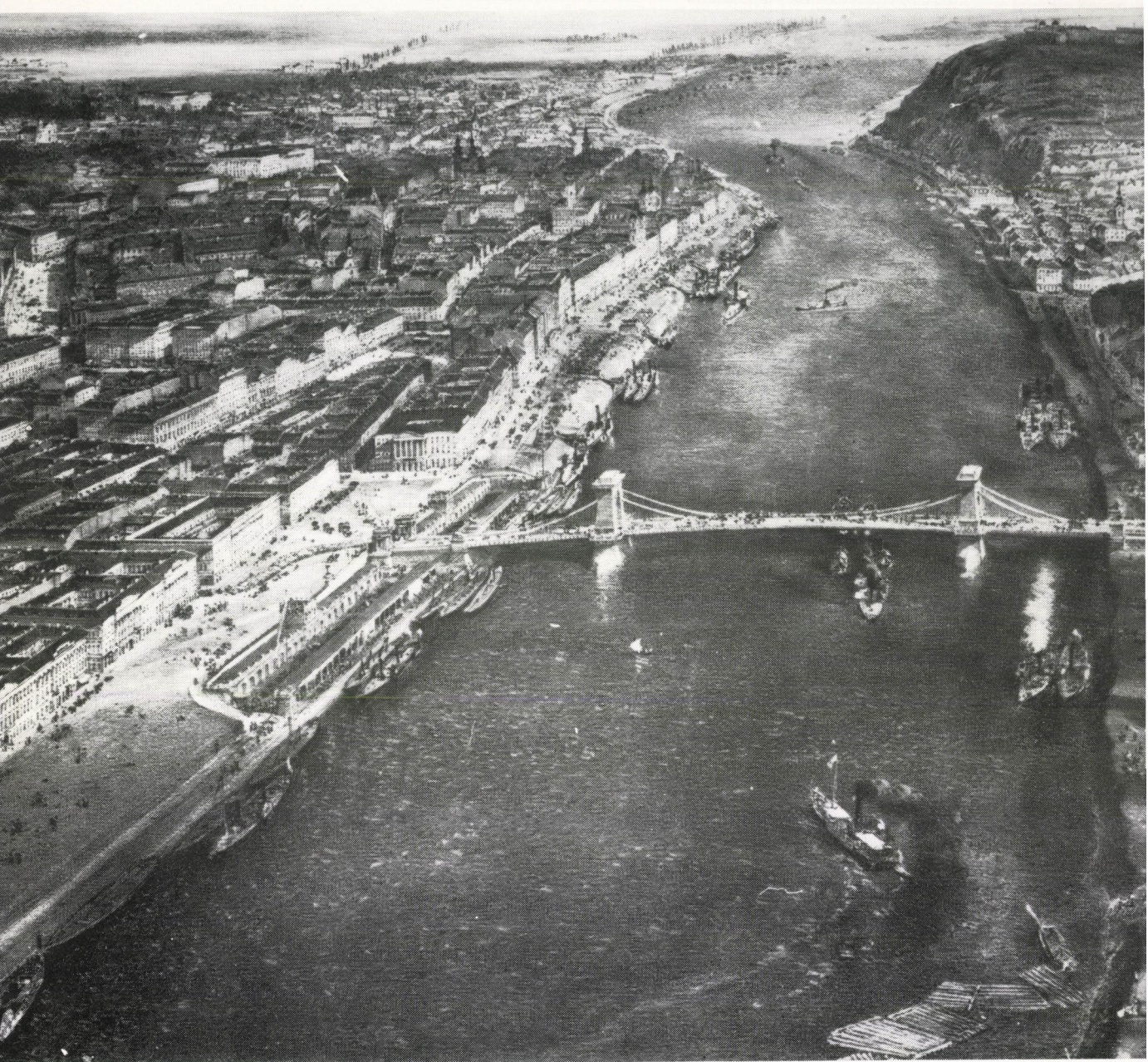
Фотоархив Библиотеки ВАН: 3–7, 12, 17, 19, 23, 33, 36–37, 40, 43–47, 49–50.
Венгерский национальный музей: обложка, 1, 13, 24–26, 28–30, 34–35, 38–39, 41–42.
Агентство МТИ: 10–11, 15, 18, 20–21, 31, 48.
Государственная инспекция по охране памятников архитектуры: 9, 14, 22, 27, 32.
Будапештский исторический музей: 2.
Стокгольмский национальный музей: 8.
Личный фотоархив Пала Гергея: 16.

Feelős kiadó: az MTA Könyvtár főigazgatója
Alak BN / 12 – Terjedelem: 10 (A/5) ív
Megjelent: 1986 – Példányszám 1000
Készült az MTA Soksorozítójában 8616328
F. v.: dr. Héczey Lászlóné

