

УДК 069(091)  
ББК 79.13

КУКЛИНОВА И.А.

## БЫТОВАНИЕ ТЕРМИНА «МУЗЕЙ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА

В статье поднимается вопрос о многозначности термина «музей» в европейской культуре Нового времени. Анализ материала свидетельствует, что на понимание музея в XVIII в. существенное влияние оказывало толкование, которое восходило к античному прообразу — Александрийскому мусейону.

*Ключевые слова:* музей, энциклопедия, Лувр, ротонда, музы, галерея, кабинет, общение.

В XVIII в. под воздействием идей Просвещения многие европейские частные, чаще всего монархические, коллекции открывают свои двери для посетителей. Начинается эра публичного музея. К началу 1790-х гг. существует уже около 20 учреждений, чьи собрания доступны для любопытствующих. При этом на протяжении всего столетия термином «музей» обозначали не только коллекции, открытые для публики, часто он использовался и в других значениях. Обратимся к возможным вариантам его толкования и применения в данный период.

Для осмысления бытования термина «музей» в XVIII в., безусловно, необходимо обратиться к одному из важнейших источников того времени — «Энциклопедии, или Толковому словарю наук, искусств и ремесел». В десятом томе этого знаменитого труда есть статья, озаглавленная «Музей». В значительной степени она посвящена функционированию мусейона в Александрии. И лишь в ее завершающей части читаем: «Слово *музей* получило впоследствии более расширенное значение, сегодня его применяют ко всякому месту, содержащему то, что име-



# IV

# НАСЛЕДИЕ

ет непосредственное отношение к искусствам и музам» [14]. И далее следует отсылка к другой статье, «Кабинет», где указывается многозначность и этого термина: «Под этим названием можно понимать комнаты, предназначенные для изучения или в которых договариваются об особых делах, или содержащие самое ценное из картин, бронзы, книг, диковинок» [6]. Полностью вопросам обустройства кабинета как коллекции предметов (в данном случае связанных с миром природы) посвящена статья «Кабинет натуральной истории» [7]. Статья же «Музей» завершается упоминанием музея Ашмола, созданного в Оксфорде в 1683 году. Есть в «Энциклопедии» место и для просветительской программы создания публичного музея во Франции — она сформулирована в статье «Лувр» [13]. После краткой истории дворца Лувра ее авторы утверждают, что совершенство этого величественного здания все еще остается лишь желаемым, и предлагают разместить в Лувре обширные королевские коллекции. Предполагается «собрать разбросанные по садам всего королевства произведения скульптуры, картины короля, которые ныне свалены в кучу и перемешаны на складах, где ими никто не наслаждается» [13], создать галерею планов, кабинеты натуральной истории и медалей. Кроме того, в Лувре предлагалось сохранить практику размещения бытовавшей там Королевской академии живописи и скульптуры со всеми вспомогательными службами. Отмечается и заслуга директора королевских строений маркиза де Мариньи, уже выполнившего главную из задач — сохранение здания, долгое время представлявшего собой развалины.

Ассоциация музея прежде всего с Александрийским музеем приводила к тому, что и в XVIII в. этот термин служил синонимом места интеллектуального общения значительно чаще, чем хранилища тех или иных предметов, доступных определенной публике, хотя и в таком значении он уже, безусловно, использовался. В качестве примера подобного понимания термина можно привести цитату из автобиографического труда популярного французского писателя второй половины XVIII в. Ретифа де ла Бретона «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце», в котором упоминание «музеума, наполненного молодыми людьми выдающихся достоинств», сопровождается таким авторским пояснением: «Беседа началась. Она касалась всевозможных тем. Затем читали рукописи; поэты рассказывали свои стихи; драматурги декламировали свои пьесы... Это был настоящий Музей» [15, р. 85—86].

