



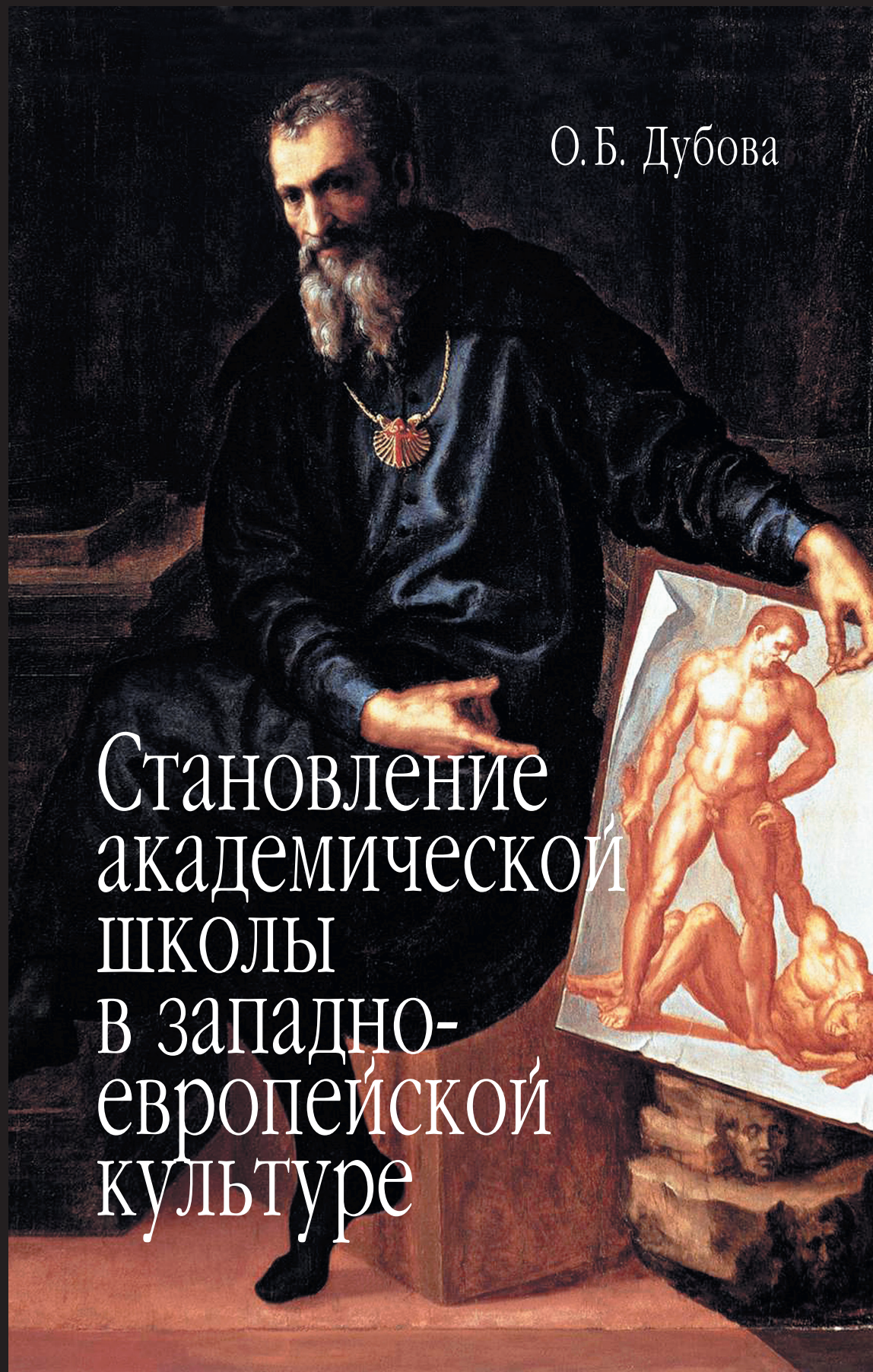
Ольга Борисовна Дубова, искусствовед. В 1976 году окончила московскую физико-математическую школу № 56 и поступила на отделение истории искусства исторического факультета МГУ. В 1986-м после аспирантуры в отделе эстетики Государственного института искусствознания защитила кандидатскую диссертацию «Эстетическое отношение и коммерческий интерес». В том же году начала работать в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. В 2002 году защитила докторскую диссертацию «Тема “мимесиса” в ренессансной теории художественного творчества». С 2003 по 2008 год заведовала редакцией изобразительного искусства и архитектуры научного издательства «Большая российская энциклопедия». В настоящее время – ведущий научный сотрудник отдела теории НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Автор монографий «Новая волна» (1992), «Мимесис и пойнсис. Античная концепция “подражания” и зарождение европейской теории художественного творчества» (2001).