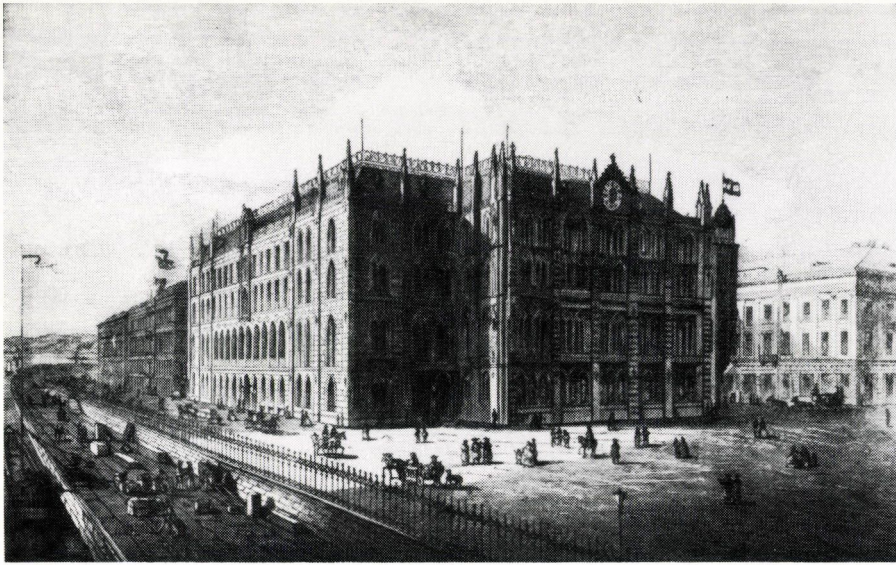


PHOTOGRAPHS

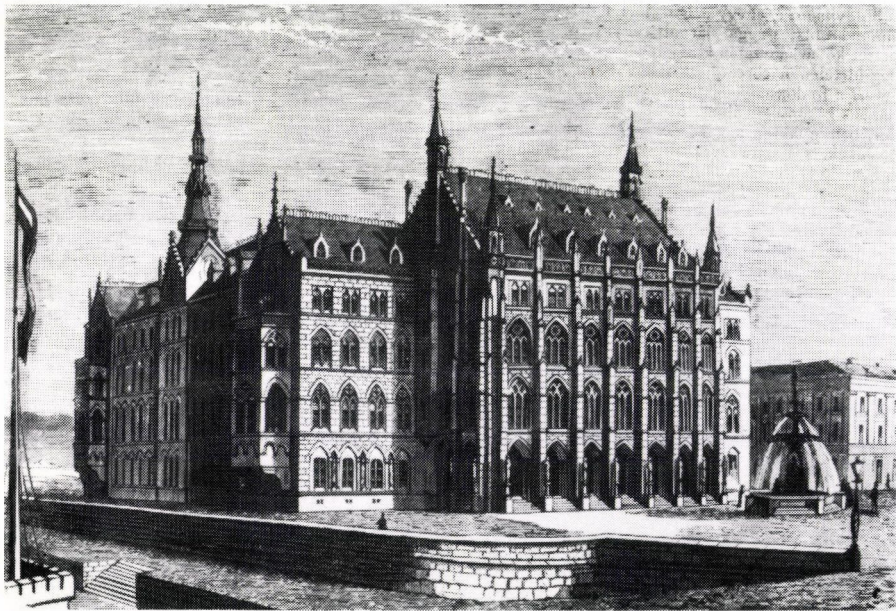
ИЛЛЮСТРАЦИИ





