

Игорь Глазов

**История
искусства России
XX века**

Часть первая

Игорь Глазов

**История искусства России
XX века. Часть первая**

«Издательские решения»

Глазов И.

История искусства России XX века. Часть первая / И. Глазов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-516498-8

Бурная динамика политической жизни России и особенности формирования ее художественной школы, приводят к тому, что в XX веке мир социальной утопии становится для России таким же источником формальных идей и вдохновения, каким был мир античности для Италии эпохи Возрождения. В первой части Истории исходящие из этого источника основные тематические потоки искусства XX века — классический, романтический и реалистический анализируются с позиции полноты отражения в них утопических идей.

ISBN 978-5-00-516498-8

© Глазов И.
© Издательские решения

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
1. СТАНОВЛЕНИЕ СВЕТСКОЙ ШКОЛЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ	7
Конец ознакомительного фрагмента.	28

История искусства России XX века

Часть первая

Игорь Глазов

© Игорь Глазов, 2020

ISBN 978-5-0051-6498-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ПРЕДИСЛОВИЕ

История искусства России XX века является предметом научного интереса многих известных ученых. Среди работ, опубликованных по этой теме, есть как обобщающие труды «Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы», Н. С. Степанян, «Русское искусство XX века» Е. Ю. Деготь, «История русского искусства конца XIX- начала XX века» Д. В. Сарабьянова, так и работы, рассматривающие конкретные виды искусства. В числе них следует отметить трехтомную «Русскую живопись XX века» В. С. Манина, многочисленные работы по истории архитектуры XX века С. О. Хан-Магомедова, а также работы, посвященные проблемам художественной критики. Отдельный интерес представляют публикации, посвященные рассмотрению специфики существования искусства в условиях социалистического государства, такие как «Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х годов» А. И. Морозова, «Утопическое мышление и архитектура» А. В. Иконникова, «Искусство и власть» В. С. Манина.

Общий для этих работ взгляд на историю искусства России, как на парадоксальное явление можно проиллюстрировать цитатой А. В. Иконникова: «История советской архитектуры, если рассматривать ее в традиционных понятиях, может показаться парадоксальной. Она распадается на отрезки с точно обозначенными хронологическими пределами. Материал внутри каждого из них однороден и качественно отличен от предшествовавшего и последующего. Резкость переходов не смягчают ни признаки назревающих изменений, ни остаточные явления. Траекторию изменений определяют крутые изломы, напоминающие маневр, который выполняет эскадра по команде „поворот все вдруг“». Причину таких изменений исследователи видят в политике советской власти по отношению к искусству, которая носила репрессивный и подчеркнута утилитарный характер.

В первой части настоящей работы делается попытка взять такую точку зрения, которая позволит увидеть панораму искусства России XX века, и представить его историю не как цепь противостоящих друг другу эпизодов, а как широкое русло, в котором сливаются художественные потоки, берущие свое начало из единого источника. Эта точка зрения подсказана особенностями развития художественной школы, которое совпало с широкой популярностью социально-утопических идей в конце XVIII и особенно в XIX веке. Накладываясь, эти обстоятельства создают ситуацию, когда для художников России XX века мир социальной утопии становится тем космосом, тем источником формальных идей и вдохновения, каким был мир античности для художников Возрождения. Их представления о необходимости гражданского служения находят подходящую почву в фантазии об идеальном государстве. Этот миф, захватившей не только воображение, но и сознание, стал реальностью. История искусства России в этой оптике представляет процесс нащупывания контуров реального мира и постепенного пробуждения от социальной утопии, единственным неизменным фактором которого является время.

1. СТАНОВЛЕНИЕ СВЕТСКОЙ ШКОЛЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ

В России светское искусство в собственном смысле этого слова появилось в процессе петровских преобразований. В силу особенностей сложения российской государственности, на русскую почву были перенесены готовые формы передового европейского искусства. Не будет преувеличением сказать, что для России академическая школа легла в основу национальной светской художественной традиции, так как до ее появления отечественная светское искусство практически не существовало. С петровских времен античная классика прочно входит в культурную жизнь как в своей ритуально-мифологической составляющей, служащей в целях государственной пропаганды, так и стилистически. Становление абсолютизма, в первую очередь во Франции, привело к появлению государственной унификации в искусстве в формах классицизма. Использование универсального языка классицизма сразу же включило национальное искусство в общеевропейский контекст. Правительство Петра I «сознательно поощряло такие формы искусства, которые сочетали бы доступность массового воздействия с возможностями донести до общественного мнения необходимую информацию о целях и задачах политики правительства»¹. Стилиевая неопределенность эпохи во многом связана с отсутствием необходимого количества квалифицированных кадров, что не позволило сразу реализовать декларируемые принципы нового светского искусства. Ситуация меняется к середине XVIII века, когда в России появляется Академия Художеств. Принципиально важно, что она задумывалась И. И. Бецким не только и не столько как заведение, обучающее ремеслу, сколько как учреждение, основной задачей которого стало воспитание граждан «нравственно совершенных». В Привилегии, выданной Академии в 1764 году, повелевается «всем чинам Академии уравниваемыми быть против следующих государственного штата классов: Президенту в четвертый класс, Ректорам в шестой, Адъюнкт Ректорам в седьмой, Профессорам и Секретарю Академии в восьмой, Адъюнкт Профессорам, Инспектору, ... також Советникам и Профессорам Перспективы, Анатомии и Истории в девятый, Инспекторскому помощнику и Академикам в десятый, Эконому в двенадцатый, а происходящим из сей Академии Художникам и Мастерам в четырнадцатый».

Таким образом, уже в самом основании нового светского искусства можно увидеть его отличительные особенности: включенность в централизованный государственный аппарат и сильный акцент на активную гражданскую позицию. Присвоение художникам чинов еще более стимулировало их честолюбие. Это в дальнейшем приведет к превращению Академии в учреждение канцелярского типа, что станет причиной конфликтов между теми художниками, которые отстаивали принципы свободного творчества и теми, которые делали карьеры в сложившейся системе. Но во второй половине XVIII века такая организация представляла собой оптимальный способ созидания национального искусства. Уже первое поколение учеников Академии художеств усваивает основы общеевропейской художественной культуры. Понимание роли художника в гражданском обществе обязано своим появлением трудам И. Винкельмана, передового теоретика и историка искусства античности, который был современником процесса становления художественной школы в России. Знакомство с ним русских художественных кругов относится ко времени создания Академии художеств, то есть можно утверждать, что принципы нового понимания истории искусства и стиля были восприняты в момент ее появления. Одним из первых популяризатором этих взглядов в России стал Д. А. Голи-

¹ Стенник Ю. В. Эстетическая мысль в России 18 века//Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986. С. 37—51

цын, который познакомился с работами Винкельмана, находясь на дипломатической службе во Франции. В своем сочинении «О рисунке», написанном в 1769 году он повторяет, изложенные Винкельманом в «Истории искусства древности» представления о прекрасном. Важной мыслью, которую Голицын почерпнул у Винкельмана, стало описание положения художника в древнегреческом обществе и зависимость состояния искусства от личной свободы и развития общества. Голицын находил ситуацию в Российской империи сходной и выражал, поэтому, уверенность в будущих успехах отечественного искусства.

Связь между усвоением практических навыков и системой ценностей классицизма в дальнейшем еще более укрепляется. В 1789 году выходит сочинение И. И. Виена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись». Оно интересно тем, что несет на себе определенные черты романтических воззрений на творчество. Так, например, Виен отдает приоритет врожденным способностям перед приобретенными навыками. Кроме того, находясь под влиянием французских эстетических представлений, в споре древних и новых он занимает позицию последних. Значение Винкельмана в сочинении Виена сводится к признанию его истории искусства, необходимой для художника, чтобы в совершенстве познать красоту свободных наук и художеств. Виен соглашается с Винкельманом в его классификации стилей древнегреческой скульптуры и утверждении превосходства прекрасного стиля «от Фидиаса до Праксителя». В то же время, по его мнению, главной задачей художника является подражание природе: «...первым же себе поставить правилом как возможно ближе подражать природе; ибо где оной не видно, там все теряет свое достоинство».² Далее, рассуждая о необходимости изучения анатомии, Виен утверждает превосходство подражания прекрасной природе над подражанием древним. В целом это сочинение можно считать первой попыткой синтезировать своего рода программу академической школы, в которой творческое начало преобладает над «подражательным». Нужно отметить что «Диссертация» Виена, несмотря на компилятивный характер, выдержала два переиздания, из которых второе увидело свет в 1803 году, что свидетельствует о признании ее значения для образования. Следующим теоретико-практическим сочинением, стало вышедшее в 1792 году «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников» П. П. Чекалевского, который был конференц-секретарем, а затем вице-президентом Академии художеств. В нем Чекалевский, вслед за Голицыным повторяет концепцию идеальной красоты Винкельмана. Кроме того, в своем сочинении он демонстрирует знакомство с работой А. Менгса «О красоте и хорошем вкусе в живописи» (1762), приводя сравнительную характеристику трех наиболее значительных, по мнению Менгса, художников нового времени – Рафаэля, Корреджо и Тициана. Также как и Виен, Чекалевский утверждает превосходство «новых» над «старыми»: «Со всем тем новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают Механические художества во многом превосходят бывшие у греков. Хороший вкус у многих нынешних художников стал нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более еще увеличилась».³ Таким образом, тенденция к освобождению от «грамматики» классических форм в пользу прямого постижения природы отражает общеевропейские романтические настроения в искусстве тех лет. В 1823 году в «Журнале изящных искусств» В. И. Григорович, конференц-секретарь Академии художеств начал печатать главы из «Истории искусства древности» Винкельмана. Он разделяет взгляды немецкого ученого на достижения древнегреческого искусства, занимая соответствующую сторону

² Виен И. И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. СПб., 1789, С. 7. Цит. по Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 155—179.