ПАМЯТНИКИ
ИСТОРИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

Становление академической школы в западно-европейской культуре

О.Б. Дубова

Становление академической школы в западно- европейской культуре



ББК 85.1
Д80

Печатается по решению Ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Рецензенты:

Свидерская М.И., доктор искусствоведения;
Шукурова А.Н., кандидат искусствоведения

Д80 **Дубова О.Б.**
Становление академической школы в западноевропейской культуре. М.: Памятники исторической мысли, 2009. – 276 с.

ISBN 978-5-88451-260-3

Книга посвящена появлению и развитию академического движения в Европе. Возникновение первых академий художеств в Италии, Испании, Франции, Нидерландах, Германии, Дании и Англии прослежено в первой части книги. Развитие эстетических принципов академической школы и становление академического художественного образования исследуется во второй части.

ББК 85.1

На обложке:
Бартоломео (Баччо) Бандинелли. Автопортрет. 1530 г.
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон, США

ISBN 978-5-88451-260-3

© Дубова О.Б., 2009
© НИИ теории и истории искусств
Российской академии художеств, 2009
© В.Ю. Яковлев, оформление, 2009

Оглавление

Введение	5
Глава I. Первые академии	16
Платоновская Академия	19
Академия Леонардо да Винчи	27
Флорентийская академия	33
Академия Баччо Бандинелли	37
Глава II. Академия рисунка во Флоренции и Академия св. Луки в Риме	41
Академия Рисунка во Флоренции	41
Академия св. Луки в Риме	55
Академия Карраччи	62
Глава III. Распространение академической школы в Европе	73
Академия в Севилье	73
Академия в Антверпене	76
Академия в Нюрнберге	82
Венская академия	83
Академия в Гааге	84
Королевская академия в Париже	85
Копенгагенская академия	93
Лондонская академия	96
Глава IV. Развитие эстетических принципов академической школы	101
Глава V. «Всеобщее мастерство»	120
Академическое художественное образование в современной культуре	126
Отношение к традиционализму и ретростилизации	133

Художественное образование в цеховой и академической традиции	137
«Подражательность» и «манерность»	144
Штудии и индивидуальная манера	149
Развитие представлений о профессиональной традиции от Ренессанса к Просвещению	153
Глава VI. Академическая теория и «искусства подражания»	172
Глава VII. Гильдии, Академии художеств, галереи — трансформация понятия шедевра в европейской культуре . .	191
Заключение	234

ВВЕДЕНИЕ

Для того чтобы просто размежевать, разграничить пестрые факты истории искусства, вполне достаточно эмпирического исследования, но для того чтобы показать не только неоднократную повторяемость явлений, но и логику их возникновения, нужна теория искусства, ориентированная не на индукцию, а именно на дедукцию. Сведение многочисленных частных случаев к тому общему (одинаковому), что между ними есть, здесь ничего или почти ничего не даст, поскольку останется на уровне абстрактных представлений о неоднократности и повторяемости определенных признаков. Нам же надо понять правило, по которому возникает явление, возникает по необходимости, а не случайно. Понять место его и роль среди других культурных явлений, связь с которыми смутно чувствуется в далеких от нас эпохах, реально наблюдается сегодня и будет вновь и вновь воспроизводиться.

Методом разборки и сборки здесь ничего не понять, поскольку мы имеем дело с органическим процессом, а не агрегатом более или менее подогнанных деталей. Возможно, неудачи типологизирующего подхода связаны с этим стремлением найти стержень, на который все нанизывается, в то время когда надо искать ту «клетку роста», из которой все развивается.