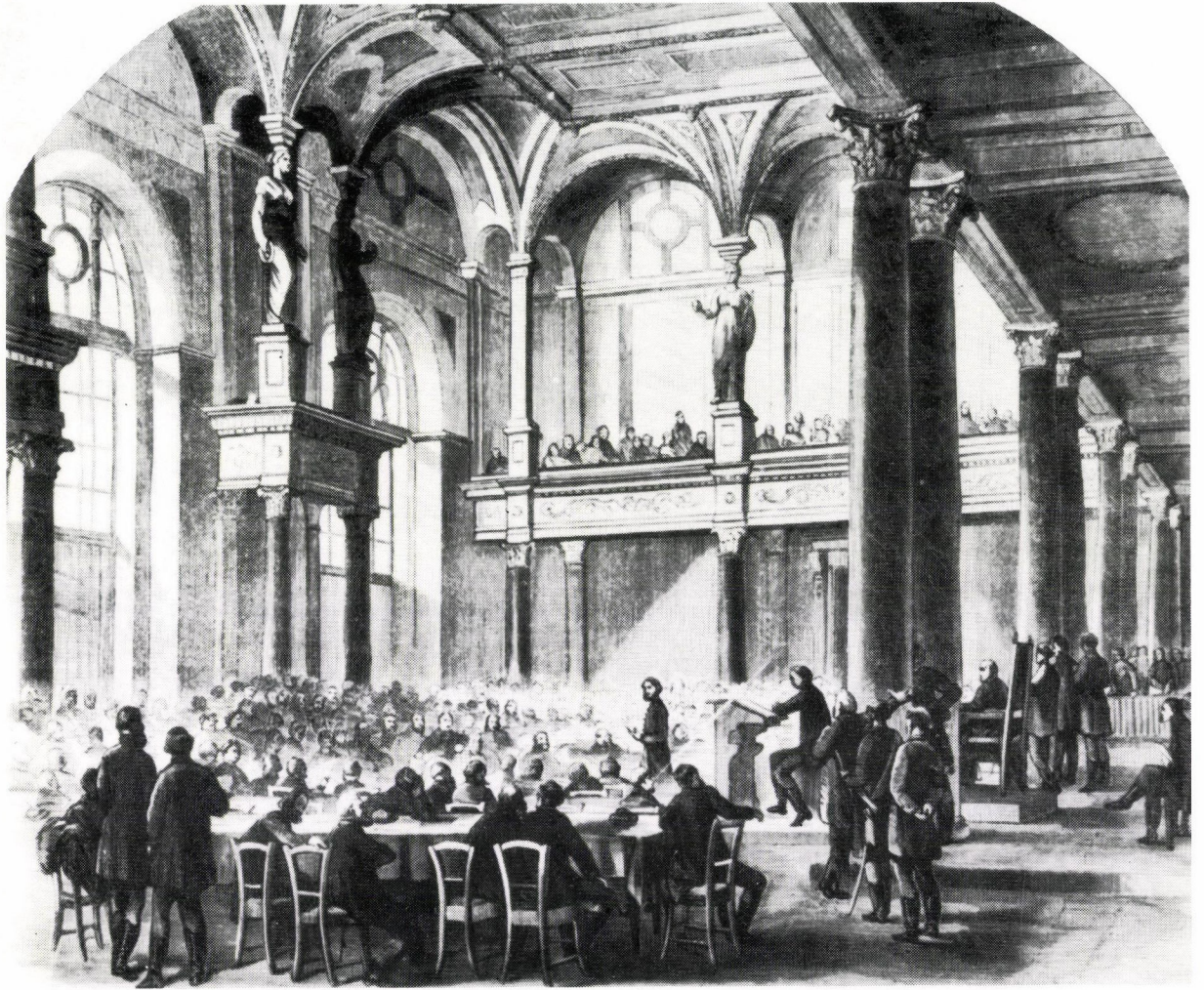


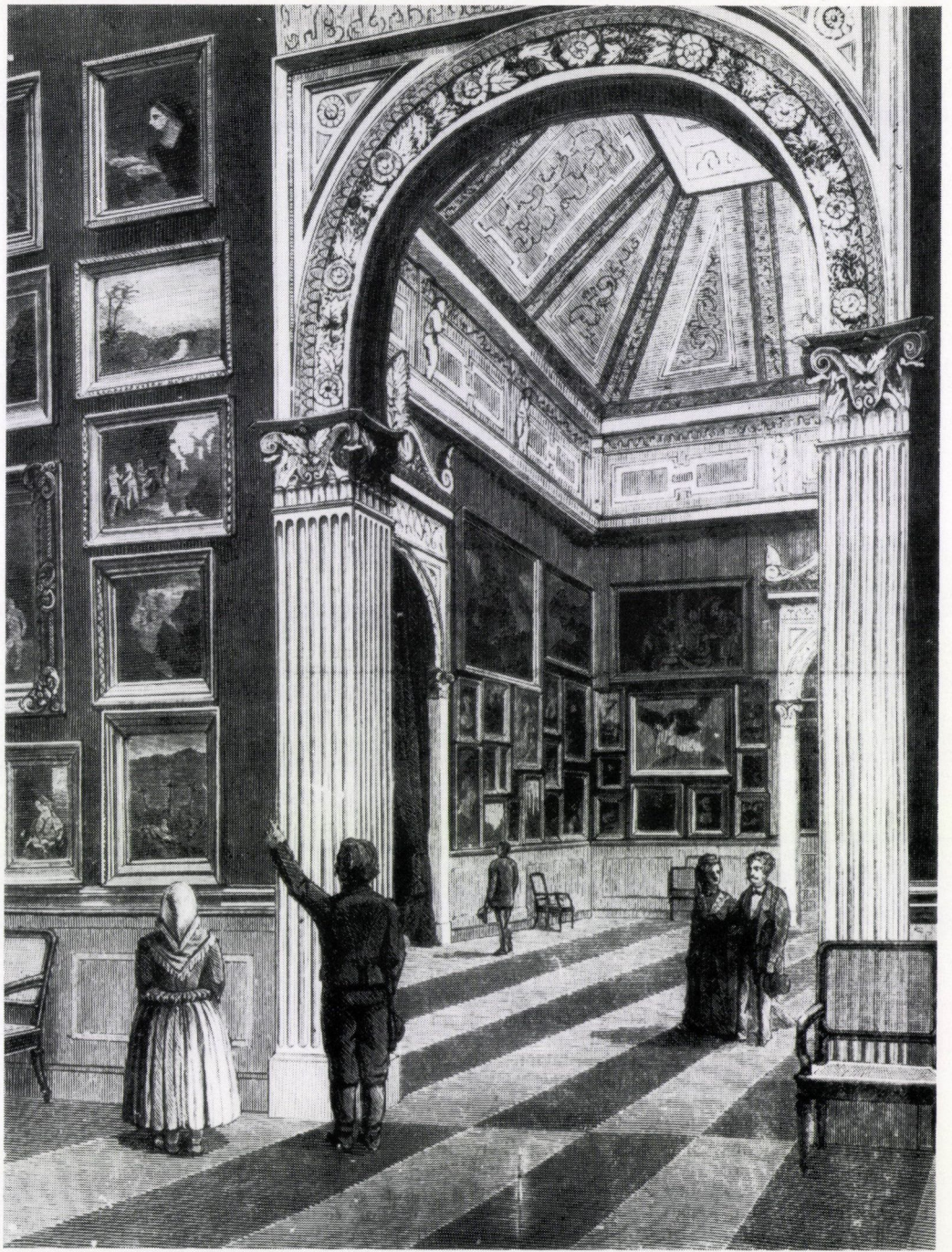
3