Музеями и лицами во Франции в то время называли общества, отмеченные масонским влиянием и создававшиеся на деньги участников-подписчиков. Эти начинания, безусловно, явились детищами идеологии Просвещения с ее верой в безграничность прогресса человеческих знаний. Как отмечают исследователи, главной их функцией было распространение научного знания среди слушателей, но при этом они выполняли и другую важную роль — быть местом свободного общения интеллектуалов [11, р. 254]. Деятельность музеев и лицеев включала в себя занятия химией, физикой, натуральной историей,

филологией, музыкой. Одно из самых известных подобных учреждений — Музей Месье<sup>1</sup>, созданный в 1781 г. знаменитым физиком, химиком, одним из пионеров авиации Пилатром де Розье. В Музее Месье демонстрировались физические опыты, читались многочисленные лекции по широкому спектру наук, ученые могли здесь представлять свои изобретения, а художники — произведения живописи и скульптуры [11, р. 257]. О значительном интересе к подобного рода начинаниям свидетельствует и такой факт — среди участников-подписчиков этого Музея было 63 женщины [11, р. 263].

Следуя определению «Энциклопедии», обратимся к следующим примерам понимания музея как места, имеющего непосредственное отношение к искусствам и музам. Именно с пристанищем муз ассоциировались специальные помещения круглой формы — ротонды, представляющие собой отдельные архитектурные сооружения или входящие в комплекс дворцовых построек, которые, по мнению исследователей, начинают возводиться с 1650—1670-х гг., первоначально они предназначались чаще всего для концертов [10, р. 131]. Сохраняют свою популярность такие архитектурные сооружения и в XVIII веке.

Ярким примером, относящимся к этому времени, является зал с куполом в замке Монмюзар<sup>2</sup>, близ Дижона (см. рис. 1). В 1764—1769 гг. замок был возведен для члена парламента Бургундии К.-Ф. Фийо де ля Марша архитектором Шарлем де Вайи, известным, в будущем, в Европе, одним из крупнейших представителей классицизма. Следуя названию места, тогда еще начинающий мастер построил здание в форме храма, посвященное богу Аполлону и девяти музам. Круглое в плане, с колоннами дорического ордера, оно имело в западной части Салон муз, обращенный в сторону крепостных укреплений Дижона. Роспись купола этого помещения, сделанная художником Франсуа Девожем, представляла Аполлона и муз на горе Геликон, которые «председательствовали на ученых беседах Фийо и его гостей» [10, р. 129]. Интересно, что позднее, в 1837 г., роспись на этот же мотив была исполнена на внутренней поверхности купола, покрывающего круглый в плане конференц-зал здания Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге [2, с. 14] (см. рис. 2).

Другой пример, приводимый исследователями в этом ряду, — мраморный овальный зал дворцово-паркового комплекса Сан-Суси в Потсдаме, в 20 км от Берлина. Этот наиболее прославленный дворец Фридриха Великого был построен по эскизам заказчика, самого короля, архитектором Георгом Венцеслаусом фон Кнобельсдорфом в 1745—1747 годах. И хотя общепризнано, что образцом для мраморного зала Фридриху служил римский Пантеон, ученые указывают на родство проекта с многочисленными итальянскими ротондами XVI—XVII вв., которые в действительности также восходят к античным центрическим

<sup>1</sup> Месье — титул младшего брата короля, в данном случае — графа Луи-Станисласа Прованского, брата Людовика XVI (будущего короля Людовика XVIII).

<sup>2</sup> Montmusard — le mont des Muses, т. е. гора Муз.



Рис. 1.

Замок Монмюзар, Ж.-Б. Лалеман (первая половина XVIII в.)

постройкам. Овальный зал увенчан куполом, на карнизе располагаются скульптурные группы — аллегии архитектуры, музыки, скульптуры и астрономии. В двух нишах размещены скульптуры работы Фр. Г. Адама — Венера Урания, богиня природы и жизни, и Аполлон, бог искусств. Аполлон держит в руках открытую книгу, это труд Лукреция «О природе вещей». Известно, что единственными развлечениями, которым предавался в Сан-Суси прусский монарх-философ, были занятия философией и вечерние концерты, на которых он играл партию флейты. В связи с этим стоит упомянуть картину немецкого художника А. фон Менцеля «Круглый стол в Сан-Суси», запечатлевшая встречу Фридриха Великого с Вольтером в окружении членов Прусской академии наук, произошедшую как раз в мраморном овальном зале дворца Сан-Суси.

