

Гаврилова А.Н., магистрант  
БГУ культуры и искусств  
Научный руководитель – Грачева  
О.О.,  
канд. искусствоведения

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ: ФУНКЦИИ И ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОСТРАНСТВА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

В XX веке неоднократно вставал вопрос о необходимости переосмысления основных принципов функционирования художественных музеев в соответствии с новыми культурными ситуациями. Мы рассматриваем художественный музей и музейное пространство как специфический инструмент культурного взаимодействия в зависимости от изменяющихся требований культуры. Проведенное нами исследование показало, что художественный музей является не только субъектом, но и объектом художественного процесса, а также отражает значимые тенденции в динамике функционирования феномена музея в общественном сознании.

Понятие «музей» вели в культурный обиход человечества древние греки, однако в античном мире оно никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. Древнегреческое «мусейон» (museion) в буквальном переводе означает «место, пребывания муз» [3,15]. Близким к современному представлению пространства художественного музея отвечает древнегреческое понятие «пинакотека» – хранилище картин – пинак, принесенных в дар Афине. Возрождая античные ценности и традиции, Ренессанс вернул в культурный обиход человечества позабытое в средневековье слово «музей», но при этом наполнил его совершенно новым смыслом – «коллекция». На смену понятию «пинакотека» пришло синонимичное понятие «галерея».

XVII столетие называют «золотым веком» коллекционирования. В общественном сознании эпохи коллекция стала непременным атрибутом благородства и учености. Облик Брюссельской дворцовой галереи 1653 года,

принадлежавшей эрцгерцогу Леопольду Вильгельму запечатлел в своем полотне фламандский художник **Давид Тенирс Младший**, бывший ее хранитель. В картине **«Эрцгерцог Леопольд Вильгельм в своей картинной галерее в Брюсселе»**, роскошь интерьера сочетается с чрезмерным изобилием и даже излишеством демонстрируемых картин, скульптуры, мебели. Четко прослеживается «ковровая» или «шпалерная» развеска живописи, характерная для той эпохи. Произведения подбирались не по национальным школам или хронологическому принципу, а исключительно по своим декоративным качествам. Заметно, что некоторые полотна подгонялись под размер и форму дорогих рам. Галерея создавалась не в просветительских целях, а в репрезентативных. В ней не только хранилась и экспонировалась художественная коллекция, но и проходили приемы важных особ, устраивались празднества и торжества.

В XVI – XVII веках происходит становление тех структурных элементов художественного музея, которые связаны с выявлением, изучением, экспонированием вещей как носителей социокультурных смыслов, а в функциональном отношении ориентированы на сохранение и актуализацию культурных ценностей. Это четко прослеживается в картине **И.Зоффани «Трибуна Уффици» (1772-1778)**, где английские аристократы восхищаются шедеврами галереи Уффици. Замкнутое пространство зала Трибуна, избыточно переполненного художественными шедеврами, создает ощущение хаоса музейного пространства и соответствующего хаоса мыслей посетителей.

В ходе военных походов республиканской и наполеоновской Франции подвергались разграблению и разрушению собрания, складывавшиеся десятилетиями, а порой веками. Никогда прежде в европейской истории не было столь крупномасштабного насильственного перемещения культурных ценностей. Во многом под влиянием Франции в сознании европейского общества постепенно сформировалось представление о художественном музее как своеобразном символе национальной славы [2,56]. Именно поэтому

любители искусства и художники со всей Европы устремлялись полюбоваться сокровищами Лувра. **Зал Лаокоона**, представленный на **гравюре 1814 года**, поражает своим величием. Сопоставление вечного и сиюминутного, великого и обыкновенного выводит трактовку сюжета на уровень философского размышления.

Появление первых публичных музеев вызывало живой интерес ученых, писателей, художников, поскольку это явление соответствовало идеям просветительства. Ориентированность на элитарную публику отчетливо проявлялась в музейной экспозиции, построенной в расчете на людей, обладающих солидным багажом знаний. Именно об этом свидетельствуют акварели **Г.Шарфа «Первое здание Британского музея – Монтегю-хаус» (1800)** и **«Лестница в Монтегю-хаус» (1845)**. В публичном художественном музее к искусству стремятся приобщиться люди разного общекультурного уровня и с различной степенью художественного мышления. Так, в акварели **Э.Гау 1857 года** мы можем рассмотреть **«Новый Эрмитаж. Зал голландской и фламандской школ»**. Зрительно просматриваются традиции организации западноевропейских дворцовых галерей XVII века.

Постепенно в системе ценностей европейского общества стало укореняться представление о музее как учреждении общенациональной значимости и необходимом атрибуте суверенного государства. Свидетельством тому акварель **«Военная галерея Зимнего дворца» Э.Гау (1857)** и **«Оружейная палата» Н.А. Бурдина (1846)**. Внутреннее пространство с персонажами обретают здесь облик исторически респектабельного «образа события». Музейное пространство выступает здесь в роли главной стихии.

В ходе XIX века музей постепенно превращался в неотъемлемую часть повседневной жизни человека, а основание новых музеев было характерным явлением культурной жизни столетия. Не только взгляду, а в большей степени настроению, эмоциям зрителя отрывается пространство **«Интерьера картинной галереи В.А. Кокорева» художника А.Н. Гребнева (1864)**.

XX век внес свои изменения в пространство художественного музея. Советская пропаганда изобразительного искусства стремилась к максимальной демо-кратизации процесса восприятия. Об этом свидетельствует полотно **Д.И.Пускина «Аленушка»**, написанное в 50-х годах XX века, где изображен момент «внутреннего диалога», размышления, сопереживания, осознания увиденного.

**«Итальянский зал Останкинского дворца»** кисти **К.Ф.Юона** 1954 года свидетельствует о том, что после варварского урона, нанесенного памятникам отечественной истории и культуры событиями революции и двух войн, последовал яркий период послевоенной реставрационной деятельности. Взору предстает праздничный по цвету интерьер. Удачное созвучие находит мажорная палитра Юона со звонкой цветовой полифонией останкинских залов.

Совсем иное музейное пространство представлено **В.Н.Минаевым** в его картине **«В Манеже»** написанной в 1971 году. Выставочные выгородки, исконно рассчитанные на иллюзорную, даже театрализованную имитацию реального интерьера, но без его замкнутости. Однако и в этой распахнутой, освещенной голубоватым, «неуютным» сиянием люминесцентных ламп среде, звучит лейтмотив диалогического, задушевного собеседования с искусством, ждущим и обретающим своего зрителя.

Таким образом, художественный музей, с момента возникновения и до настоящего времени остается центром культурной и общественной жизни. Эволюция его пространства, в различные эпохи была продиктована разнообразными потребностями общества и человека, осуществлялась в определенной социокультурной среде, что способствовало реализации двух основных функций: канала культурно-исторической памяти и общения культур. Запечатлевшие музейные пространства живописные и графические работы раскрывают возможности новых форм демонстрации и изучения искусства.

Список использованной литературы:

1. Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи. Заметки об образах и мотивах интерьера в русском и советском искусстве. - М: Советский художник, 1986. - 228 с. ил.
  2. Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. – 4-е изд., испр. и доп.. – М.: Академический Проект; Альма Мастер. – 2007. – 560 с. + с. цв. вкл. – («Gaudeamus»)
- Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. – М.: «Русское слово РС» 2003. – 536 с. ил.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