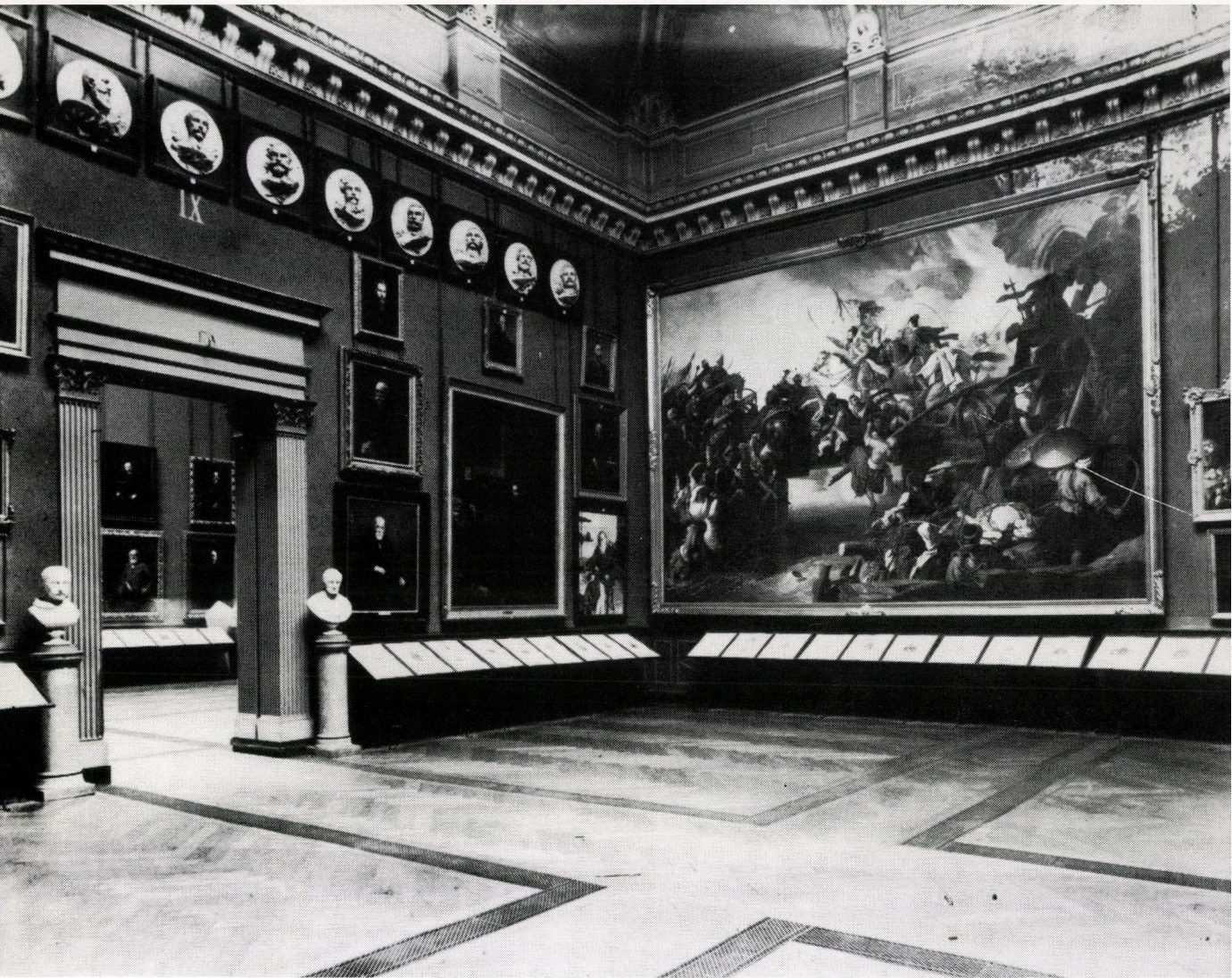


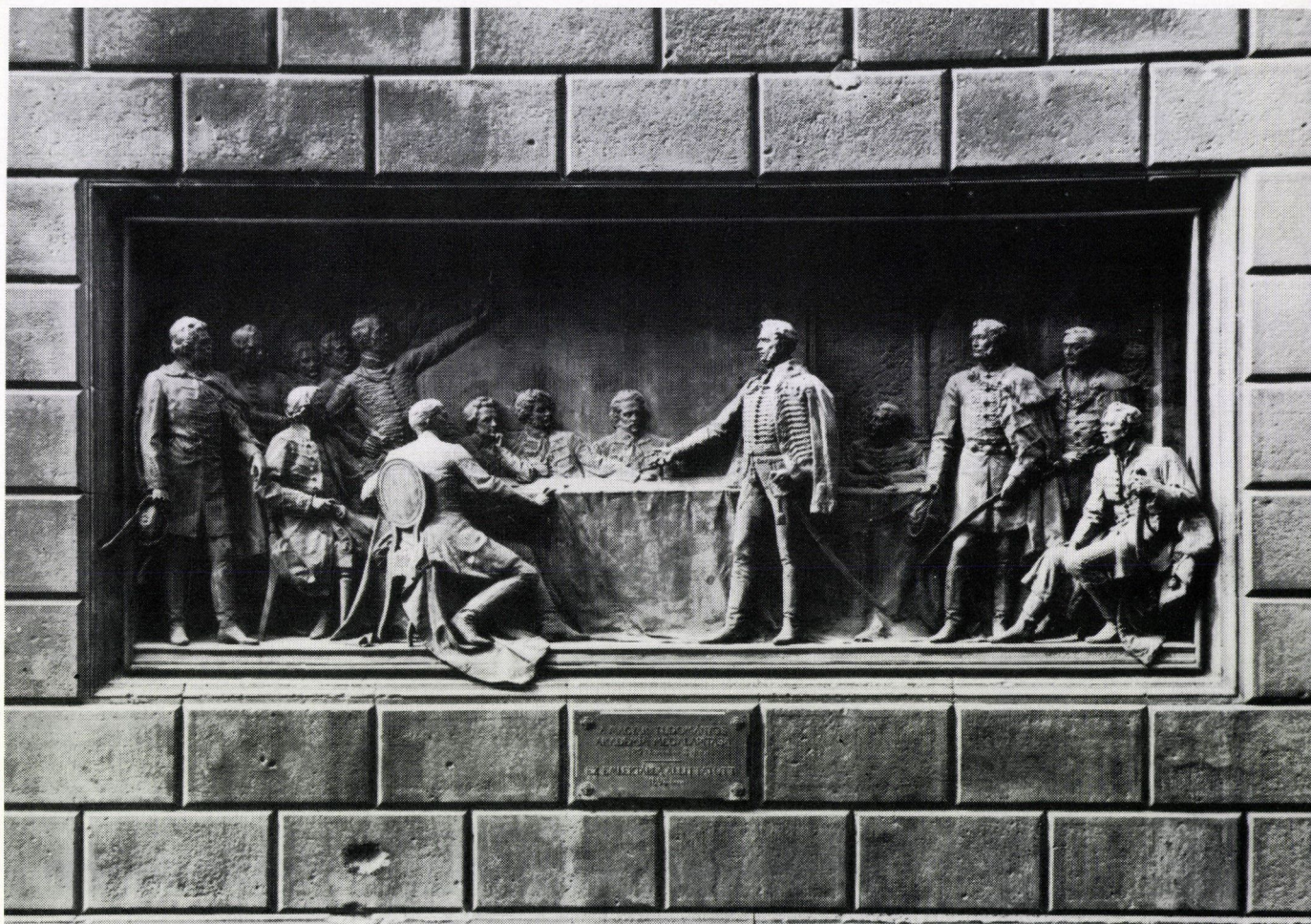
4











MAJOR GENERAL
ANDREW A. LACROIX