Еще одним достойным рассмотрению примером, иллюстрирующим столь привычную в XVIII в. ассоциацию музея с местом, имеющим непосредственное отношение к искусствам и музам, является история Королевского художественного музея в Стокгольме (Швеция). Он был основан в 1792 г., а уже через два года распахнул свои двери для публики. Экспозиция развернулась в двух галереях северо-восточного крыла королевского замка. В нее вошли античные скульптуры, приобретенные знаменитым королем-реформатором Густавом III во время путешествия по Италии в 1783—1784 годах. В начале 1784 г. Густав III и его окружение посетили уже открытый к тому времени папский музей Пио-Клементино, «экскурсоводом» по его коллекции стал сам Папа Пий VI. Художнику Б. Ганьеро было поручено изобразить эту встречу. Всего коллекция античной скульптуры шведского короля к началу 1790-х гг. насчитывала около 200 предметов.

Открытие музея состоялось уже после смерти короля. Малая галерея экспонировала бюсты императоров и

предметы римского искусства. Нам же более интересна большая галерея, носившая название Галерея муз, где размещались полнофигурные античные статуи. Одним из первых изобразительных источников, точно передающих атмосферу Галереи муз в конце XVIII в., является полотно шведского художника Пера Хиллестрёма «Галерея муз королевского замка», написанное в 1796 году. Время расцвета его таланта пришлось на период правления Густава III, придворным художником которого он служил. В ту эпоху в Швеции «по мере эволюции художественной жизни развивался и становился более многообразным рынок художественных произведений... Кроме двора и аристократии, традиционной элиты, представители зарождающейся буржуазии также начали приобретать и коллекционировать разнообразные произведения,

выполненные в различной технике» [5, р. 17]. Художник в своих произведениях смог отразить многообразную, в том числе художественную, жизнь того времени, уделив внимание и новому для шведского общества явлению — будням публичного художественного музея. На картине «Галерея муз королевского музея» П. Хиллестрём изобразил уходящую вдаль перспективу галереи. Ее ритм задается колоннами, симметрично расположенными с двух сторон, освещена она сбоку рядом прорезывающих ее с одной стороны окон. Вдоль стены видны мраморные скульптуры, расположенные на высоких постаментах. На первом плане, посреди галереи, изображено одно из наиболее ценных произведений коллекции — скульптура «Эндимион», незадолго до этого найденная при раскопках на загородной вилле императора Адриана в Тиволи. Густав III получил разрешение от Папы Римского приобрести этот памятник античного искусства и привезти его в Швецию. Во время поездки Густава III по Италии уже было известно, что король желает приобрести статуи Аполлона и девяти муз, поэтому торговцы предметами искусства даже шли на уловки, снабжая античную скульптуру соответствующими атрибутами и превращая безымянные изображения в сестер Аполлона. В основном, как считают специалисты, шведским королем были приобретены столь распространенные тогда на рынке римские копии с греческих статуй.

В ряду примеров высокого покровительства муз священным местам художественных собраний исследователи называют и залы Глиптотеки в Мюнхене в первые годы ее существования, где Людвиг I Баварский любил принимать избранных гостей в темное время суток, давая возможность приглашенным рассматривать имеющуюся в его коллекции античную скульптуру и наслаждаться музыкой. Однако для начала XIX в. это уже, скорее, исключение, чем обычная практика. «Частные залы, предназначенные для

муз, постепенно выходят из моды в годы Великой французской революции, и отныне строятся музеи для широкой публики, а не избранного круга, хозяин не встречал больше гостей за столом под звуки музыки и под покровительством Аполлона и его девяти сестер» [10, р. 139]. Любопытно, что уже в наши дни музеи возвращаются к практике вечерних и ночных программ, часто разработанных тоже для «избранных» — сегодня ими становятся «друзья музея» или посетители музыкальных фестивалей, при этом нередко музыкальные произведения звучат в пространствах, где представлены и произведения живописи и скульптуры.