Для меня остается идеалом исследования эта модель органического, если так можно выразиться, способа познания. Но в тех случаях, когда для меня лично этот идеал оказывается недостижим, я буду прибегать и к механическому способу собирания разных деталей и частных, когда их логическая связь чувствуется мною, но я не могу проследить логику их органической связи. Возможно, даже их простая рядоположенность подтолкнет читателя к открытию их

подинной живой связи. В конце концов, задачу создания верного теоретического отражения истории академической художественной культуры как саморазвивающегося живого единства, как организма, а не сконструированного из пестрых деталей загадочно действующего механизма можно решить только сообща.

Я же ставлю перед собой более простую цель — в тех, неизбежно фрагментарных проблемах, которых я касаюсь, попытаться сохранить представление об их органическом, а не механическом происхождении. Рассматривая же их, стараться понять логику роста как тех проявлений культуры, которые близки академической школе, так и тех, которые являются утратой идеала академического искусства, стараться понять, прежде чем оценивать. По крайней мере, стремиться увидеть в причудливых движениях истории культуры присущую ей логику, аристотелевское «то, ради чего». В этой позиции есть не столько стремление тихо перезамкнуть друг на друга все противоположности культуры и уснуть вместе с читателем мирным сном, отдыхая от с трудом разрешенных противоречий прогресса, сколько убеждение в том, что движение культуры не хаотично и если оно кажется нам подобием броуновского движения, то вопрос в уровне нашего понимания, а не в беспорядочности столкновений разнонаправленных явлений культуры.

Согласно обычному представлению кризис академической художественной школы связан с романтической критикой свойственного ей пренебрежения к индивидуальности ученика, а развитие представлений о творчестве шло параллельно с усилением оценки личного, индивидуального начала в искусстве, того, что собственно и называется «манерой». Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос очень важен. Именно от него зависит, останется ли сегодняшняя теория искусства на уровне обычных представлений, которые серьезная философия называет обыденными, или будет формироваться в том направлении, которое уже было однажды намечено, но сегодня изрядно забыто. Исследователи искусства, отдают они себе отчет в том или не отдают, делятся на два основных направления в зависимости от того, как именно они отвечают на вопрос. Может быть, что они и вовсе на него не отвечают, однозначно относя предшествующее развитие искусства к объективному, долично-стному, а невероятную победу субъекта над объектом рассматривают как главное достижение новейшей эпохи.

В таком случае, самой истории искусства для них как бы и не существует. Она является лишь малоинтересной пропедевтикой для новейшего положения искусства, в котором манера явно победила натуру. Между тем в академической традиции есть важная пробле-

ма, сближающая позицию Вазари, Беллори, Ван Мандера, Зандрарта и многих других теоретиков. Неслучайно Зандрарт назвал «Немецкой Академией» свое повествование о предшествующих художниках и неслучайно важнейшим итогом деятельности первой Академии рисунка во Флоренции была грандиозная история национального искусства, написанная основателем первой Академии рисунка художником и первым историком искусства Джорджо Вазари. Попытка разобраться в том, что Вазари назвал «современной манерой», сближает все академические сочинения. Вряд ли будет правильным пытаться увидеть общую черту всех Академий художеств в классицизме, ведь среди них были и сугубо барочные или маньеристические, но точно общей для них всех была попытка понять сущность подражания «прекрасной природе», миметическая концепция искусства. Корректней всего термин «мимесис» переводит энциклопедия «Британика», которая пишет, что в древнегреческом это понятие означает «вос-создание» «re-presentation» реальности скорее, чем ее имитацию «copying». Академическая теория возникла в момент появления практики нового воссоздания реальности, именно это делает классическую концепцию мимесиса ее основой, кроме того, принятое отождествления академической теории с теорией классицистической не позволяет включать внестилевой реализм в число мощных подпитывающих теорию и практику европейского художественного образования факторов, что значительно обедняет представления об академической теории.