³ Чекалевский П. Я. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792. С. 36—37. Цит. по Е. Б. Мозговая, К. Ю. Лаппо-Данилевский. Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 155—179.

в споре древних и новых, но расходится с ним в оценке влияния внешних факторов на достижения искусства. «Но что касается до нравственного характера, ума и сердца всякого человека в частности, о чем Винкельман вовсе не упоминает, то, кроме влияния климата, воспитания, правления, взятых в самом пространном смысле, не должно упускать из виду тысячу других обстоятельств как внутренних, так и внешних, как естественных, так и сверхъестественных, которые из человека делают чудесное и, сказать можно, неизъяснимое целое».⁴ Григоровича можно считать последним представителем «нормативного» или просветительского периода в рецепции трудов Винкельмана и в то же время одним из первооткрывателей романтического этапа в осмыслении его наследия. В России в начале XIX века идеи круга немецких романтиков, связывающих постижение красоты с духовным, нравственным совершенствованием интенсивно распространялись в художественной среде. Их взгляды нашли свое отражение в деятельности Любомудров: Д. В. Веневитинова, В. Ф. Одоевского и других. В своих работах особую роль они отводили классической античности с характерным для этого времени большим вниманием к моральным и этическим категориям. В вопросах эстетики применение классических форм было связано с непосредственным знакомством с античными памятниками и работами Винкельмана, Менгса и их последователей, в первую очередь круга Гете. Идеи о божественной природе искусства, предназначении художника, необходимости душевной работы для постижения произведения искусства были восприняты русскими романтиками, а творческие пути К. Брюллова и А. А. Иванова, в их представлении являлись примерами судеб истинных живописцев. Поскольку романтики полагали, что принцип подражания природе, верный сам по себе, был неправильно понят французскими классицистами, как нечто пассивное, они, стремясь вслед за Шеллингом открыть в античных произведениях тот дух, который двигал древними, невольно обращались к современности, пытаясь ее формам придать качества идеала. И. В. Гете нашел парадоксальный выход из ситуации этого романтического поиска, вновь обратившись к классике. Рассуждая о гетевской концепции действительности и искусства, А. Банфи пишет, что она пронизана «... мотивом революции Духа, разрушающей претензии на абсолютную действительность всяческих позиций, институтов, частных ценностей данного момента, препятствий, ограничивающих развитие замыслов в области культуры. Но именно поэтому она направлена – и в этом состоит ее классический универсализм – на признание царства идеального, стоящего вне исторической обусловленности вкусов, страстей, суждений. Суждений, где любая позиция действительности должна обретать назидательный смысл и освобождаться от частностей исторической перспективы»⁵. Таким образом, заключает далее А. Банфи, взгляд Гете на действительность, это взгляд, «свойственный классицизму, как примирению имманентного рационализма с доромантическим иррационализмом, обретающий в винкельмановском толковании искусства свою завершенность».⁶ Понимание творческого принципа, как универсального начала, неизменного как для древних греков, так и для современных людей, позволило по-новому взглянуть и на историю искусства, увидев в ней развитие этого принципа. Если сам романтизм не оказал существенного влияния на принципы художественной школы, то выбор формы стал представлять собой определенную культурную программу. Одним из первых к решению этой задачи приступил А. Г. Венецианов. Он преодолел декларируемое романтизмом отрицание обязательных норм в искусстве обращением к вечному идеалу «естественного человека». Художник писал «... эстетические начала... не зависят от верного видения предметов в Природе, художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, Духовным, тем чувством,

⁴ Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. №2. С. 103. Цит. по К. Ю. Лаппо-Данилевский. Лессинг и Винкельман в «Журнале изящных искусств» В. И. Григоровича. // Русская литература. 2001. №2. С. 105—116.

⁵ Банфи А. Философия искусства. Пер. с итал. Г. П. Смирнова. – М.: Искусство, 1989. С. 197

⁶ Там же, С. 208

на которое природа так не щедра бывает и одаряет только не многих своих любимцев, и то частицей, которая нередко без внимательного попечения остается не прозябшей»⁷. Следует отметить, педагогические установки А. Г. Венецианова не шли в разрез с практиковавшимися в Академии художеств. Доказательством тому может служить сходство принципов преподавания его преподавания с принципами преподавания П. Басина, а также тот факт, что некоторые ученики Венецианова позднее перешли к Брюллову. А. П. Сапожников, друг и единомышленник Венецианова в предисловии к своему руководству по рисунку, вышедшему в 1834 году, писал «Предлагаемый курс основан на изучении искусства рисования с самой природы, которая представляется нам в разнообразнейших видах, но всегда в одинаковом совершенстве...». Основная проблема, которую венециановская школа не могла решить, это жанровая ограниченность. Попытка художника создать историческую картину не имела успеха. Однако в рамках жанра он заложил глубокий фундамент национального классицизма, который вновь станет актуальным спустя поколения. В целом, хотя академическая школа, реагируя на веяния времени, отдала дань увлечению романтизмом, однако романтическая линия в русском искусстве всегда оставалась невыраженной, более тяготеющей к романтизирующему классицизму (характерно в этом смысле творчество Н. Н. Ге и А. А. Иванова). Академическая школа устанавливала ряд незыблемых правил, и уровень живописца определялся только степенью их усвоения. Чем более совершенно владел ими художник, тем лучше. Романтизм, несмотря на декларируемый им отказ от диктуемых правилами подражательности и возврат к природе, в целом разделял этот подход. Причина этого состояла в том, что в основе академической школы лежали представления нормативной эстетики, согласно которым Абсолют манифестируется в Природе в Красоте и Истине, и художник, от природы же обладающий даром видеть эти качества, делает их доступными зрителю средствами своего искусства. Именно это и предполагало существование единственно правильного способа передачи красоты и истины. Если в классицизме гениальность художника скорее подразумевалась, то для романтизма она становится основным принципом. Гениальность позволяла художнику постигать правила непосредственно, минуя школу. Однако правила и для романтизма и для классицизма оставались едиными. Именно поэтому романтизм не создал «стиля», довольствуясь в художественной практике достижениями академической школы.

Чувственная природа сама по себе внехудожественна, искусство дает необходимое художественное воплощение содержания. В классической эстетике эта проблема снимается, так как художник представляется наделенным гением, обладающим сверхъестественным даром понимания Прекрасного. Растущее влияние эмпиризма и связанного с ним позитивизма выдвигает в качестве идеала саму жизнь. Определяющее влияние на формирование этих представлений оказала философия Гегеля. О масштабе популярности его философии в 40-е-50-е годы пишет Д. И. Чижевский, называя это явление «салонным гегельянством». В этой связи важно отметить, что именно такое, поверхностное увлечение философией, в которой искали не столько теоретическое знание, сколько «полноты жизни». Главное значение Гегеля состояло в том, что как писал Герцен «Философия Гегеля – алгебра революции, она необыкновенно освобождает человека и не оставляет камня на камне от мира христианского, от мира преданий, переживших себя».⁸ Анализируя традиции гегельянства в России, Чижевский указывает, что «По существу, оказалось, что под поверхностью „поромантических“ философских систем жило романтическое сознание. Кризис русского гегельянства был не кризисом романтики, а, наоборот, победой романтики – хотя, конечно, эта романтика – уже не романтика начала XIX в».⁹ 60-е годы XIX века в России называют временем «просвещения». Это название, не вполне

⁷ Венецианов А. Г. О перспективе // Мастера искусства об искусстве. Т6, М, 1969, С.194

⁸ Герцен А. Былое и думы.

⁹ Чижевский Д. И. Гегель в России С.274

благозвучное, появилось из необходимости отличить это время от соответствующей эпохи предыдущего века. Характеризуя внешнюю форму, которую приняло это явление, Чижевский называет его отличительными признаками глубокий политический и социальный радикализм. Он пишет: «просвещение настойчиво пыталось подменить все эти реально данные вопросы нереальными: освобождение крестьян – социализмом, политическую реформу – „социальной республикой“ или „анархией“, решение национальных вопросов – преодолением национальной узости, „свободу совести“ в ее конкретной постановке – атеизмом и т. д. Эта замена или подмена возможных ближайших целей возможными или невозможными последними целями-идеалами характерна для мыслительного стиля русского просвещения. ...Наиболее замечательно, что при глубоком убеждении в ориентированности на предмет, в полной объективности своего мировоззрения русское просвещение живет в сфере дикого произвола и шаткого субъективизма. Иллюзия общезначимости утверждений просвещения возникает благодаря общности устремлений, вырастающих не из общего всем познания, а из общего всем отталкивания от русской политической и социальной действительности, из момента внерационального и внепознавательного». ¹⁰ Это представляется естественным следствием победы «романтики» над «философией», то есть утопического, религиозного начала над рациональным. В это время французские утописты Фурье, Сен-Симон, Прудон и Луи Блан становятся подлинным духовными учителями Герцена, Бакунина, Петрашевского, Огарева, Чернышевского. Среди русских фурьеристов следует особенно отметить Петрашевского и Чернышевского, каждый из которых был духовным вождем своего поколения. Характеризуя господствовавшие умонастроения эпохи, участник социал-демократического движения в России В. В. Святловский писал: «В возможности осуществления в России идей Фурье не сомневались. Запад, думали тогда, уже переходил к фурьеризму, очевидно, могла к нему перейти и Россия... Спрашивалось, нужно ли для достижения у себя на родине лучшего будущего, хотя бы социалистического строя во вкусе Фурье, проходить предварительно ту же ступень, капитализм-пролетариат, которую проходит Запад, или нам можно прямо и непосредственно, минуя опыт Запада, перейти к лучшему будущему. Вся передовая интеллигенция, все славянофилы и западники, отвечали единогласно: да, возможно перейти непосредственно это все лишь зависит от доброй воли, и для этого в России имеется уже достаточная почва: общинное землевладение и тяготение к артельным формам. Таково было решение вопроса и вся русская интеллигенция в лице лучших представителей слова и мысли иного ответа на этот вопрос не знала целых полвека». ¹¹