1812-1887
BY EMERSON GILBERT

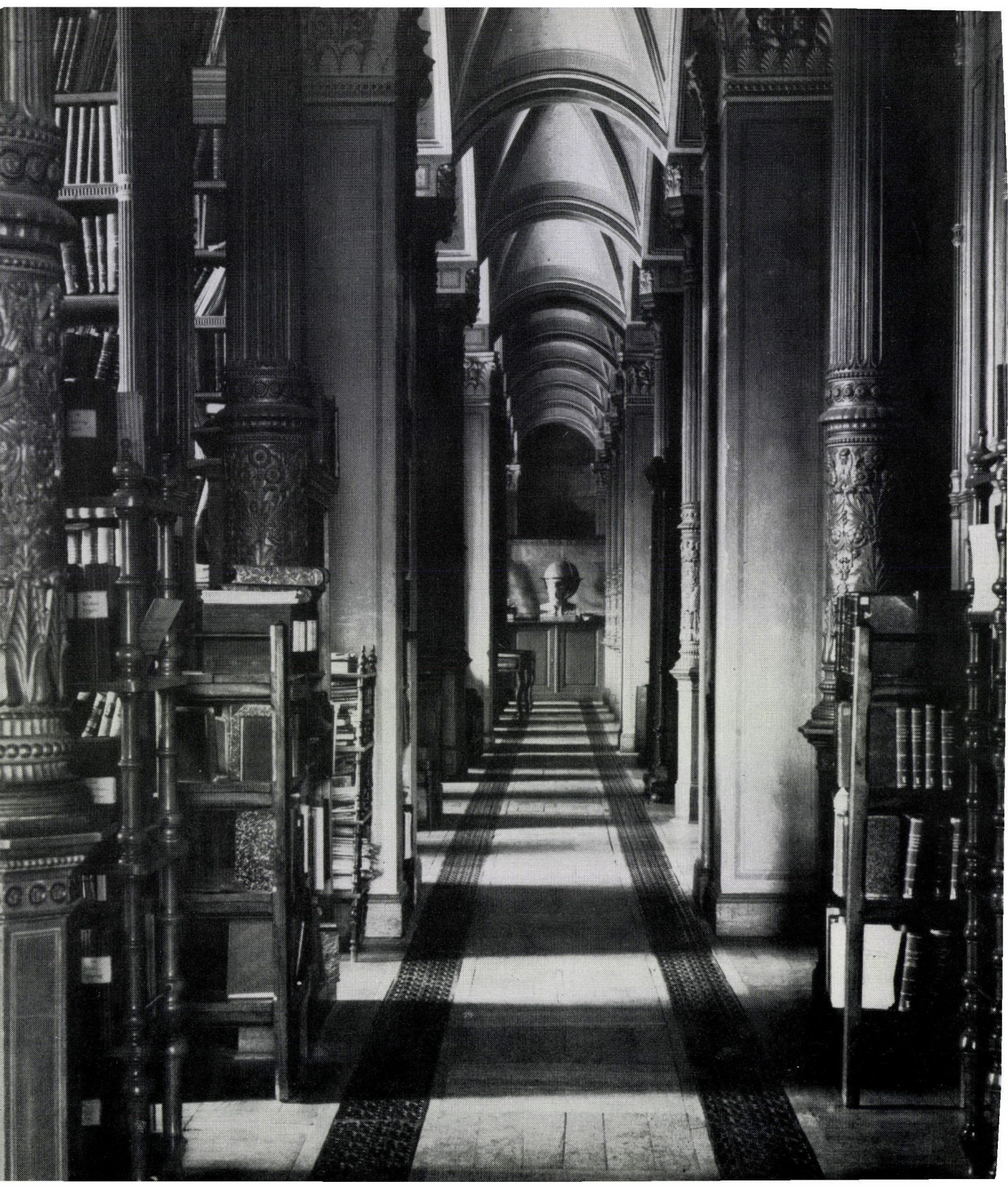






18

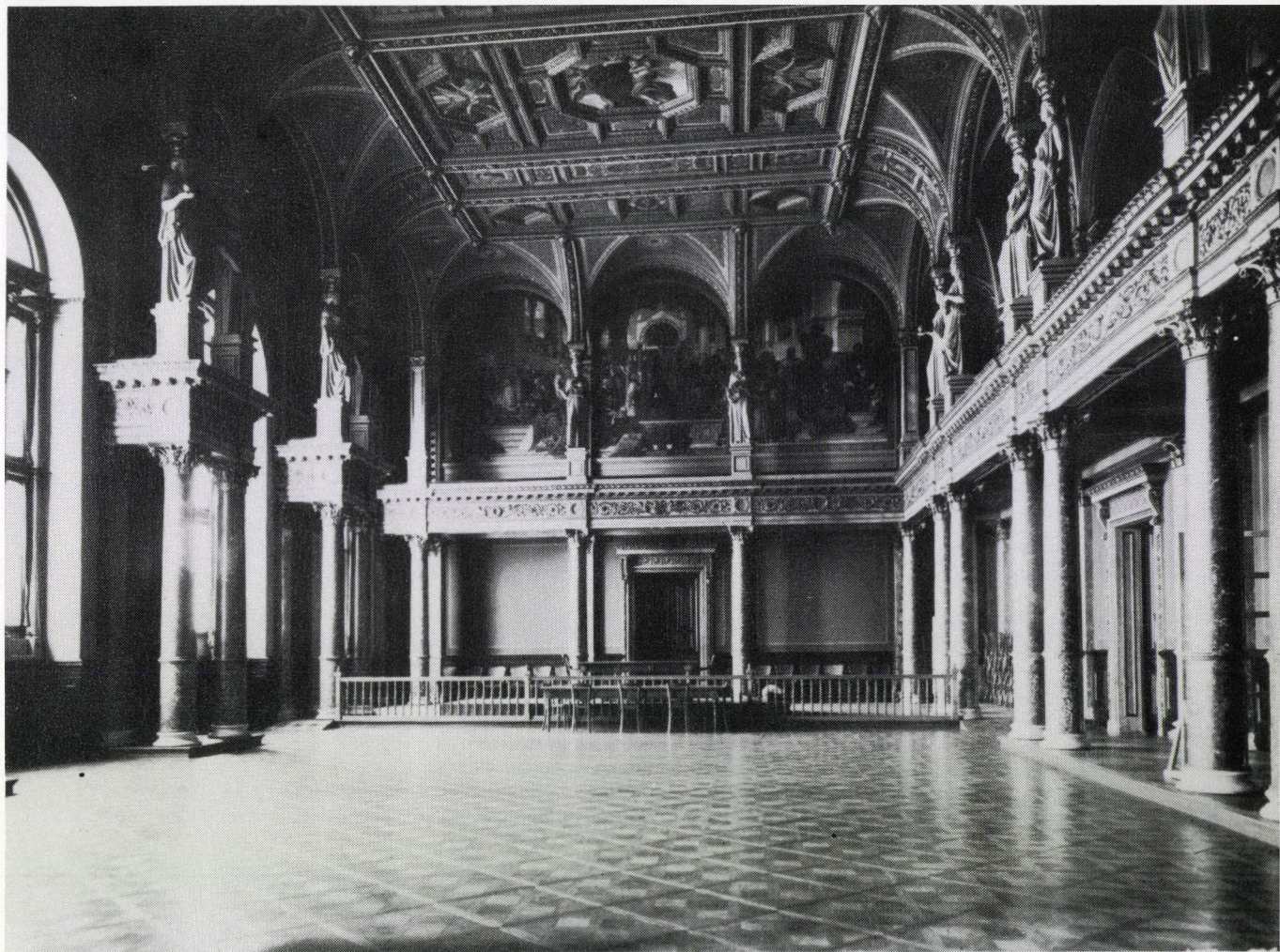