Моше Бараш (как и многие современные искусствоведы) неоднозначно относится к мимесису, к подражанию природе. Неоднократно на протяжении своей содержательной и в целом очень объективной книги о классической теории искусства¹ говорит о банальности этого понятия. «Это — общеизвестный факт, что литература Ренессанса по визуальным искусствам охватывает широкий диапазон предметов от вполне технических вопросов того, как закреплять краски на стене или как отлить из бронзы фигуру, до запутанности астрологической психологии художника; от простого исследования начал геометрии к глубоким обсуждениям символики, основанной на гуманистических литературных источниках. Неизбежно, чтобы литература этой широты также показала иногда изумительное разнообразие мнений и философских отношений. Имеется, однако, одна вера, которая была расценена как догма, и это почтительно соблюдалось каждым, кто думал, или писал о живописи и скульптуре: вера, что визуальные искусства подражают природе. Это признак и отличительная черта всего Ренессанса», — пишет М. Бараш². И везде, где мы сталкиваемся с этой убежденностью, мы можем сде-

лать вывод, что Ренессанс начался. В равной мере умение передавать природу становится базовым для ренессансной художественной школы, а потому и основным для ранних форм академического обучения изобразительному искусству. Правда, М. Бараш (в отличие от Э. Гомбриха, специально подчеркивающего, что современный исследователь теории Рейнольдса не должен рассматривать его рассуждения о «подражании» как устаревшие, но должен вживаться в изучаемую эпоху) изначально противопоставляет ренессансное «подражание» и так называемую современную теорию искусства, но надо ли так поступать во всех случаях. Опыт знакомства с онлайн-Оксфордской энциклопедией, крупнейшим и постоянно обновляющимся справочником по истории и теории изобразительного искусства, позволяет сделать вывод, что большая часть теоретической проблематики, рассматриваемой в ней, не противопоставлена академической в широком смысле слова, то есть классической теории творчества, а многие статьи о проблемах психологии восприятия и художественного образования являются прямым продолжением академической теории. Статьи о цвете и рисунке, декоруме, аллегории, так называемом большом стиле, полемике «древних и новых», рубенсизмов и пуссенизмов, эволюции понятий «шедевр» и «манера» дают современную трактовку, очень мало противоречащую трактовке классической. Перед нами открывается единая линия теории, не опровергающая, а развивающая старую теорию искусства. Более того, тысячи статей о художниках, где дается современная оценка их творчества, дополнены и весьма поучительными разделами об эволюции их репутации в истории мысли об искусстве, эта информация могла бы стать основой самостоятельного исследования о преемственности современного искусствознания и старой теории искусства. В широкий обиход здесь вводятся и работы первых теоретиков изобразительного искусства, с творчеством которых раньше можно было познакомиться только на страницах малотиражных журналов по истории искусства. Имена этих теоретиков напрямую связаны с первыми Академиями, а их современная оценка говорит о необходимости более внимательного отношения к ранним этапам развития академической теории искусства, которая не противостоит теории современной, но связана с ней невидимыми линиями преемственности. И еще об одной важной книге. Она готовилась в тяжелое время Первой мировой войны, в Венском университете Юлиусом фон Шлоссером, готовилась на основе досконального изучения источников по истории искусства. Ее название можно было бы перевести как «Литература по изобразительному искусству и архитектуре»³. Грандиозен охват проанализирован-

ных или даже просто упомянутых в ней источников и большая их часть связана с академической теорией, с книгами, которые подготавливали ее возникновение, непосредственно были публикациями академических диспутов или являлись фоном развития академической школы (таковы книги путешественников и первых историков искусства). Это исследование во многих своих страницах обращено к крупнейшему философу неогегельянского направления Бенедетто Кроче, но главное, что крочеанская идея искусства как продуктивная форма работы воображения нашла себе важнейший исторический контекст. Ю. фон Шлоссер не просто рассматривает многообразные книги по искусству и архитектуре, но обращает пристальное внимание на проблемы художественного воображения, рассматриваемые в них. Он совершенно справедливо трактует теорию подражания как теорию воссоздающего воображения, начиная с анализа взглядов платоников и завершая анализом литературы эпохи Просвещения.