В связи с осмыслением изучаемых нами проблем интересно обратиться к структуре одной из недавних работ крупного французского музеолога, специалиста в области философии искусства Бернара Делаша. Труд, названный «Виртуальный музей» [8], состоит из трех глав: «Эстетическое», «Музеальное» и «Виртуальное». Один из параграфов последней главы озаглавлен «Параллельный музей». В нем есть раздел, посвященный «бумажным музеям», где на разнообразном историческом материале автор исследует феномен «музеев без зданий... еще лучше — без коллекций подлинных предметов...» [8, р. 172]. Среди примеров есть два, которые относятся к XVIII веку. Это идеи великого немецкого ученого второй половины XVII — начала XVIII в. Готфрида Вильгельма Лейбница и уже цитировавшаяся французская «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел».

По мнению Б. Делаша, для глубокого понимания идей Г.В. Лейбница существенным фактом биографии немецкого ученого является его многолетняя деятельность в должности библиотекаря при дворе ганноверского герцога. Французский исследователь пишет о том, что именно Лейбницем в тот период осмыслен принцип энциклопедии [8, р. 173—174].

Остановимся на идеях мыслителя, существенных для логики Делаша. Это предложение представлять знание в его совокупности, соединить логику с математикой. Поиск способа точного описания мира приводит Лейбница к интерпретации мышления как процесса оперирования знаками. Таким образом, ученым предлагалось создание особого универсального языка, выработка алфавита, в котором словами и более компактными знаками были бы точно обозначены вещи, процессы и их реальные соотношения. В письме французскому математику Г. Фр. Лопиталю от 23 апреля 1693 г. Лейбниц подчеркивал, что видит секрет успеха в тщательной работанности не только первичного алфавита понятий,

но и искусства его употребления, которое выводило бы истинные предложения из комбинаций простых идей или неопределяемых терминов [3, с. 33]. Так рождается комбинаторное искусство (*ars combinatoria*), которому уделяет большое внимание Делаш [8, р. 174]. Формальное оперирование символами должно было очистить знание от схоластики, уточнить используемые выражения и алгебраизировать мышление ученых. В одном из трудов по истории философии находим такую иллюстрацию к подобной трактовке заслуг Лейбница: «Всеобщее символическое исчисление, введенное в научную практику повсюду, по мнению Лейбница, позволит в будущем прийти к тому, что “если между людьми возникнут споры, потребуется лишь сказать: “Подсчитаем!”, дабы без дальнейших околичностей выяснить, кто прав”» [3, с. 33]. Комбинаторное искусство ложится в основу решения различных логических задач, в том числе создания программ для компьютеров [8, р. 174]. Лейбниц известен и своими высказываниями в пользу соединения теории с практикой, и личным участием в изобретательской деятельности (в частности, им была существенно усовершенствована счетная машина, изобретенная Б. Паскалем). Как утверждает французский музеолог, развитие этих идей привело Лейбница к обоснованию собственной методики изобретательства (*ars inveniendi*) [8, р. 174].

«Энциклопедия», по мнению Б. Делаша, является уже следующим шагом в реализации идей параллельного музея по сравнению с позицией немецкого философа. И характеристику этого многотомного труда, следуя логике своего размышления, исследователь начинает с утверждения, что детище Дидро и д'Аламбера позволяет, наконец, книге за-



Рис. 2.

Конференц-зал Императорской академии художеств (Санкт-Петербург)

менить кабинет редкостей [8, р. 174]. Это столь смелое заявление автор подтверждает цитатой из энциклопедической статьи, посвященной «Кабинету натуральной истории»: «Возвратите все ваши раковины морю, верните земле ее