Религиозный характер этого учения не вызывал сомнения у современников. «Готовая организация, обязательный строй и отчасти казарменный порядок фаланстера, если не находил сочувствия в людях критики, то без сомнения сильно привлекал тех усталых людей, которые просят почти со слезами, чтобы истина, почти как кормилица, взяла и на руки и убаюкала. Фурьеризм имел определенную цель, труд и труд сообща. Люди вообще готовы очень часто отказаться от собственной воли, чтобы прервать колебание и нерешительность». ¹²

Фурьеризм, как и любая утопическая доктрина, не содержал прямых указаний на средства достижения социального идеала им провозглашаемого. Но то, что являлось недостатком для реальной политической жизни, стало преимуществом для искусства. В это время в русской культуре начинается процесс замены литературой традиционного места церкви. Именно литературе теперь стала предписана роль создателя и хранителя истины, обличителя власти, роль общественной совести. «При этом, как и в средние века, такая функция связывалась с особым типом писателя. Он мыслился как борец и праведник, призванный испустить авто-

¹⁰ Там же С.281—282

¹¹ Святловский В. В. К истории политической экономии и статистики в России. СПб, 1906 С.79

¹² Герцен А. Былое и думы

ритет готовностью к жертве».¹³ Н. Чернышевский в своей работе «Эстетические отношения искусства к действительности», написанной в 1853 году практически подводит базу под новый метод, критический реализм. Он утверждал превосходство прекрасного в жизни над эстетическими представлениями о нем, и определял значение искусства в зависимости от более или менее широкого отображения этой жизни. Но в своем самом популярном сочинении, романе «Что делать?», Чернышевский предстает как апостол фурьеризма, оказавшем определяющее влияние на первое поколение художников-передвижников. Как писал позднее И. Репин: «Студенчество 60-х годов клокотало подавленным вулканом, и его прорывало в разных местах опасными неожиданностями. Внутри образованных кружков молодая жизнь кипела идеями Чернышевского... Бурлило тайно все мыслящее; затаенно жило непримиримыми идеями будущего и свято верило в третий сон Веры Павловны».¹⁴ Во Франции апостолом фурьеризма был Жан Журне, чья неутомимая деятельность по пропаганде учения сделала его знаменитым. Сам Журне предпочитал излагать свои взгляды в поэтической форме, и был знаком со многими людьми искусства своего времени, среди них особенно крепкая дружба связывала его с Надаром и Г. Курбе. Фигура Курбе является ключевой для понимания характера реализма в России.¹⁵ Становление критического реализма, как во Франции, так и в России произошло в непрерывном противостоянии с академизмом, а само появление этого первого метода в искусстве связано с именем Г. Курбе. Конечно, изображение жизни в ее ежедневных проявлениях не является чем-то новым в истории искусств, более того, натурализм изображаемых предметов или людей был известен задолго до него. Однако проблема натурализма состояла в отсутствии идеала, того идеала, который предполагался в классической эстетике. Появление реализма было связано с противостоянием классической эстетике, он выводил за скобки требования гениальности, неизбежно возникавшее в ней. Можно подумать, что проблема идеала для искусства реализма стала еще более острой, так как жанровая трактовка сюжетов лишала их масштабности и глубины, придавала историческим событиям анекдотический характер. Однако реализм содержал в себе идеальное измерение, пусть и в превращенной форме. Именно оно обеспечило широкое распространение этого метода в Европе. Чтобы определить, чем же является реализм необходимо обратиться к работе П.-Ж. Прудона «Искусство, его основания и общественное назначение», вышедшей в России в 1865 году, в которой он ставит вопрос о смысле существования искусства. По мнению Прудона, искусство в своем развитии следует за развитием цивилизации, оно приходит в упадок всякий раз, как только начинает господствовать принцип «искусства для искусства». Приводя живопись классицизма и романтизма как пример подобного упадка, он приветствует создание новой школы – школы Г. Курбе, предтечей которой называет голландскую школу: «голландское искусство, порожденное демократизмом и свободною мыслью, освободилось от всякой мифологии, аллегории, идолопоклонства, трансцендентальности и всякой иерархической боязни. Взяв человека за сюжет, за тип и идеал, оно заслужило, чтобы быть названным искусством человеческим; но так как такое определение более политическое чем философское, то оно и недостаточно, хотя оно и превосходно, как характеризующее разрыв между феодализмом и католическим аскетизмом и новым миром науки и освобождения...».¹⁶ Характерно в этом пассаже противопоставление «старого» мира сословных и религиозных предрассудков будущему миру, основанному на рациональных принципах. Эта революционная риторика, основанная на утопически представлении о всеобщем «освобождении», включающем также и освобождение искусства приводит к следующему

¹³ Лотман Ю. М. Архаисты-просветители // Лотман Собрание сочинений в 3-х томах, Т1 Русская литература и культура просвещения, М.: ОГИ, 1998. С. 245

¹⁴ Репин И. Е. Далекое близкое. М., Искусство, 1964 С. 334

¹⁵ Участие Курбе в деятельности Парижской коммуны, арест и заключение, станут основой канонизации его образа в СССР как одного из немногих художников- революционеров, вставших на сторону пролетариата в его борьбе с капитализмом.

¹⁶ Прудон П. Ж. Искусство, его основания и общественное назначение. СПб., 1865.С.266

определению его новой цели – «прогрессивному развитию рода человеческого». Новое искусство можно назвать «критическим идеализмом, поскольку его идеал – антидогматический, «всеобщий и естественный». Тогда основная ценность искусства становится заключенной в его содержании. «Реальное, совсем не то, что истинное, реальное одна только материя, истина же рассматривает законы, которые ею управляют, нам понятна только последняя, и по этому своему свойству она может быть целью и содержанием для искусства, реальность сама в себе не имеет никакого смысла».¹⁷ По мысли Прудона, «физическая реальность получает значение только от присутствия в ней мысли, от идеала, который соприсутствует ей, и который не в одной симметрии и изяществе форм». В своей работе Прудон опирается на эстетику Гегеля, которая задавала широкие рамки осмыслению художественного творчества и его связи с традицией. Гегель, вводя искусство в свою диалектику, рассматривал его как некоторую ступень на пути бесконечного развития человеческого духа. Гегелевский исторический метод, который задал широкие рамки осмыслению художественного творчества и его связи с традицией для многих последующих исследователей искусства, сохраняет свое значение. Завершающей ступенью развития искусства является по Гегелю создание новой религии, религии духа. Здесь и осуществляется возможность творчества, как перевода безличной жизни природы в личную жизнь человеческого индивидуума. Гегелевский подход оставался актуальным для отечественного искусства в смысле представления основных форм искусства, как способа, которым соединяется внешняя форма и внутренний смысл. Именно гегелевский идеализм придал необходимое «идеальное» измерение скромному жанру, который Прудон называет критическим идеализмом, то есть критикой действительности с позиций идеала. Прудон через И. Крамского и художников его круга оказал большое влияние на становление русского реализма и, в первую очередь, на его практику. «Купил себе книгу Прудона об искусстве, ту самую, что мы читали с тобою, грызу до сих пор, читаю уже в третий раз. Уж очень хорошо. Следовало бы нашим художникам зарубить на носу все то, что там говорится, просто выучить наизусть. Потому, правда».¹⁸ После реформы 1859 года, когда был снят возрастной ценз на поступление в Академию, туда пришли люди, имевшие за плечами жизненный опыт, позволявший им ориентироваться в действительности лучше, чем в античной мифологии. В результате социально-политическая жизнь России оказалась в фокусе творчества, а крайний радикализм утопий придал ей идеальное качество. Самым заметным результатом этих процессов можно считать произошедшее в 1863 году событие, известное в истории искусства России как «бунт четырнадцати». А. Рамазанов писал о выступлении четырнадцати как о демонстрации, чем вызвал раздраженную реакцию И. Крамского, который в одном из писем просил своего корреспондента: «при случае скажи Рамазанову, что называть поступок наш демонстрацией печатно с его стороны нехорошо. Он может об этом думать, что ему угодно, но говорить печатно так, значит указывать правительству на нас пальцем».¹⁹ Недовольство Крамского становится понятно, если представить контекст. В самый день конкурса все студенты объявили себя историческими живописцами, и таким образом лишили совет возможности разделить программы (как известно, на конкурс было предложено две программы «Пир богов в Валгалле» и «Освобождение крестьян», предполагавших участие соответственно исторических и жанровых живописцев). Кроме того, так называемый бунт был организован лучшими учениками, готовящимися к конкурсу на золотую медаль, а лучшие ученики, как подсказывает опыт, это не всегда самые талантливые или оригинальные, но всегда самые прилежные и дисциплинированные, не создающие проблем. Очевидно, что их выступление было согласованной акцией, потому что как известно из воспоминаний участников, делегации студентов посещали профессоров и направляли проше-

¹⁷ Прудон П. Ж. Искусство, его основания и общественное назначение. СПб, 1865. С.265