У нас не опубликовано и тысячной доли переводов старой литературы по искусству, между тем нельзя себе воссоздать правильной картины развития мысли об искусстве, не имея переведенные и снабженные научными комментариями тексты. Эта работа никогда не останавливалась. Исследователи старой теории искусства сделали много для ее реабилитации в наше непростое и слишком современное время. Вопрос теперь в русской традиции, которая со времен критики академистов в 1840-х годах не способна преодолеть однозначно критическое отношение к академической теории. Тогда академистов противопоставляли реалистам, но есть ли толк сегодня от такого противопоставления? Пройдем же вместе со старой академической теорией весь путь ее анализа «*maniera moderna*», пройдем, чтобы лучше понять особенности академического художественного идеала.

Итак, академическая теория возникла как теория «современной манеры», она основывалась на внимательном изучении предшествующего этапа развития искусства, исторически совпавшего с ренессансной художественной культурой, и разрабатывала открытые в Ренессансе принципы прямой перспективы, рисунка, светотени, миметического колоризма. В этом смысле теория «современной манеры» претендует на значение современной теории миметического изображения, а это уже выходит за границы чисто исторического исследовательского интереса, окуная нас в самую глубь теоретических споров о природе изображения и искусства. В самом деле, что считать современной теорией? Обычно под ней понимают нечто противоположное классической теории, теорию авангардную. Но

так ставить вопрос нельзя. Нельзя сравнивать между собою заведомо разноплановые вещи. Авангардная теория в своем обычном варианте есть теория амиметичная и даже часто прямо иконоборческая. И, строго говоря, базируется, скорее, на обыденных представлениях, чем на серьезных философских обоснованиях. Ее принцип заключен в признании права субъекта на любую деформацию объекта в теории познания и в практике искусства. Естественно, что по всем пунктам она будет различаться с классической теорией подражания и с ее вариантом — академической теорией изображения, которая при всех ее разновидностях имела общую теоретическую основу. Платоновский или аристотелевский вариант мимесиса одинаково был объективным идеализмом, авангардная теория представляет собой ту или иную разновидность идеализма субъективного с неминуемым для него признанием права произвола субъекта, права, которое отрицалось всей академической эстетической традицией, и даже кратковременный период интереса к тому, что сами итальянцы называли «*maniera*» только подчеркивает общее объективное устремление эпохи. Здесь мы просто сравниваем мифологические представления, представления о создании из ничего, *creatio ex nihilo*, с представлениями теоретическими. Кстати, и в теоретической литературе зачастую «создание из ничего» ассоциируется с более продвинутым, чем теория подражания, комплексом идей. Статья В.П. Шестакова в «Философской энциклопедии»⁴ в этом смысле очень показательна. Автор пишет: «Идея творения вообще чужда античной философии». Конечно, античной философии безусловно чужда идея творения из ничего, но сам переход к этой идее, оцениваемый современными исследователями как шаг вперед (Моше Бараш), на самом деле был шагом к мифологическому представлению о творчестве от античного теоретического представления. И разумеется, академическая концепция ближе к античности, чем к средневековому креационизму. Но все же следует отметить, что академическая теория с момента своего возникновения базировалась на концепции подражания, подражания природе и всего комплекса представлений о подражании учителю-мастеру. В этом и ее отличие от современных трактовок разрыва с традицией и реальностью, имеющих основательную социоподдержку.

И все же, я думаю, что под современной теорией необходимо понимать не совокупность ходячих представлений о сущности искусства и творческой индивидуальности, а весь комплекс тех идей, из которых исходит современное искусствознание, исследуя реальное историческое развитие художественного творчества. Отдает ли себе отдельный исследователь отчет в этих теоретических аксиомах

или исходит он из них безотчетно, принципиального значения не имеет. Поскольку искусствознание в целом через столкновение различных взглядов и корректировку субъективных предпочтений рисует в целом более или менее верную картину развития художественной жизни общества, развитие художественного воображения исторически развивающегося человека. Под современной теорией я понимаю, следовательно, ту, на которой основывается современная история искусства.