19





















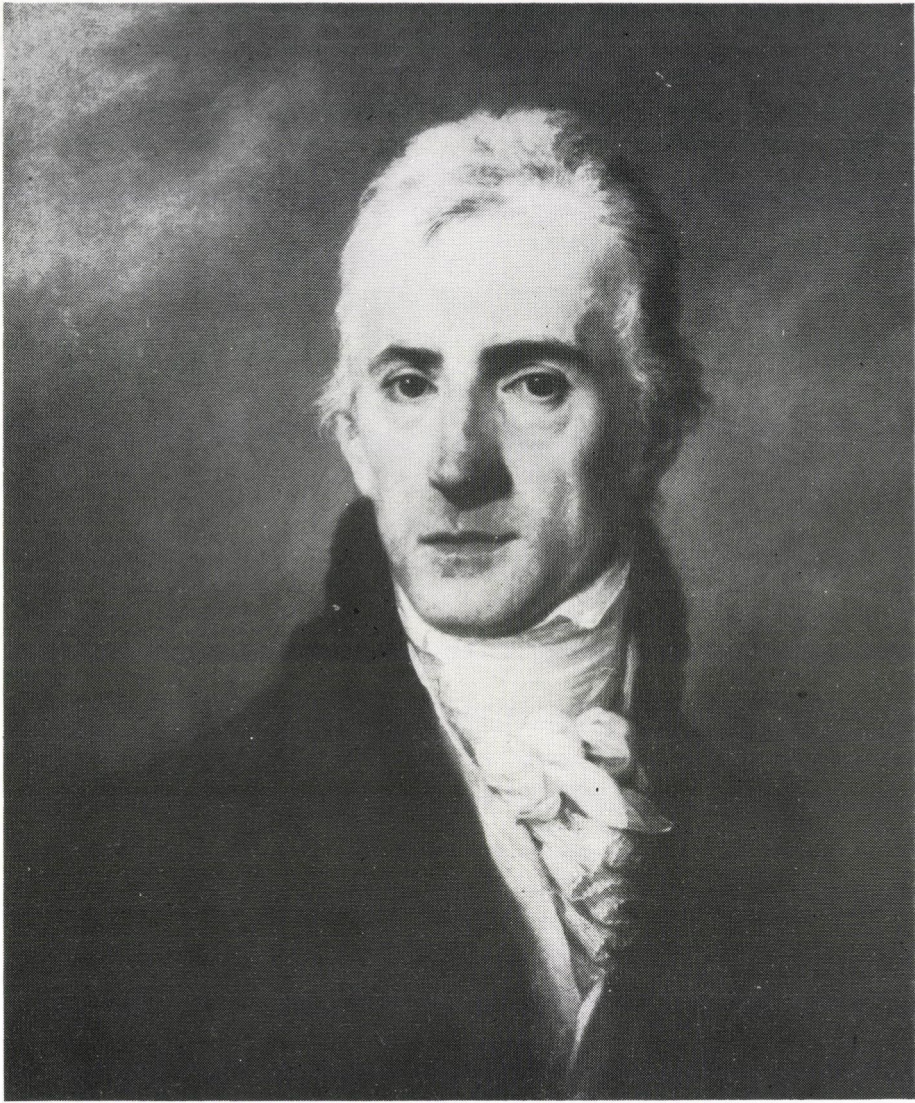




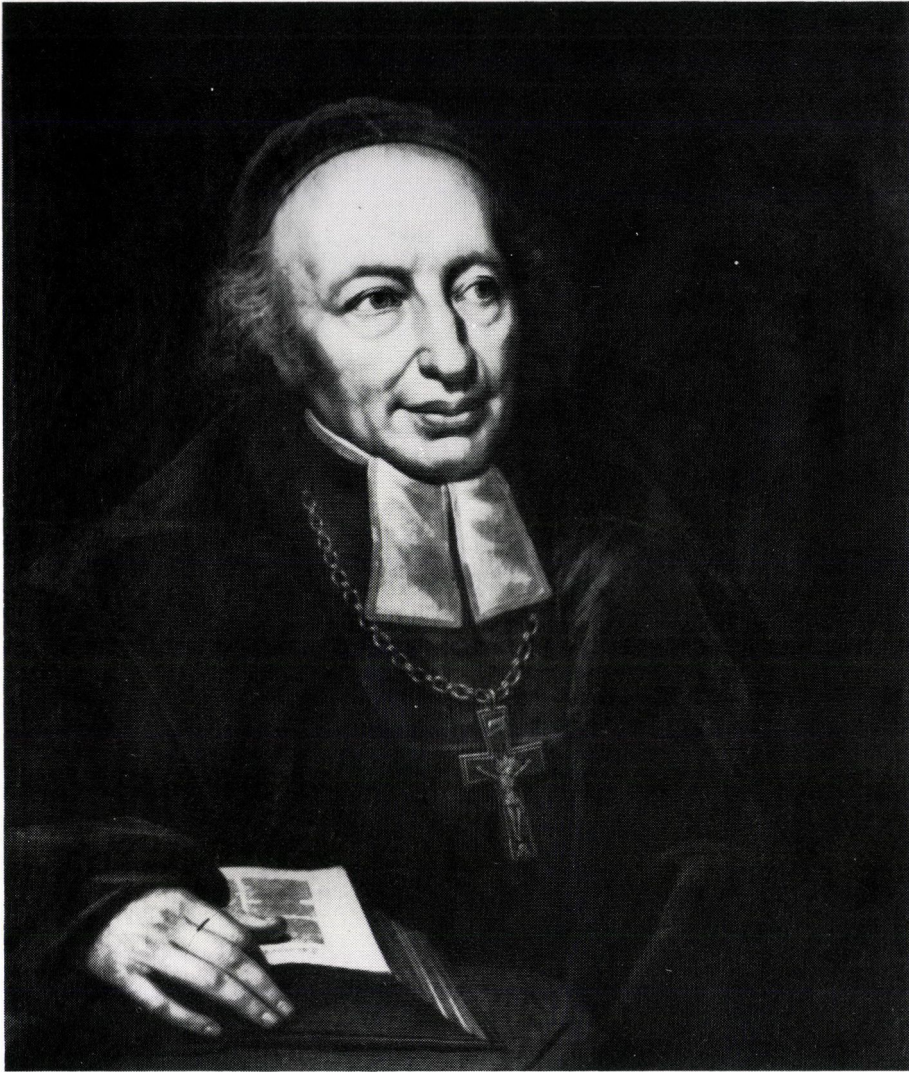