¹⁸ Крамской И. Н. Письма. 1937. С. 40

¹⁹ Крамской Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1988 С 53

ния задолго до злополучного дня конкурса. О возможных неочевидных целях и задачах этой акции следует рассказать отдельно, но несомненно, что в основе ее лежала либеральная тенденция эпохи Великих реформ, затронувших все стороны жизни общества. Эта тенденция, как показала история, нашла поддержку в правительственных кругах. Выступление четырнадцати завершилось созданием Артели художников, которая впоследствии распалась, а ее основатель-Крамской создал в 1870 году Товарищество передвижных художественных выставок. Оба эти предприятия, и артель и Товарищество, носили открыто коммерческий характер, однако их политическое значение было вполне понятно современникам. Чтобы увидеть и понять связь между коммерческой организацией, которой являлось ТПХВ и либеральными, социалистическими тенденциями в российской политике того времени, необходимо посмотреть, существовали ли подобные общества в Европе и если да, то на каких идейных основаниях они возникали. Прекрасным примером тут могут служить импрессионисты – акционерное общество, созданное во Франции в 1874 году. Их появление рассматривалось в республиканских кругах Франции как ответ на имперскую политику Салона. Художники, вынужденные оставаться в зависимости от милостей маршанов, богатых коллекционеров и академического руководства, возглавлявшего Салон, самоорганизовались с целью зарабатывать свой хлеб, минуя посредников и стали трудиться напрямую для публики, то есть народа, пользуясь плодами своей кооперации. Именно так понимали передвижников и в русском обществе. Создание ТПХВ, открыв возможности для знакомства с картинами и их приобретения широкой публике, положило начало либерализации художественной жизни в России. В своих статьях И. Крамской последовательно приводил линию дальнейшей либерализации изобразительного искусства, освобождения его от подчинения Академии и создания новой художественной среды, ориентированной на самые широкие круги общества. На этом пути передвижники рассчитывали и, что самое главное, находили государственную поддержку. Хотя в основании либерального движения лежала конфликт с советом Академии, это не мешало постоянному их взаимодействию. Дальнейшее развитие реализма связано с Академией Художеств, единственным, по сути, очагом культуры империи того времени. Практически все участники так называемого «бунта четырнадцати» сделали успешные академические карьеры, а постоянная критика академических порядков стала своего рода общим местом в художественной полемике тех времен. В попытках передвижников повлиять на Академию находили свое выражение те же самые социалистические идеи, которые двигали и их творчество. Характерно, что для них важно было именно официальное признание, в координатах государственной службы осуществлялись замыслы как совместных с Академией и международных выставок, так и оставшийся нереализованным в виду смерти Крамского проект съезда художников. Видя в государстве естественного мцената, передвижники боролись за его внимание. Вообще, отсутствие развитого художественного рынка, к формированию которого они приложили много усилий, было, как кажется, самым большим препятствием на пути развития русского искусства того времени. Даже сам Крамской, признанный лидер новой живописи испытывал постоянные материальные затруднения, которые, разумеется, тормозили его художественную деятельность. Не будет преувеличением сказать, что материальные затруднения наложили общую печать на творчество художников-передвижников.²⁰ Его характеризует общее ощущение комичной серьезности, которая, делает их нечувствительными к самому творчеству. Хотя передвижники отстаивали его свободу в полемике с Академией, они принципиально не признавали художественных современных западных достижений, хрестоматийным примером чего стало их отношение к импрессионизму, который почти на сто лет, вплоть до 50-х годов XX века останется излюбленной мишенью критики,

²⁰ только с появлением среди художников материально независимых людей в начале XX века русское искусство по своей оригинальности достигло уровня лучших европейских школ. В. Кандинский, М. Ларионов, Н. Гончарова и многие другие составили славу русской школы в XX веке.

сначала передвижнической, а затем и советской. Импрессионисты, которые в своем творчестве опирались на изображение реальности, причем реальности оптической, стали предметом критики именно потому, что ушли от идейности, проблема картины, сюжетной картины в особенности осталась для них нерешенной.

Итак, в художественной практике России XIX начала XX веков наблюдается процесс, который определяется двумя основными обстоятельствами. Первое является результатом особенностей сложившегося в академической школе типа художника – государственного служащего, с соответствующим кругом интересов, не всегда совпадавших с творчеством. Даже для тех художников, которые отстаивали свободу творчества, отказ от чинов и службы, определяющим в системе эстетических, в широком смысле слова, взглядов было представление о художнике, как выразителе гражданских идеалов. Второе обстоятельство связано с представлениями об идеальном общественном устройстве, сформулированными в утопиях французских социалистов Фурье, Сен-Симона и их русских последователей, получившими особое распространение в России в последней четверти XIX века. Оба эти обстоятельства в перспективе создают совершенно особую ситуацию в искусстве: для художников России в конце XIX-начале XX века мир социальной утопии становится тем космосом, тем источником формальных идей и вдохновения, каким был мир античности для художников Возрождения. Их представления о необходимости гражданского, государственного служения находят идеальную почву критики реальности с высоты полета фантазии социальной утопии.

Этот процесс реализуется через основные художественные картины живописного мира XX века, носящие универсальный характер – классическую, романтическую и реалистическую.

Для классической картины мира определение миропорядка выражается через переживание непосредственной сопричастности, нераздельности природы и человека. Классицизм предстает здесь как определенная идеологическая концепция: классическое искусство в его прямом значении возможно только на определенном уровне общественной идеологии, когда личная свобода и независимость человека воспринимается, как высшая ценность и когда культурная идея общества и характеризуемый ей тип совершенного человека обусловлены понятием совершенства личности. Применительно к изучению произведений живописи XX столетия, в образных решениях которых можно выделить классическую основу, наиболее подходящим представляется *риторический* подход, который берет свое начало в античности и наиболее полно разработан в классицизме. Отмечая непрерывность риторической традиции со времен Аристотеля до Нового времени включительно, современный исследователь А. В. Михайлов²¹ указывает на свойственный ей мифориторический характер. Под этим он подразумевает примат слова как носителя культурной традиции, со всеми ее смыслами и содержаниями и видит в ней живого носителя античности. «Отсюда, т. е. от начала риторического искусства и, вместе с тем, от риторического слова как носителя всех традиционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова. Назвав это морально-риторической системой, я имел в виду неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры – слова, знания и морали. „Слово“ включает здесь в себе и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще»²². Такой тип культуры иначе называется мифориторическим, в нем миф понимается в смысле «готового слова риторической культуры».²³ Эта культура представляется самовос-

²¹ Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность в 18—19 веках. Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др./М.: Наука, 1988

²² Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность в 18—19 веках. Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др./М.: Наука, 1988. С. 310

²³ Там же, С. 310

производящей свои содержания в форме мифа, оберегающего ее от разрушения. Именно она и стала основой культуры русского государства с эпохи Петра I. Разумеется, античная мифология к этому времени уже была лишена своего сакрального значения, превратившись в «... четко определенный в своих общественно-политических и эстетических функциях метаязык официальной культуры».²⁴ Вопросам становления новой семантической культуры, основанной на использовании мифологического метаязыка, а также латинского языка в качестве семантической универсалии посвящена работа Ю. К. Воробьева²⁵. В ней автор убедительно показывает, что метаязык мифологии становится главным способом символического описания общественно-политической и культурной жизни страны. Кроме того, мифологическая тематика позволяла в эстетически совершенных формах выражать идеальные представления. Рассматривая семиотическое разнообразие форм отражения античной мифологии в культуре России XX века, необходимо определить условия функционирования знаков и символов в качестве эстетических стереотипов. В качестве такого условия можно назвать «определенное единство (канонизация) их значений при всех возможных частных интерпретациях».²⁶ Подобное становится возможным, когда античная мифология становится культурной условностью и складывается метаязык. Е. А. Чигилинцев в работе «Рецепция античности в культуре конца XIX начала XXI века» так описывает этот процесс: «Рецепция античного наследия означает восприятие и включение в интеллектуальные и культурные практики в качестве неотъемлемой части (присвоение) социально-политических, исторических и культурных явлений античности».²⁷ Особенности образного строя отечественной живописи, в ракурсе включения в него классики, характеризуются общим восприятием искусства и формированием культурного самосознания. Античность во всем диапазоне своих временных проявлений – начиная от латинского языка, как универсального языка науки, мифологии, как универсального языка культуры и классицизма как формы выражения включила Россию в диалог с европейскими странами более высокой культуры и помогла преодолеть периферийное положение. Поэтому античность в отечественном искусстве с самого начала становится предметом не догматического, а исторического понимания, что позволило ей на протяжении XIX века оставаться в фокусе культуры, в начале как романтических представлений об идеале, символически организующем коллективное сознание, а затем в качестве универсального языка отечественной культуры. Известный филолог-классик, Б. Варнеке писал: «В настоящее время начинает наблюдаться в широких кругах общества несомненный подъем интереса к античной литературе и античному искусству, что в значительной степени объясняется общей переменной в художественных вкусах, начинающих освобождаться от прежних утилитарно-народнических тенденций».²⁸ В этой связи необходимо отметить ведущую роль классического образования и отечественного антиковедения в формировании антикизирующей ментальности, характерной для русской культуры начала XX века. Можно сказать, что «для коллективного сознания интеллигенции конца XIX начала XX века античность становится привычным языком, без мысленного перевода на который это сознание не может обойтись»²⁹.