Основа этой теоретической традиции заложена в Возрождении, и философская база ее создана классической немецкой эстетикой. В современных энциклопедиях, в частности в электронной версии оксфордской многотомной энциклопедии «Groveart» Гете, Шиллер и Гегель рассматриваются как представители неоклассического взгляда на искусство. Это не совсем так, хотя от ренессансной традиции к классицизму XVII века и неоклассической эстетике XVIII века идет прямая нить. То, что вдохновляло ренессансных авторов, раннеакадемическую эстетику, в строгой и теоретически выверенной форме было зафиксировано в классической немецкой эстетике, она ближе к ренессансной традиции по законам спирали, чем просветительская мысль Франции, Англии или той же Германии. Вопрос о том, что было предпосылкой ее возникновения, какие черты она несла в момент своего формирования и как она соотносится с современными научными представлениями о творчестве. Они должны быть безусловно расширены. Но как? В начальном периоде формирования представлений о творчестве несло множество побочных черт, которые стали только теперь актуальны, а стало быть, и заметны.

Прислушаемся к аргументации науки, отсекающей обыденные представления о творчестве. Вот как начинается свою статью об академической теории «подражания» Джошуа Рейнольдса Эрнст Гомбрих: «Нет ничего более чуждого нашему современному вкусу и убеждениям в учении Рейнольдса, чем его постоянная убежденность в ценности и, даже, необходимости «подражания». Поэтому критики стремятся сосредоточиться на более современных и неортодоксальных аспектах его художественного мировоззрения. Но если критики имеют право выбирать свой путь и подходы к искусству, то историк вынужден следовать нормам, принятым эпохой и художником»⁵. Так в историю искусства проникает объективное определение творчества, заданное самой логикой развития миметического искусства. Обращаясь к ней с точки зрения ее собственных требований, история академической теории невольно или вольно полемизирует с критикой, под которой Гомбрих явно понимает простую произвольность оценки, основанную на субъективной трактовке то-

го, что тому или иному исследователю представляется «современным». Это вообще серьезная проблема, поскольку подразумевает обыденную трактовку «современного» как «неклассического», что оставляет серьезный художественный пласт того, что иногда называют неоклассикой или неоидеализмом, но что не всегда отделено жесткой разграничительной линией от классики в ее обычном понимании. Надо признать, что, пока мы не имеем цельной картины развития художественной жизни XX века, мы не можем судить с достаточными основаниями о месте в ней классической линии. К тому же в этом русле находятся и гигантские усилия историков искусства, реконструирующих для современного читателя подлинную картину художественной жизни прошлых эпох, и усилия музеев по созданию репрезентативных экспозиций, часто проблемных и не только чрезвычайно интересных, но и основанных на гигантской исследовательской работе.

Если современный неопозитивизм определяет мышление как «речь минус звук» и, соответственно, любое умственное словоизвержение относит к мыслительной деятельности, то ранняя академическая теория уже в XVI веке определяла мышление как «внутренний рисунок» (*disegno interno*). Не только художник рисует реальность, внутреннюю верную картину мира, целостный его образ создает себе любой человек вне зависимости от его профессии. Современная математика и физика, химия и история требуют воображения, без которого интерпретация совокупности фактов невозможна. «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» называет свою великую книгу Э. Ауэрбах. Художник, рисующий верные картины мира, становится образом человеческого сознания для крупнейших философов, разрабатывавших проблему продуктивного воображения или целостного видения, интуиции⁶. Это нормально, когда ребенок все время проводит за рисованием, по количеству замеченных и воспроизведенных в изображении облика человека деталей в рисунках 6–7-летних детей современная психология определяет их интеллектуальный уровень. Нарушения нормы воссоздания реальности в детских изображениях хорошо изучены современной психиатрией, а описания симптоматики психических нарушений часто сопровождаются анализом деформации образа. Каждый человек европейской культуры учится читать по книжкам с картинками, визуальное восприятие, пространственное воображение и логическое мышление необходимо связаны. Изобразительная культура европейского человека не просто украшение жизни, но важное условие его развития. Миллионы людей создают свои сайты в Интернете, на которых собирают те изображения, которые им

нравятся. Довольно часто — это своеобразные галереи изобразительного искусства и архитектуры, порой насчитывающие тысячи изображений. К этому добавляются профессиональные базы данных и сайты мировых музеев.