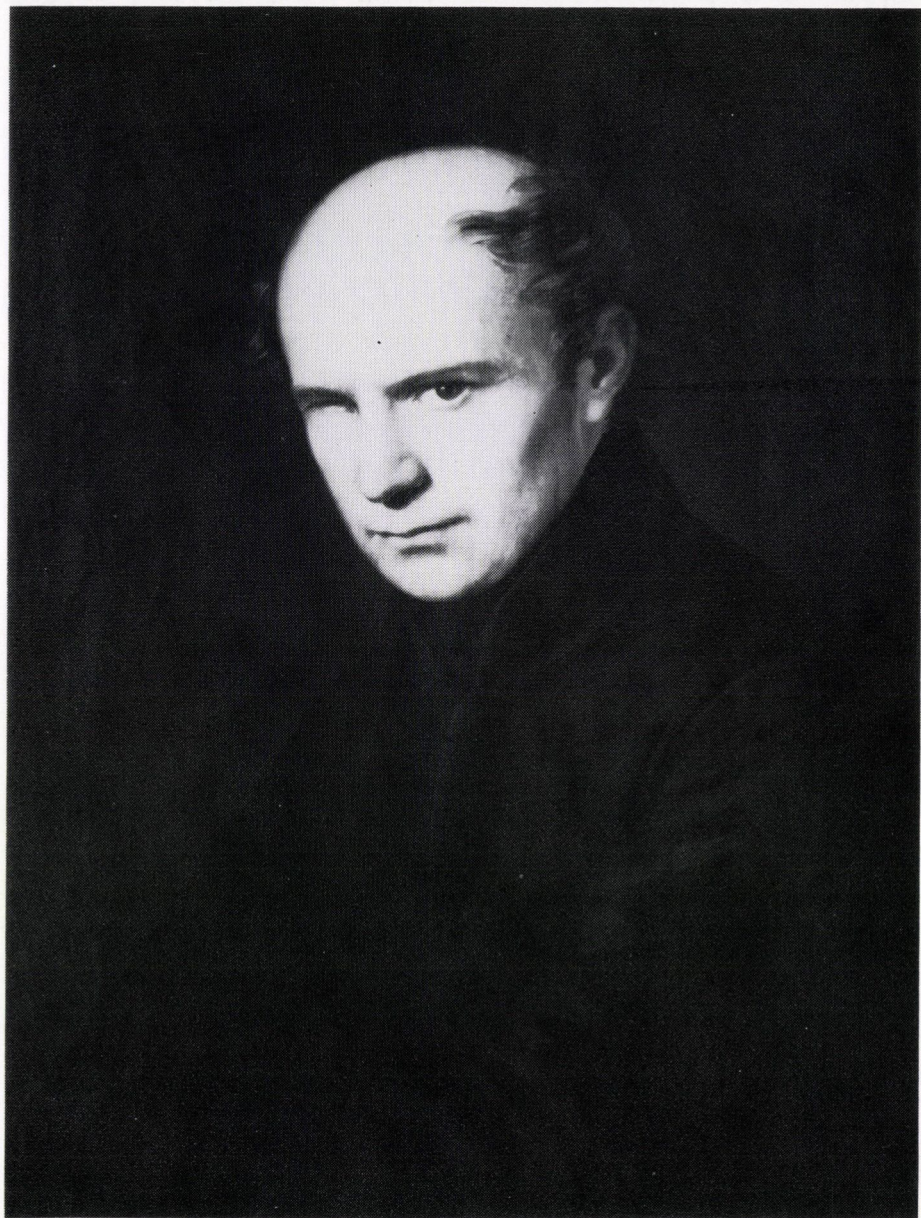






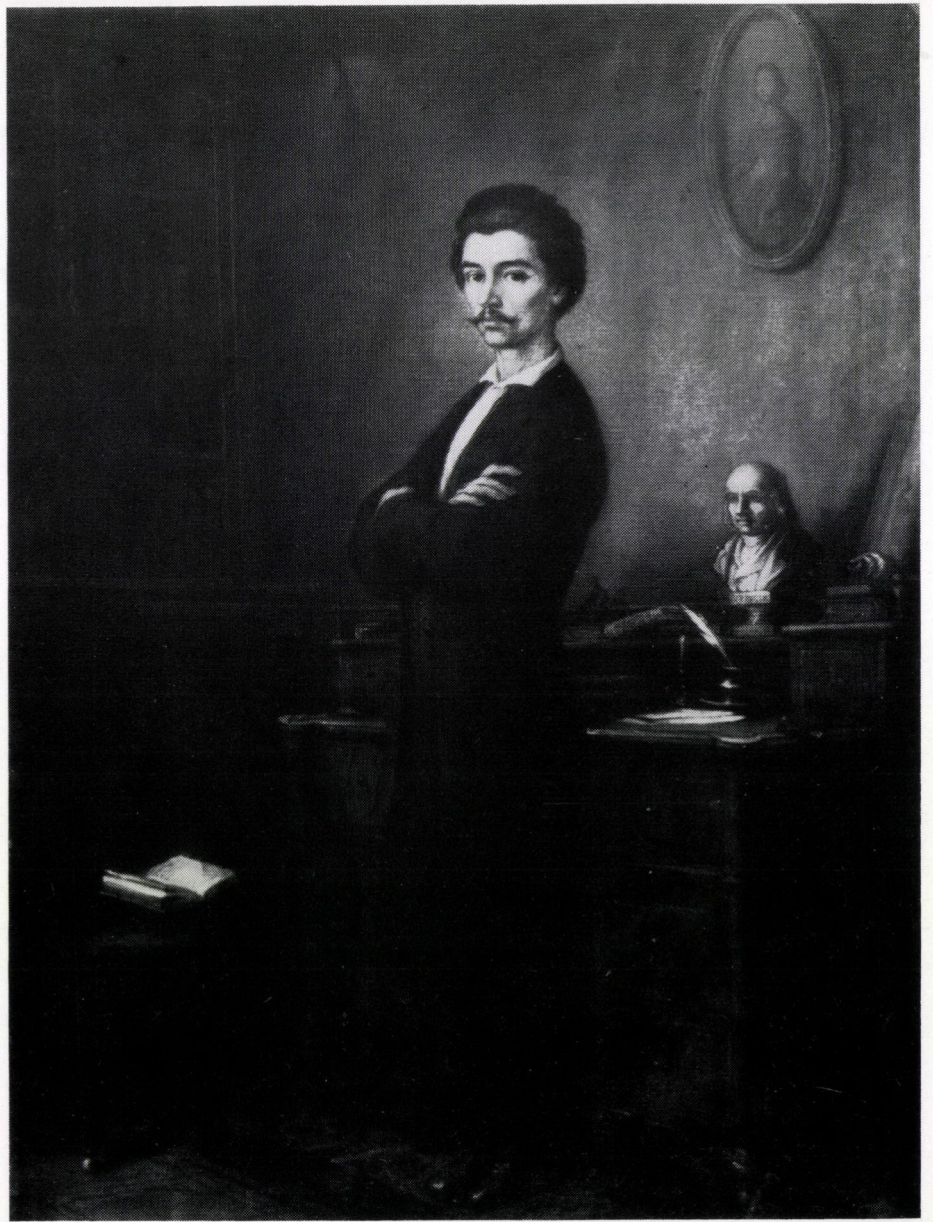