²⁴ Латинский язык и отражение греко-римской мифологии в русской культуре XVIII века тема диссертации и автореферата по ВАК 24.00.02, доктор культурол. наук Воробьев, Юрий Константинович С. 178

²⁵ Воробьев Ю. К. Латинский язык и отражение греко-римской мифологии в русской культуре XVIII века дисс доктор культурол. наук М., 2000

²⁶ Там же, С. 175

²⁷ Чигилинцев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX- начала XXI века. Казань.:Изд-во Казаню Гос. Ун-та, 2009. С. 7

²⁸ Варнеке Б. Театр Еврипида // Гермес. №1. 1907. С. 8—11. С.8

²⁹ Полевой В. М. Античность и неоклассика в искусстве начала XX века. //Проблемы античной культуры. М.,1986. С.77—85.С. 79

Эта характеристика коллективного или социального самосознания образованного слоя России позволяет соотнести внутреннее содержание личности с миром культуры. Важная роль искусства в данном случае состоит в формировании отношения, эмоциональной оценки эталонов и стереотипов, актуальных для данной исторической общности. Переживание, вызванное художником у зрителей, становится одним из аспектов внутренней формы художественного произведения. Его возникновение связано с образным характером художественного языка, поиск которого становится одной из главных задач для живописи XX века. Появление в 1909 году журнала «Аполлон» знаменовало, по мысли его создателей, «протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности».³⁰ В программной статье «Пути классицизма в искусстве», Л. Бакст очерчивает всю художественную проблематику своего времени. Он пишет: «Итак, будущее искусство идёт к новой, простейшей форме; но для того, чтобы эта форма получила значительность, чтобы она оказалась синтезом частичных исканий художников, необходимо откинуть массу деталей от её реального прообраза. Если это условие не соблюдено, если вдохновение художника не основывается на реальной форме, тогда нет подлинности и серьёзности в его пластическом вымысле, мы не верим его картине».³¹ Л. Бакст так определял принцип неоклассицизма: «... принцип Милле, чисто пластический, искание прекрасного силуэта в связи с отказом черпать вдохновение в уже найденных совершеннейших образцах человеческого гения, остался принципом новой классической школы. Этой школе надлежит быть предтечей будущей живописи!»³²

Примири эти противоборствующие начала можно было, только обратившись к развитому языку символов и образов, которым и стал язык классики, в котором «вместо туманного многословия символистов – сжатая точность новой школы, вместо темной торжественности – ясная простота, вместо абстракции мифотворчества – конкретные слова почти разговорной речи».³³

Неоклассицизм в живописи связан с деятельностью художников круга мастерской Кардовского. После возвращения в Россию, в 1903 году Д. Кардовский начал преподавать рисунок в мастерской Е. Репина, а в 1906 году возглавил собственную мастерскую. В художественной практике, также как и в эстетике, начало XX века характеризуется утратой академической школой господствующего положения и появлением большого количества направлений, течений, объединений. Разнообразие творческих подходов приводило к утрате связи между художником и публикой. Стремление восстановить эту связь путем создания эмоционально-пластического образа, способного выразить тему произведения, составляло одну из главных задач, которые ставили перед собой художники классического направления начала XX века. Н. Радлов писал: «... будущее искусство должно стать искусством картины... Только тогда современность найдет место в искусстве и только этим путем может возобновиться связь между художником и публикой»³⁴. Характер этой связи раскрывает Л. И. Пумпянский³⁵, он утверждает, что искусство делается общепонятным благодаря тому, что представляют собой язык. Художник, начиная работу над картиной, свободен в выборе «слов» или «форм» этого языка, но раз выбрав, вынужден следовать их логике. Логика этого языка связана с постоянством пластических элементов, из которых он состоит. Изменить законы, диктуемые бытием художественных форм, художник не может, он может ими только пренебречь. В то же время, поскольку эти элементы создаются «привычным единообразием данной культуры», то они поддаются

³⁰ Ред. Вступление // Аполлон. 1909. №1. С. 3

³¹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. // Аполлон. №2. 1909. С.72

³² Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. // Аполлон. №2. 1909. С.71

³³ Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 68—87

³⁴ Радлов Н. Будущая школа живописи // Аполлон. 1915. №1. С. 14—23

³⁵ Пумпянский Л. И. Путь к примирению художественных распрей. // Аполлон 1917. №2—3. С.23—49

изменению, составляя своего рода «грамматику» языка. В ходе работы над картиной он руководствуется объективными законами – как в построении формы, обращаясь к «реальному миру вещей», так и содержательно – через отношение к «идеальному миру разума», стремясь создать произведение, в котором оба эти основания пришли бы к объективному совершенству. Таким образом, художественный язык представляет собой эстетически определенную образную структуру, наделяющую формы и отношения между ними знаковыми функциями, которые обуславливают установление специфических правил структурирования и осмысления действительности. Программу мастерской изложил в статье «Будущая живопись» Н. Радлов: «Искусство настолько сильное, чтобы соприкоснуться с современностью, оправдать своей формой всю нехудожественность злободневности, может вырасти только на прочном основании, на основании глубокого знания формы... В этом смысле им [молодым художникам] могла быть полезна только мастерская проф. Кардовского, преимущества которой отнюдь не в ее «свежести», как принято указывать в критических разборах конкурсных выставок, а именно в охране до-импрессионистических традиций. Педагогика нашей Академии – историческая нелепость. Школа, долженствующая быть хранительницей формальных достижений искусства, представлена художниками, порвавшими с традициями ради возможности выражения своих новых настроений. Но надежды на возрождение искусства картины заставляют нас мечтать о возможности новой Академии, как мастерской, образованной цехом мастеров для обучения «подмастерий» тонким тайнам их ремесла...».³⁶ Природа этого нового синтеза, однако, не была до конца осознана. Так Н. Радлов писал: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. ... но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели».³⁷ Хотя неоклассицисты принципиально не рассматривали вопрос содержания произведения, ограничиваясь чисто формальным принципом мастерства, по косвенным признакам можно сделать заключение об имплицитном характере тех идей, оформлением которых должна была служить пластическая форма. Среди членов объединения «Мир искусства», многие придерживались социалистически взглядов. Еще во время первой революции Е. Лансере писал к А. Бенуа: «Я не понимаю твой страх перед социализмом. Раньше всего оно неизбежно. Потом оно несокрушимо в силу своего требования справедливости. Уж мечту о лучшем будущем у рабочего из души не вырвешь. И в то же время сила его будет все время увеличиваться. Конечно, я не верю в близость социалистической республики, но и не вижу, почему она должна быть «тоскливейшей», почему мы обязаны ненавидеть царство демократии? Ведь уже и теперь искусство живо не аристократией, не миллионерами; правда, они кое-что покупают, но в общем, это так случайно, так ничтожно, что разве возможно это противопоставить чувству возмущающей душу несправедливости. А эпоха дворцов, садов и вообще царской пышности великолепия, конечно, уже и теперь прошла безвозвратно. Наоборот, вся молодость, вся жизнеспособность, все надежды, весь энтузиазм на стороне левых. И поэтому, т.е. для того, чтобы в будущем искусство заняло должное место, нужно теперь протянуть руку людям будущего и вместе строить».³⁸ Классическое понимание формы приводит к характерным для эстетизма представлениям о стиле: стиль требует совершенной формы выражения. Существует единственный способ выражения внутреннего видения, и, поскольку прекрасное связано с чувственно воспринимаемой формой, то содержание становится ценным только при помощи гармоничной формы. Очевидно, что обращение к эстетическому чувству или «вкусу» не могло служить достаточным основанием для сложения стиля. Действительно, хотя деятель-

³⁶ Радлов Н. Э. Будущая школа живописи // Аполлон. 1915. №1. С. 14—23

³⁷ Радлов Н. Э. Цех Святого Луки // Аполлон. 1917. №8—10. С. 61—79

³⁸ Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905. С. 113

ность «Мира Искусства» принято связывать с появлением неоклассицизма, это объединение, не смотря на декларации, не смогло выработать достаточно ясную программу нового направления. Н. Э. Радлов, анализируя обещанное Миром искусства обновление художественной жизни, отмечает, что за пятнадцать лет существования многие художники, входящие в него достигли успеха и признания. В связи с этим, он задается вопросом о художественных принципах этого объединения. Обратив внимание на отсутствие признанных авторитетов среди художников прошлого и настоящего, а также весьма разнородный характер состава художников, входящих в «Мир искусства» он находит, что их объединяло только неприятие передвижничества и «академической рутин», а основным достижением стало воспитание вкуса публики. Он заключает: «Но найдет ли будущий историк какое-нибудь основание для того, чтобы говорить о «новом течении» «Мир искусства» и о принципах этого течения? Мне думается – вряд ли».³⁹ В свою очередь, Радлов определяет два начала в искусстве живописи аналитическое или синтетическое. Художник-аналитик смотрит на изображаемое явление «наивно, как бы глазами человека, впервые увидевшего; свое впечатление от природы, свободное в известном смысле от знания и опыта, он будет разлагать на линии и пятна, – он будет слушать только то, что говорит ему природа и переводить ее слова на свой язык»⁴⁰. И далее: «Если художник – аналитик и выбирает, если он предпочитает одно явление другому, то не потому, что он видит в нем что-нибудь объективно более значительное, а только потому, что данное явление может дать больший простор проявлению его взглядов на природу. Только большей или меньшей трудностью изображения обуславливается больший или меньший интерес к данному явлению, а для этого необходимо, чтобы художник забывал о содержании его, чтобы он воспринимал мир, как равноценное во всех своих частях, органически связанное целое»⁴¹. Принесение содержания в жертву оригинальности приводит к утверждению крайних форм индивидуализма в искусстве. Признавая значение индивидуальности, как необходимого элемента творческого процесса, Радлов указывает, что единственная связь между художником и зрителем возможна только через произведение. Отсюда он определяет цель искусства в создании картины. Картина представляет собой соединение двух элементов – художественной формы и оформляемого ей содержания. В импрессионизме художественная форма подчинена впечатлению, что приводит к этюдности, незавершенности картины. Другой крайностью становится кубизм, в котором плоскость холста диктует отношение к форме. Содержание может быть полностью воплощено только тогда, когда художник овладеет представлением пространственной формы на плоскости. Отказ от ясного содержания в футуризме с одной стороны и анекдотичность тем у передвижников с другой приводит к мысли о необходимости обращения к академизму для создания пластически осмысленной формы, понятной для восприятия. Проблема академической школы состоит в том, что творческий процесс в ней схематизируется таким образом, что «найдя и определив идею [картины], такое упадочное искусство с необходимостью почти логического вывода указывает и форму, как простейшее и полнейшее выражение этой идеи, и материал как наиболее целесообразное решение формы».⁴² Конкретность этой схемы терпит крушение при столкновении с индивидуальностью художника, имеющего свое представление о красоте формы. Для решения вопроса художественной форме как носительнице определенного содержания, Радлов обращается к трудам Г. Вельфлина и А. Гильдебранда. Процесс построения формы трехмерного предмета на плоскости происходит благодаря двум способам восприятия, которыми может пользоваться художник: плоскостное, проекционное восприятие формы и пространственное восприятие изображения. Плоскостное

³⁹ Радлов Н. Э. О футуризме и Мире искусства // Аполлон. 1917. №1. С. 2—17

⁴⁰ Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. №6. С. 5—12.