Сегодня мы имеем дело с совершенно новой культурной ситуацией, когда любители, а не профессионалы изучают историю искусства, путешествуя по странам и городам, посещая музеи и накапливая зрительные впечатления. Именно они приобретают те иллюстрированные издания, которые искусствоведы презрительно называют «книгами для журнальных столиков». Искусствознание же переходит к книжкам без картинок: иконологические штудии, публикация неизвестных документов, культурологическая трактовка изобразительного искусства — все это закономерный этап развития нашей науки, но так она отстраняется от своего предмета и своей задачи, которую можно обозначить леонардовским девизом «умей видеть». Конечно, профессионал видит за «Черным квадратом» Казимира Малевича нечто большее, чем холст, испорченный кракелированным слоем черной краски, ему открываются великие тайны развития искусства, но европейская изобразительность все же развивается другим путем. Актуальным для европейцев продолжает оставаться не только их великое наследие, но и искусство Востока, Африки, древней Америки и Австралии. Эстетические горизонты расширились, мы воспринимаем своеобразную красоту древних и примитивных культур, но и в этом случае мы их соотносим с некоторыми эталонными образцами изображения. Представления об умении или неумении изображать не вытравить никакими рассуждениями о спонтанности творчества и прочих атрибутах «креативности». И, рассуждая о развитии немецкой готики, Эрнст Гомбрих пишет о развитии умения изображать натуру в выражениях близких тем, которыми за много веков до него анализировал появление реального портрета или пейзажа в готике итальянской Джорджо Вазари. Наше представление о шедевре (если на нас не повлияли теории по «актуальному» искусству) близко связано с представлением о естественности и живости произведения, тем, что в ранней итальянской академической теории называлось *vivacita*. Мы восхищаемся экспрессией и выразительностью линий итаलो-византийского стиля, но ценим Дуччо ди Буонинсенья за то новое дыхание жизни, которое он внес в старую «греческую манеру», если использовать выражение первого историка итальянского искусства. И Метрополитен-музей с гордостью выставляет на своем сайте свое новое приобретение — «Мадонну с младенцем» мастера итальянского Проторенессанса, а обычные для того времени произведения («*ordinario*» — «заурядный» обозначал их Вазари) помеща-

ет в запасники и дает только их небольшие черно-белые изображения. Наш же Эрмитаж с провинциальной радостью приобретает за бешеные деньги очередной «Черный квадрат» Малевича. Опять перегазли Америку. Весь мир стремится понять законы изобразительности, мы же напряженно думаем над их отрицанием. Академическая традиция сливается с изобразительной традицией, естественный источник ее в стремлении к умению рисовать все, что видимо, стремление, которое является неотъемлемой чертой исторически развивающегося человека. В этом смысле академизм это не только продукт эволюции изобразительности, но и мощный стимул для ее развития. Неслучаен интерес к академическому рисунку, который мы наблюдаем сегодня.

Данная книга посвящена возникновению и развитию Академий в западноевропейской культуре. Многие из них в отечественной науке овещаются здесь впервые. История Императорской Академии художеств в России составляет особую тему, выходящую за пределы данной книги об Академиях в странах Западной Европы. Но попутно некоторые проблемы, общие для всех Академий, будут затрагиваться в связи с решением их в России. По истории Императорской академии художеств в России существует огромная литература, всесторонне освещающая ее деятельность. Приоритетный интерес к этой Академии в нашей культуре совершенно естественен. Но российская культура никогда не была замкнутой и изолированной. Поэтому нам необходимо знать и учитывать опыт зарубежных Академий, без чего наша собственная наука и художественная практика будут обеднены. Восполнить этот пробел и призвано данное исследование. Италияноцентризм его — естественное продолжение реальной истории, в которой Академии первоначально возникли в Милане, Флоренции, Риме, Болонье и других городах Италии, а для остальных европейских стран всегда была принципиальной связью с итальянской культурой, поддерживаемая системой пенсионерства в Риме.

Проследим же основные этапы становления академической школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985.
- ² *Ibid* P. IX.
- ³ *Schlosser-Magnino J. Von.* La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna (1924) / Trad. di F. Rossi; 3-a ed. ital. aggiornata da O. Kurz. Firenze: La nuova Italia; Wien: Schroll, 1967.