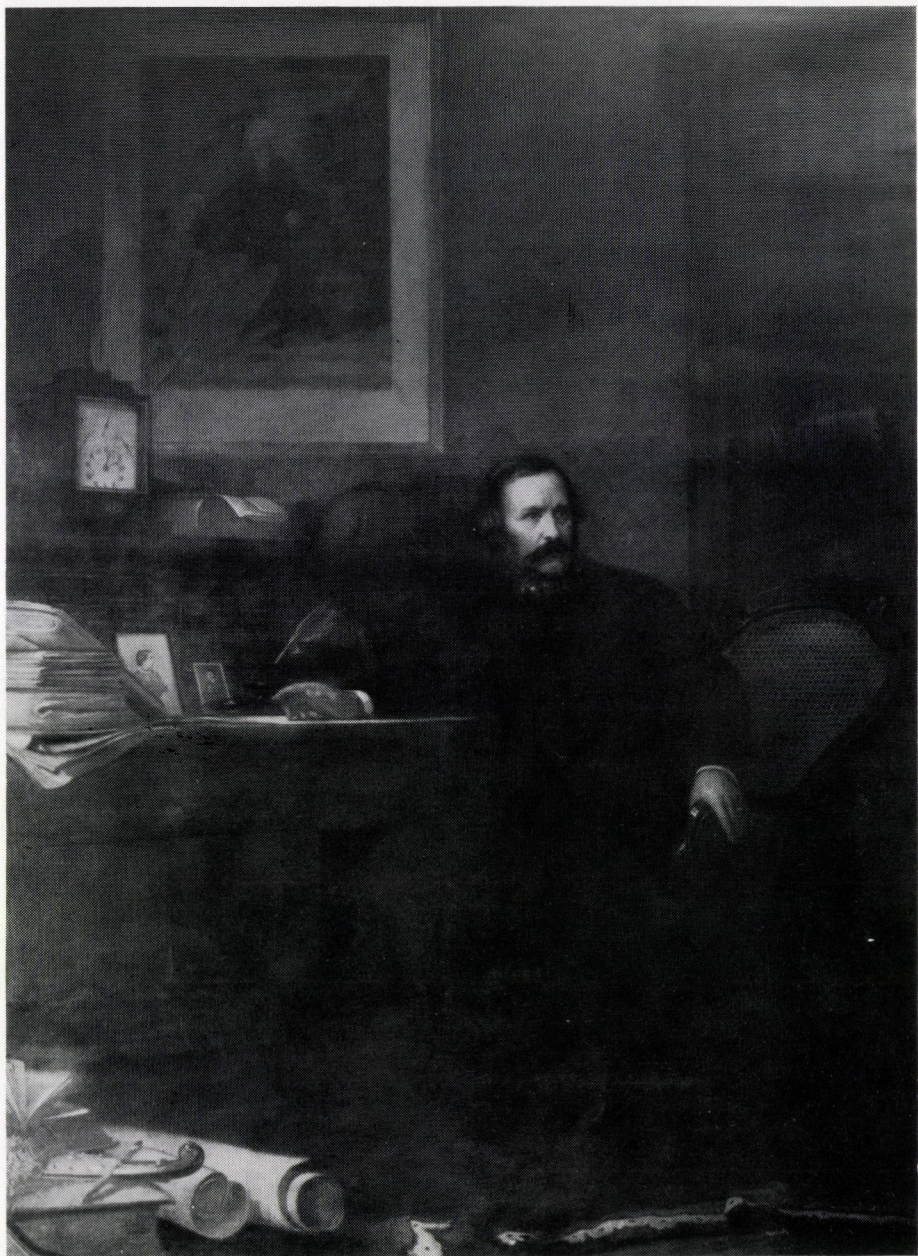


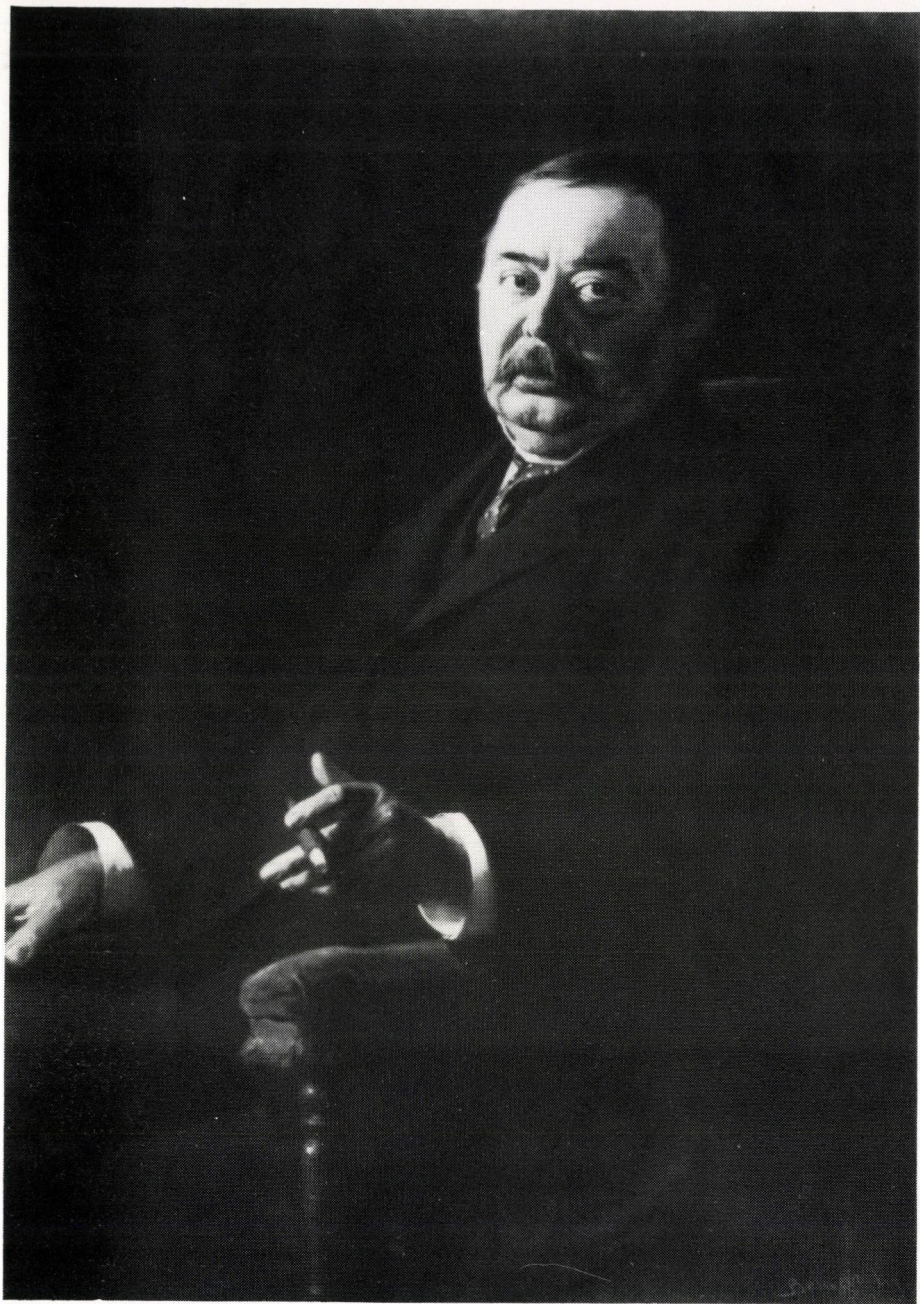
41

















90,-