⁴¹ Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. №7. С. 5—19.

⁴² Радлов Н. Э. Цех Святого Луки // Аполлон. 1917. №8—10. С. 61—79

восприятие формы характерно для импрессионизма, оно обладает декоративной ценностью, но характеризуется случайностью полученного изображения. Создание подлинной изобразительной формы, способной вместить идейное содержание и стать основой картины возможно только при использовании «академического» метода, основанного на пространственном восприятии. Радлов так описывает процесс построения «изобразительной формы: «для изображения ее я прослеживаю абсолютную связь частей независимо от их случайных положений в проекции. Для меня не существует линий; они являются только границами формы, так сказать результатом ее; я не вижу пятен, ибо то, что я называю пятном – только тональное определение формы в пространстве».⁴³ Архитектоничность построения изобразительной формы, описанная Радловым, требует последовательного перевода эмпирически воспринимаемой формы предмета в форму художественного представления, которая есть вывод из сравнения видов явлений, очищенный мышлением художника от всего случайного. Этот подход к изобразительности приводит к утверждению необходимости стилевой определенности. Радлов пишет: «Но художник может подходить к природе вооруженный всем своим знанием, всем опытом – тогда его воля не подчиняется впечатлению, но выбирает и отвергает; между творцом и природой возникает как бы третий элемент – стиль...».⁴⁴ Этот стиль должен появиться как результат школы, что позволит художнику, свободно владея формой оправдать «нехудожественность злостности».

Теоретическое осмысление изобразительной формы связано с работами художников круга преподавателей ВХУТЕМАСА, среди которых выделяется фигура В. Фаворского. Представление о системе его взглядов, сформированных этой школой, дает в своей работе «Теория изобразительной формы» (1971) С. А. Павловский. Он обобщил свой опыт, основанный на обучении во ВХУТЕМАСе в середине 20-х годов – времени, когда в отечественном искусстве сохранялся еще дух поиска и эксперимента начала века. Павловский определяет два основных типа художника – открыватель и изобретатель. Открыватель «упрощает свой метод, доводя до виртуозности подражания объектам природы с целью овладения и присвоения», но при этом «он остается наблюдателем и больше всего дорожит правдоподобием, так как не является соавтором природы, а только ее, в лучшем случае, интерпретатором», тогда как изобретатель «наоборот, ограничивает диапазон количественного поглощения и расширяет сферу качественного преобразования. Качество рождает новую форму существования объекта».⁴⁵ Несомненное превосходство художника – изобретателя состоит в том, что он «понимает жизнь как непрерывный процесс изменения, он не берет вещи готовыми в какой-то период их становления. Он конструирует их заново». Каким образом технически реализуются эти представления? Павловский предполагает, что с древнейших времен в искусстве существуют две основные тенденции – идеографическая и натурографическая. Очевидно, что в пределе идеография приводит к букве – как наиболее абстрактному представлению символа, а натурография – к иллюзионистическому изображению природы. Взаимодействие этих тенденций Павловский называет «натуралистическим и символическим мышлением, и чувствованием в изобразительном искусстве». Действительно, определяя символ как носитель некоторой идеи, в жертву которой приносились «несущественные подробности, столь важные для внешнего подобия натуральной школы, и гиперболизировались те формы, которые выявляли идею изображения», Павловский закономерно приходит к обобщению некоторой формы, и таким образом, к границе равновесия идеи и формы. Достижение этого равновесия и составляет суть картины, как цели художественного творчества в живописи.

⁴³ Радлов Н. Э. Цех Святого Луки// Аполлон. 1917. №8—10. С. 61—79

⁴⁴ Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. №6. С. 5—12.

⁴⁵ Павловский С. А. Теория изобразительной формы. 1971. С. 5

Смена концепции объяснения мира, от классической, основанной на рациональном познании природы к романтической концепции гения, непосредственно взаимодействующего с миром ценностей, сравнительно слабо проявилась в изобразительном искусстве. Это произошло потому, что теория искусства XVIII века в основе своей содержала категории красоты и меры, в то время как изменения, наступившие в начале XIX века, были связаны с категориями функции и организации. Поиск идеала в таком случае сталкивался с проблемой многообразия природных проявлений, каждое из которых претендовало на универсальную значимость. Для искусства эта задача осталась неразрешимой, так как простое копирование природных форм лишало произведение художественных качеств. Еще большее значение имел тот факт, что отношение к стилю, как носителю определенного идеологического содержания романтизм заимствовал от классицизма. Описание мира средствами искусства связывалось в романтизме с комплексом представлений о двоемирии – мире видимом и мире скрытом, доступном только духовному взору художника-гения. Этот подход находит свое развитие в символизме, связанном, прежде всего с деятельностью круга французских поэтов и позднее захватившем также и художественное творчество. Символизм, согласно гегельянским представлениям, это начальная стадия развития искусств, «когда идея, будучи еще неопределенной и неясной или обладая лишь дурной, неистинной определенностью, полагается в качестве содержания художественных образов... Её абстрактность и односторонность обнаруживают неудовлетворительность образа с его внешней стороны, его случайность».⁴⁶ В более поздний период, начиная с Ш. Бодлера, символизм создавал некоторое мифологическое пространство, в котором человек лишается возможности творчески воздействовать на действительность. Принципы романтического двоемирия он трактует в духе, отличном от духа ранних романтиков. Если последние, утверждая наличие сверхреального мира, видели способ его презентации в обращении к предыдущим эпохам, например, раннему христианству или готике, то Бодлер черпает вдохновение в современности. Придавая исключительное значение фигуре поэта, подлинного художника, преобразующего реальный мир в глубинах своей души и создавая мир новый, свой метод он назвал сюрнатурализмом. Важным компонентом теории Бодлера стал принцип соответствий, берущий свое начало в идеях мистика XVIII века Э. Сведенборга (весьма популярного в Европе во времена Бодлера). Этот принцип предполагал, что любой объект реального мира имеет свое соответствие в мире идеальном, мире чувств, эмоций и воображения. Таким образом, видимые формы предметного мира представляют собой словарь, посредством которого художник может выразить себя. Источником его служат непосредственные впечатления, однако художник ищет «дух современности» не ради него самого, а ради скрытой в нем поэзии, «старается извлечь из преходящего элементы вечного».

Эти идеи, которые питали французский символизм, получили свой отклик и в России, где символизм появился в 80-х годах XIX века и самого начала был связан с «декадентством». Неожиданно новое направление получило поддержку от И. Е. Репина, который в своих «письмах об искусстве», печатаемых в «Театральной газете» писал о выставке группы «Роза и крест»: «Как в большинстве починов, здесь искусство детское, но что-то притягивает к этому фосфорически-бледному профилю, светящемуся своим светом. Очаровывает эта непонятная загадка в царственном венце на фоне глубокой ночи; и наивно и трогательно... Тут есть поэзия, а это и есть душа искусства»⁴⁷.

Доводя романтический принцип абсолютной художественной свободы автора до своего логического предела, отказываясь даже от конвенциональной мифологии, заменяя ее мифологией личной, символизм вскоре утратил необходимые эстетические качества. Так была сфор-

⁴⁶ Гегель Г. Эстетика в 4-х томах. Т1. С.81

⁴⁷ Репин И. Е. Письма об искусстве. К редактору «Театральной газеты». Письмо первое// Театральная газета, 1893—31 октября

мулирована проблема синтеза нового стиля: «Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнас, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства как искусства поздних потомков и царственных эпигонов... с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство – оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в раздельности каждое из двух внешне слитых, внутренне противоборствующих его начал»⁴⁸. В целом, несмотря на отдельные положительные отзывы, критика была настроена к символистам крайне недоброжелательно, справедливо указывая на заимствованный характер самого репертуара символизма. В. Я. Брюсов приводит ее общее мнение: «Символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы».⁴⁹

Символизм с самого начала стремился к широким культурным и философским обобщениям: «Правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства – пересоздание жизни... Последняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические».⁵⁰ Брюсов утверждал: «Романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли, наконец, цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство, наконец, свободно».⁵¹ Однако пересоздать мир при крайнем субъективизме невозможно. Это понимали и сами символисты, объясняя, что их цель-пересоздание внутреннего мира. «Освобожденное» искусство оказалось, таким образом, в ловушке субъективности. Полемика вокруг живописи символизма велась с нарастающим напряжением. М. Волошин писал, что «...мастера слова заразили живопись, изначально и по преимуществу бывшую искусством символичным – искусством, обозначающим и знаменующим, заразили символами, привнесенными извне – символами литературными». «Символизм слова и символизм форм глубоко и в существе своем противоположны один другому».⁵² А. Бенуа критиковал «ересь индивидуализма» в статье «Художественные ереси» в журнале «Золотое руно»: «Однако, уже последовательное проведение самого принципа индивидуализма („свободного выбора“) приводит нас к весьма странному виду порабощения творчества. Ведь жажда рабства, требование подчинения, может быть таким же проявлением человеческого хотения, как и жажда эмансипации».⁵³