растения и удобрения, очистите ваши жилища от этой толпы трупов, птиц, рыб и насекомых, если вы можете из них создать лишь хаос, где я не нахожу никакого различия... где разбросанные или нагроможденные предметы не дают мне никакого ясного и точного представления» [7, р. 490]. Абсолютно согласиться с данным утверждением Делоша нельзя, поскольку естествоиспытатель и сотрудник Королевского сада медицинских растений Л.-Ж.-М. Добантон обращает эти слова лишь к тем собирателям, которые с большими трудами и затратами формируют свои коллекции, но представляют их в беспорядке без всякого внимания либо к природе вещей, либо к принципам естественной истории. Для логики же современного мыслителя эта цитата очень важна, поскольку Делош говорит об «Энциклопедии» как о попытке создания некоего нового кабинета эпохи Просвещения, который строится на принципе знания через видение: «...все охватить и все показать; но показать осознанно...» [8, р. 175]. В отличие от труда Лейбница, считает Делош, «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера представляет собой не просто книгу, состоящую из слов и текстов, решающее значение в ней играет изображение, рождающее подлинный язык образов. Делош приходит к дискуссионному выводу, что «лучше, чем музей как институт, и без сомнения, до него, *Энциклопедия* стала собранием изобразительных источников, поскольку ничто не заменяет показ, то есть зрительный опыт» [8, р. 176].

Значительный интерес в свете подобного толкования музея на рубеже XVIII—XIX вв. представляют и исследования немецкой периодики. В частности, специалисты упоминают «Немецкий музей» (Deutsches Museum), издававшийся Генрихом Кристианом Бойе и Кристианом Вильгельмом Дома в 1776—1788 гг. (затем Neues Deutsches Museum — «Новый немецкий музей», 1789—1798), а также увидевшие свет уже в начале XIX в. «Патриотический музей» (Vaterländisches Museum) Фридриха Пертеса (1810) и «Немецкий музей» (Deutsches Museum) Фридриха Шлегеля (1811). В эпоху Просвещения сформировался особый тип журнала — энциклопедические, поучительно-развлекательные издания, предназначенные для чтения широкой публики, а не в ученых кругах, и предлагавшие читателю разнообразные по тематике материалы [1]. Важнейшей функцией такого рода изданий становилось «распространение в публике идей, понятий, знаний и моральных основ Просвещения», помимо прочего, они выступали инструментом «объединения читателей внутри этого просвещенного (просвещаемого) пространства, иначе говоря, как один из способов институционализации общественности» [1]. Любопытно, что в одном из писем, датированных 1802 г., Ф. Шлегель характеризует издававшийся им тогда журнал «Европа» как энциклопедию в «прогрессивной текучей форме» [4, с. 19].

Поскольку в настоящей статье внимание акцентируется на XVIII столетии, остановимся на первом из перечисленных изданий. Как отмечает Клаус Хердинг, круг вопросов, поднимаемых в «Немецком музее» Бойе и Дома, действительно очень широк. Это «китовая охота, смертная казнь, открытие Австралии или философия

Платона, журнал принимал также протагонистов Просвещения Винкельмана и Лихтенберга, некоторые письма которых он издавал, или Клопштока, поэтические отрывки которого он публиковал» [12, р. 442]. Далее немецкий специалист отмечает, что для этого времени, отмеченного переходом от идей Просвещения к идеологии Романтизма (что найдет особенно яркое воплощение в идеях Ф. Шлегеля), понимание философии, литературы, изобразительных искусств неразрывно связано с историческими размышлениями. Можно говорить о постепенном формировании исторически ориентированной философии культуры. Цитируя Ф. Шлегеля, исследователи приводят его высказывания, характеризующие такую позицию: «История — это становящаяся философия, а философия — завершенная история»; «Всякая законченная наука есть история»; «Лучшая теория искусства — это его история» [4, с. 22]. Усовершенствование настоящего возможно лишь благодаря постижению прошлого, в том числе и истории изящных искусств как проявления культуры народа, в связи с чем на страницах «Немецкого музея» большое внимание уделяется вопросам распространения, демонстрации и осмысления знатнейших художеств [12, р. 444].