Вместе с признанием суверенитета художника – творца положительным фактором развития живописи, индивидуализм его художественного языка очень скоро стал пониматься как камень преткновения на пути создания нового искусства. Однако, начиная примерно с середины XIX века в связи с особенностями развитием науки, базирующейся на позитивистских представлениях, появляются новые концепции искусства. Обнаружение закономерностей в произведениях искусства, складывающееся в систему, связанную с выражением определенных комплексов представлений о мире, привели к мысли об отказе от эстетических категорий. Восприятие мира в символизме находит свое отражение в творчестве, которое теперь понимается не как универсальная деятельность, а как деятельность, направленная на открытие

⁴⁸ Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Брюссель, 1974 Том 2. С. 534

⁴⁹ Брюсов В. Я. Статьи и рецензии (1893 – 1912гг) М.: Директ-Медиа, 2010

⁵⁰ Белый А. Символизм. Книга статей. М. 1910. С.10

⁵¹ Брюсов В. Ключи тайн. //Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т. Т6. М., 1975. С. 93

⁵² Волошин М. «Весы» 1905 №1.

⁵³ Бенуа А. Художественные ереси. // Золотое руно. 1906. №2. С. 80

и описание новых сторон реальности. Таким образом, художник выявляет скрытые закономерности и качества окружающего мира и описывает их, используя художественный язык. Разница между романтизмом и новым символизмом в том, что если для «классического» романтизма предметом пристального внимания становится «второй» мир, то для нового направления в искусстве в фокусе оказывается собственно данная в ощущениях реальность. Тогда символический язык оказался подходящим средством выражения этих ощущений, где открытость и нерациональность символа стала использоваться для ее объяснения. Появление неоклассицизма знаменовало собой выход из сложившегося положения. «Классицизм не отрицает ни одной из возможных задач искусства, он лишь ищет разрешить их в строгой последовательности взаимной связи. Так как законы, которыми он при этом руководствуется, существуют вполне объективно, то этим и создается почва для выработки единообразных воззрений. Именно классицизм и есть та программа, достаточно широкая, чтобы вместить все разнообразие современных направлений, как о единственном средстве устранить господствующие среди художников разногласия».⁵⁴ Если для романтизма общественная позиция художника определялись поэтическим идеалом, мечтой, которая оставалась сущностной категорией искусства, его целью, то для неоклассицизма мечта становится инструментом, позволяющим вывести содержание искусства за пределы реальной жизни. Таким образом, эпоху между двумя революциями характеризует принципиальное разделение революционного искусства, где футуризм приобретает характер анархического, коммунистического бунта. Б. Лившиц писал об истоках этого движения, что оно было «потокотом разнородных и разноустремленных волей, характеризовавшихся, прежде всего единством отрицательной цели».⁵⁵

После революции 1917 года и установления в 1918 году военного коммунизма в России, официально утвержденного II программой на VIII съезде, для футуристов наступило время осуществленного будущего. Преобразование осенью 1918 года Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества в 1-е и 2-е Государственные Свободные Художественные Учебные Мастерские (ГСХМ), а Высшего Художественного училища в Петрограде в Петроградские Свободные Государственные Художественные Учебные Мастерские (ПСГХУМ) гарантировало государственную поддержку при предоставлении художникам полной творческой свободы. Д. Штеренберг, заведующий отделом ИЗО Наркомпроса, писал: «Искусство безгранично и неопределенно, обучиться ему невозможно, единственно, что возможно, это бесплатно предоставить нуждающимся и желающим изучать художественное мастерство государственные свободные мастерские. Только такие мастерские могут дать ученикам все для того, чтобы научиться писать так, как это умели в эпоху Возрождения, когда каждый художник с детства изучал все приемы мастерства у своего учителя, начиная от растирания красок и кончая работами по писанию картин».⁵⁶ Об анархическом характере мастерских, в которых принимали вех желающих, сохранилось немало свидетельств. В то же время, сам тип организации мастерских, в котором фигура мастера оказывала определяющую роль не только на навыки ученика, но и на его мировоззрение, ярким примером которого можно считать деятельность Малевича, приводил фактически к отказу от художественной деятельности и замене ее деятельностью политической. В начале 1920 года В. Степанова писала по поводу деятельности Малевича, что он «из искусства создает партийную программу».⁵⁷ Характер этой партии, стоящей гораздо левее коммунистической соратник Малевича Эль Лисицкий определил как «супрематический завет», идущий на смену «завету коммунистическому». Это представляется вполне естественным, если иметь в виду, что к этому времени советская власть

⁵⁴ Пумпянский Л. Путь к примирению художественных распрей. // Аполлон 1917. №2—3. С.23—49

⁵⁵ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец, С. 206 М. 2002

⁵⁶ Изобразительное искусство 1919 №1 С.53—54

⁵⁷ Степанова В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994, С.113

уже объявила о построении коммунизма. Выпуск Вестника исполкома московских государственных художественных мастерских в 1920 году должен был послужить началом партийного строительства. В нем была напечатана программная статья «Почему мы стоим за организацию партии», в которой обосновывалось создание партии УНОВИС. Тираж журнала был уничтожен по решению отдела ИЗО Наркомпроса, и хотя Малевич не оставил совсем попыток организации партии, стало очевидным, что они неосуществимы. В 1921 году Малевич публикует статью «О партии в искусстве», в которой со свойственным ему пониманием момента рассуждает о необходимости для художника быть партийным. Он пишет, что «Маркс изобрел учение, ему не верили. Но уже сейчас наша современность утверждает его, и это утверждение сам он не смог сделать, пока не образовалась партия. И уже партия делает новые научные выводы из опыта, утверждающиеся в жизни или делающие новую жизнь. Но что партия несет в себе? Несет ли она только один харч или же в ней кроется еще что-то? На мой взгляд, партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. И если какая-нибудь непартия известной истины утверждает себя в жизни, то тем самым утверждает свое партийное мировоззрение, приступает к его реализации и образует миростроение. Таким образом, все возникающие миростроения есть партийные установления, и все материалы, наука, все знания будут средствами введения в жизнь партийного миростроения. В этом смысл всех партий и борьба за сложение в новую гармонию материалов». Правда, Малевич делает в статье парадоксальное на первый взгляд утверждение, что партия может состоять и из одного человека, но это легко объясняется тем, что он остается индивидуалистом, несмотря на декларируемый характер анонимного коллективного труда. Фактически, партия УНОВИС это предел развития супрематических, анархистских по сути идей, что стало возможным благодаря революционному хаосу.

Реализм в России не выдвинул художников масштаба Курбе или Домье. Однако мастера, в первую очередь входящие в ТПХВ, на протяжении первого периода его существования создали ряд работ, ставших верстовыми столбами на пути развития русского искусства. Со смертью в конце XIX века многих ведущих художников товарищества, его деятельность теряет свое значение. Этому в немалой степени способствует и то обстоятельство, что в это время Россия динамично развивается во всех областях жизни, и те явления, которые составляли основное содержание работ критического реализма 60-70-х годов, исчезли или потеряли свою остроту. На последнем этапе существования передвижничества, после революции 1905 года наступает кризис, который характеризуется отказом от провинциальных выставок и экспозицией этюдов и рисунков, то есть отходом от основных принципов объединения. Специфика картины мира реализма состоит в том, что окружающая действительность критически показывается в произведении с точки зрения, обусловленной идеальными представлениями об общественном устройстве. Речь идет о новом понимании искусства как метода, то есть способа художественного постижения мира. Этот подход применительно к живописи XIX века делает возможным соотнести описание реальности с познавательной функцией искусства. Представление о методе позволяет вывести за пределы рассмотрения непосредственно метафизические вопросы, заменив их социокультурной константой. В отличие от стиля, понимаемого как характерная совокупность признаков искусства определенной эпохи или средств художественного языка, метод снимает проблему того, как уникальный опыт художника вписывается в культурный контекст. Появление произведения искусства является результатом познавательного процесса, художественная форма становится проявлением мира, построенного сознанием художника, что снимает противостояние между стилем как нивелирующей совокупностью общих признаков и уникальностью художественного феномена произведения искусства. Идеальное представление о форме сменяет здесь понятием художественности, характеризующим форму, чувственно явленную, именно ту, которая только и может быть представлена

в произведении искусства. Очевидно, что форма в таком случае не является выразителем истины, а служит только носителем смысла. В отличие от идеальных представлений о гении, характерных для предыдущих веков, творчество с этой точки зрения понимается как продукт специфической интеллектуальной, познавательной деятельности художника. Одним из первых на эту функцию искусства, ведущую к постоянному его обновлению и актуализации, указал К. Фидлер. Для него искусство как способ познания мира, имеет свои взлеты и падения, логично связанные с общим вектором развития человеческого знания. Он объясняет независимый образ мышления, необходимый для создания произведения, которое, в некотором смысле, является созданием мира. Реальность может быть понята только как результат психических процессов познания. Это позволило Фидлеру так представить свою концепцию: «То, что создает искусство, не является вторым миром наряду с миром, который существует без искусства, то, что создает искусство, это мир, созданный художественным сознанием и для художественного сознания»⁵⁸. Фидлер утверждал, что появление произведения искусства является результатом познавательного процесса, и, таким образом, художественная форма становится проявлением мира построенного сознанием художника, истинность которого не может существовать отдельно от этого интеллектуального события: «Искусство не что иное, как одно из средств, посредством которых человек производит реальность»⁵⁹. Очевидно, что реальность в произведении искусства выступает только в качестве превращенной формы идеализированного отражения действительности. Другими словами, под реальностью в данном случае понимается универсальное выражение некоторой суммы идеальных представлений, которые мыслятся как существующие независимо от изменений действительности. Художник оформляет свои впечатления при помощи созерцательных форм, которые принимаются априорными. Отличие состоит в том, что в данном случае априорный характер единства сознания не задан изначально, а формируется в историческом процессе. Характер восприятия обусловлен не эстетикой, а является психологическим процессом, выражающим стремление воспроизвести в сознании субъекта некоторое всеобщее содержание. Познавательная активность в данном случае может быть описана как трансцендентальная апперцепция, и таким образом делает полученный опыт уникальным. В то же время, поскольку творческим итогом деятельности художника является создание образа, это снимает проблему объективности результата.

Это определило сложный характер, который носило становление новой реалистической школы. Если вопрос отношения к культурному наследию в классицизме снимался благодаря отношению к историческому факту существования золотого века, гармонию которого он призван был выразить средствами искусства, а футуристы жили в мире осуществленной утопии, коммунистическом бесклассовом обществе, то для реализма принципиально стала проблема построения новой культуры социализма, носящей классовый характер. Суть предложенного Пролеткультом решения этой догматической проблемы состояла в том, что с ростом сознательности у пролетариата растут художественные потребности, которые пролетариат должен самостоятельно удовлетворять. Были созданы многочисленные лаборатории, в которых должно было рождаться новое искусство. План был такой: рабочие различных специальностей – текстильщики, ткачи, литейщики, имеющие склонность к искусству, командируются в студии Пролеткульта, а по окончании обучения вновь поступают в распоряжение своих профсоюзов, где в контакте с Пролеткультом приступают к организации художественной стороны производства «привлекая товарищей принять в этом участие и проявляя свое коллективное творчество, проводя его в жизнь». Доктрина Пролеткульта утверждала, что пролетариат как «единственный реальный, коллективный архитектор жизни», сделает «труд творчеством», уничтожив профессиональное искусство, слив его с жизнью-бытом. Взяв власть в свои руки, он будет

⁵⁸ K. Fiedler; Schriften über Kunst. München, 1913. S.52

⁵⁹ K. Fiedler; Schriften über Kunst. München, 1913. S.180

«не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской».⁶⁰ Несмотря на серьезную политическую поддержку, а Пролеткульт входил даже в Интернационал, его практическая деятельность подверглась серьезной критике со стороны Ленина, и фактически организация утратила свое значение уже к 1922 году. Несмотря на это, основной тезис Пролеткульта о принципиальном отличии новой, пролетарской культуры от культуры эпохи загнивания капитализма стал краеугольным камнем советского культурного строительства. Поскольку после перехода к пятилетнему плану господство партийной ветви власти сменилось господством ветви советской, на смену свободному творчеству пришел государственный контроль. Основанием советской художественной школы можно считать 1932 год, когда были организованы Всероссийская Академия художеств и Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры. Начало 30-х вплоть до конца 40-х годов можно назвать периодом своего рода энкультурации, когда к стволу русского искусства был привит советский дичок. Его рост был возможен только в атмосфере подавления старых традиций, носителями которых выступали руководители мастерских и страха творческой индивидуальности. В 1936 году, выступая перед студентами, сотрудниками и профессорами Академии, И. Бродский дал показательную критическую характеристику мастерских института живописи. Бравурное хамство этого выступления устанавливает своеобразный стандарт отношения к творчеству, тем более страшный, что исходит не от партайгеноссе, а от художника, ученика Репина, знатока и коллекционера искусства. «Всевозможные стилистические выверты и ухищрения, голое безидейное трюкачество, правда уже в иной форме, чем раньше, – все еще продолжает засорять наше искусство. Центральный орган «ПРАВДА» резко осудила левацкие ухищрения, эстетский формализм и мелко-буржуазное декадентское «новаторство» в музыке. «Опасность такого направления, пишет «Правда», советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелко-буржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы». Мы можем, и должны сделать из этого для себя самые серьезные выводы. Если формалисты в основном вытеснены, то проникновение в школу вредных влияний еще не изжито. Формалистские полотна представляют идеологическую опасность. Они искривляют эмоции зрителя и уводят его в сторону от реальных задач коммунистического воспитания трудящихся. Формалисты игнорируют объективную действительность и дают неверное искаженное представление о внешнем реальном мире. Мрачные и гнетущие полотна, на которых вместо живых людей изображены какие то чудовища, а вместо пейзажа какое то разрушенное кладбище, – эти произведения объективно являются клеветой на рабочий класс и советскую действительность. Художники, видящие мир через очки эстетствующего формализма, воспринимают живого человека, весь подлинный мир вещей и явлений, только как повод для разрешения фактурных задач, как цветную поверхность, как игру пятен и сочетание объемов. Это искусство идейно выхолощенное, в нем не трудно увидеть не критическое усвоение западно-европейских школ периода загнивания капиталистической культуры. В своей работе мы все время должны помнить о том, кого, каких художников мы должны готовить.

Не художников – эстетов, буржуазного пошиба, чье творчество будет обслуживать кучку меценатов, нет, мы готовим мастеров социалистического искусства, чей творческий резонанс охватит многомиллионную аудиторию трудящихся.

Те, кто вздумают смаковать формалистические выкрутасы, будут отброшены как ненужные, мешающие работе люди. Комсомол и наша партия уже взялись за очистку детской лите-

⁶⁰ Арватов Б. Об агит- и прозискусстве. Сб. статей 1921—1926 гг. М., «Федерация», 1930, стр. 25—27.

ратуры, детской книги, от налипшей к ним грязи, от той мазни, которая множилась, как продукция целой чуждой нам школы».⁶¹

Среди тех, кто тормозит процесс формирования советского искусства, в докладе названы имена практически всех профессоров: Савинова, Яковлева, Осмеркина, Матвеева. Характерный образчик критики, прозвучавшей в этом выступлении: «Мне не понятно почему в годы реакции сам Савинов писал яркие, радостные полотна, а в годы когда жить стало радостнее и веселее, его ученики пишут мрачно, и профессор, вероятно это поощряет, если судить по тем высоким отметкам, которые были даны им ряду, на мой взгляд отрицательных работ».⁶² О Матвееве: «В скульптурной мастерской над всем господствует условная формула построения человеческой фигуры, формула найденная профессором Матвеевым в его практике, но выработанный канон мастера, мне кажется, давит, обезличивает учеников. Все, что мы увидели показанное ими на выставке, это подтверждает. ... Быть может я даю здесь очень резкие оценки, но я считаю, что эти оценки правильные. То, что в музыке со страниц „Правды“ названо сумбуром, то что в живописи, в детской книге, названо тов. Андреевым мазней, – эти же аналогичные вывихи и выверты имеются и в скульптуре, с ними также нужно бороться не менее активно, ибо сущность этих явлений одна и та же».⁶³

Программа, предложенная Бродским, состояла в передаче ремесленных навыков, основанных на непосредственном изучении и копировании природы и утверждение единства метода преподавания. «Я твердо уверен, что направление в школе может быть только одно – это направление социалистического реализма. Иначе никакой принципиальной платформы у нас не будет. Коллектив профессоров должен быть спаян единством задач и целей, – но средства, т. е. методические приемы, способы обучения могут быть у каждого относительно самостоятельными. Вернее могут быть разные оттенки одного метода, – различия, связанные с индивидуальностью художника-педагога».⁶⁴ Упоминание индивидуальности художника в данном контексте можно считать скорее элементом красноречия.

Критика мастеров за индивидуализм манер и методов преподавания совершенно отрицает провозглашенные всего несколько лет назад принципы создания свободных мастерских, берущие свое начало в последнем дореволюционном периоде существования русской школы, когда организовывались индивидуальные мастерские, вызванные духом постижения мира средствами искусства, восходящим к Возрождению. В отечественной художественной жизни эта инерция сохранилась, выразившись в создании сразу после революции государственных свободных художественных мастерских. Предполагалось, что мастера будут воспитывать подмастерьев не в смысле только лишь передачи навыков, но и мировоззрения, мирочувствования. Речь шла о реализации определенной программы, и пореволюционное десятилетие, выдвинувшее ряд фигур художников первой величины, показательно в смысле качественного скачка, который позволяет до определенной степени представить будущее школы, если бы она развивалась естественным путем. К сожалению, для преподавания в новой советской школе пришлось привлечь старые кадры, так называемых «попутчиков». Советская власть критически оценивала их способности выполнять «задачи, поставленные Октябрем», считая, что они, прикрываясь формализмом, уклоняются от выполнения задач современности⁶⁵

⁶¹ Бродский И. За социалистический реализм. Л., 1938, С.3—26

⁶² Там же, С.3—26

⁶³ Там же, С.3—26

⁶⁴ Бродский И. За социалистический реализм. Л., 1938, С.3—26

⁶⁵ «Встав на точку зрения пролетариата, возвысившись до его теоретического понимания всего хода исторического развития, усвоив теорию марксизма-ленинизма, органически сливаясь в своей практике с делом социалистического строительства пролетариата, под его руководством, попутчик только и сможет перейти на позицию пролетариата, стать пролетарским художником. Доступен ли этот путь попутничеству в целом? Понимают ли эту перспективу все попутчики? – Конечно, нет!»
Попутничество в наши дни // Искусство в массы №8 1930 С.2—4

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.