Таким образом, в контексте обсуждаемого вопроса можно выделить два момента. С одной стороны, идея музея метафорична, на страницах «Немецкого журнала» рассматривается его энциклопедический потенциал. С другой стороны, он «одновременно и меньше, и больше, чем реальный музей» [12, р. 445]. В материалах значительное внимание уделено описанию имеющихся в различных городах частных коллекций (однако отмечалось отсутствие каких-либо серьезных и масштабных начинаний в деле музейного строительства). Авторы размышляли о важности обращения к современному им художественному процессу без ущерба для связей искусства и истории. «Музей-энциклопедию» «Немецкого музея» можно рассматривать как «иницирование современной и универсальной концепции публичного музея» [12, р. 441], тем более любопытной с точки зрения истории художественных музеев в Германии в эпоху Романтизма.

Итак, многочисленные примеры, связанные с историей европейской культуры XVIII в., демонстрируют полисемантность термина «музей» в данную эпоху и доминирование такого его значения, которое восходит к античному прообразу — Александрийскому мусейону. На основании анализа источников можно говорить о живом интересе, проявляемом в изучаемый период к античному предназначению музея. В то время, когда в Европе все чаще музеями называют коллекции, доступные более или менее широкой публике, «понимание музея как здания, предназначенного для собирания, скорее, умов, чем предметов, кажется, сохраняется до конца XVIII века» [9, р. 274]. Образцы расширительного толкования и понимания изучаемого термина «музей» рассмотрены нами на примере разнообразных культурных практик, связанных с творческой и интеллектуальной деятельностью европейцев XVIII века.

# Список источников

1. Койтен А. Просвещение как глобализация : Журнал «Konstantinopel und St. Petersburg, der Orient und der Norden (1805—1806)» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 72. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/kok7.html> (дата обращения: 19.09.2015).
2. Мухин А.С. Купол как символическая форма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7. Ч. 2. — С. 111—115.
3. Нарский И.С. Готфрид Лейбниц / И.С. Нарский. — М. : Мысль, 1972. — 240 с.
4. Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. — М. : Искусство, 1983. — Т. 1. — С. 7—39.
5. Ahlund M. Katse arkeen : 1700-luku Pehr Hilleströmin silmin // Pehr Hilleström. Välähdyksiä 1700-luvun elämästä. — Helsinki : Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014. — P. 12—89.
6. Cabinet // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — T. 2. — P. 488—489.
7. Cabinet d'Histoire naturelle // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — T. 2. — P. 489—492.
8. Deloche B. Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images / B. Deloche. — Paris : Presses Universitaires de France, 2001. — 266 p.
9. Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. d'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. — Paris : Armand Colin, 2011. — 776 p.
10. Fabianski M. Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 127—156.
11. Guenot H. Musées et lycées parisiens (1780—1830) // Dix-huitième siècle. — 1986. — № 18. — P. 249—267.
12. Herding K. Conception et philosophie bourgeoises du musée // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 441—455.
13. Louvre // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — T. 9. — P. 706—707.
14. Musée // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — T. 10. — P. 893—894.
15. Poulot D. L'invention du musée en France // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 81—110.

УДК 7.03(47+57)"17"  
ББК 85.103(2=411.2)51

ТЕРЕШКИНА О.Л.

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ГЛАЗАМИ ПЕНСИОНЕРОВ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В. (ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Исследование интерпретации западноевропейского искусства пенсионерами Академии художеств представляет собой изучение ее составляющих: выбор художественных направлений, стилей и школ; предпочтение персоналий как личное отношение; оценка конкретного произведения искусства; терминология как показатель профессиональной или любительской позиции. Выбор художественных направлений был обусловлен курсом, которого придерживалась Академия художеств в XVIII в., ориентировавшая своих учеников на искусство античности, ренессанса и классицизма. Несмотря на это, в рапортах пенсионеров просматривался интерес к произведениям барокко. Пенсионеры предпочитали искусство старых мастеров и сдержанно относились к современному искусству. Оценка творчества предпочитаемого мастера или конкретного произведения искусства объяснялась специализацией пенсионера. Описание и оценка осуществлялись при помощи профессиональной терминологии, использование которой стало возможным благодаря появлению в России трактатов об искусстве.

**Ключевые слова:** интерпретация, XVIII век, Академия художеств, пенсионеры, рапорты, художественная среда, профессиональная позиция.