- ⁴ *Шестаков В.П.* Подражание [статья] // *Философская энциклопедия*. Т. 4. М., 1967. С. 283. Т. 4 С. 283.
- ⁵ Reynolds's Theory and Practice of Imitation // *Gombrich E.H.* Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London; New York: Phaidon Paperback. 3-rd. ed. 1978. – VIII, 168 p. P. 129.
- ⁶ Микеланджело и его воображение становятся образцом «лирической интуиции» у Бенедетто Кроче и примером развитого воображения вообще. *Croce B.* Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Milano, 1902. Использован английский перевод: *Croce B.* Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. 2-nd ed. London: Macmillan, 1922.

Глава I

ПЕРВЫЕ АКАДЕМИИ

«*Ἀκαδημία*» или «*Ἐκαδημία*» было названием района на северо-западе Афин, в котором было несколько храмов, гимнасия и обширный парк, где Платон преподавал ученикам свою философию. С течением времени этот термин перешел от названия района Афин к названию платоновской школы, греческая историография различает в платонизме древнюю, среднюю и новую Академии.

Платоновская философия впервые выдвинула положение о приоритете всеобщих норм идеального над эмпирикой. И в реальности всеобщие нормы языка, эстетического сознания, моральных требований предшествуют как «эйдосы» Платона каждому конкретному индивиду, который должен осваивать их путем подражания. Это идеальные нормы, но осваивает их человек на практике, признание этого факта наиболее сильная сторона умного платоновского идеализма, сильно повлиявшего на новоевропейскую эстетику¹. Не только синтез платоновских и аристотелевских идей о природе как внутреннем мастере, но и обоснование подражания идеям прекрасного в академических речах Джошуа Рейнольдса воссоздавало платоновскую позицию на новом этапе развития академической теории. Рейнольдс в своих академических лекциях вспоминает Платона и его идеальные сущности, но в его трактовке они приближены к природе, точнее, к проблеме типизации в искусстве, изображающем природу. Они не противоречат глубинным реалистическим установкам Рейнольдса. Природные первоначала Альберти, математически понимаемые законы пропорций у Дюрера, модусы

у Пуссена — все это важная часть реалистически трактуемой природы, природы, в которой кажимость и сущность не разделены непреодолимой преградой.

Мы вновь и вновь будем сталкиваться с платоновскими или неоплатоническими мотивами в академической художественной теории, они определили многие ее существенные черты не только в XVI веке, но и в последующие столетия. Идеал объективной красоты, система (election) отбора — наиболее важные из платоновских мотивов, повлиявших на академическую теорию.

Ранняя академическая теория развивала тему знакомства Платона с живописью. Если Диоген Лаэртский вскользь упоминает, что Платон выступал борцом на Истме, занимался живописью и сочинял стихи, то Бенедетто Варки усиливает тему: «прозванный божественным Платон изучал и живопись (*studioso della pittura*)»². Современные исследователи видят подтверждение хорошего практического знакомства Платона с изобразительным искусством в его текстах³. Он рассуждает как художник, он рисует картины своего идеального государства как художник, и искренний интерес к нему людей искусства неслучаен.

В римскую эпоху термин «академия» не исчез. Цицерон, согласно Плинию, говорил о своей вилле в ПUTEОЛИ как об Академии, в этом значении термин появляется в новые времена, когда Поджо Браччолини в 1427 году пишет о своей Академии в Валь д'Арно как о месте, где бы он мог предаться размышлениям и наслаждаться обликом своих античных коллекций⁴. В письме Поджо подробно рассказывает о желании украсить свою виллу около Флоренции собранием античной скульптуры, именно это маленькое поместье он описал фигурально как свою Академию. Из контекста ясно, что он употребил слово, которое было взято в значении, означающем место для созерцания и обсуждения, далекое от повседневных деловых забот. В этом значении слово «академия» применялось в XV столетии к неофициальным собраниям образованных людей (*леттерати*) для обсуждения литературных или философских тем. Эта «*academiam meam Valdarninam*» была первым сознательным применением в новейшие времена древнего термина. Джан Франческо Поджо Браччолини (1380–1459) — ученый гуманист и каллиграф разыскивал в европейских библиотеках древние рукописи, сделал несколько переводов на латынь древнегреческих текстов. Разумеется, под гуманистическими у историков принято понимать гуманитарные (*ot studia humanitatis*, комплекс наук о человеке), а не «гуманные» представления той эпохи, как это иногда делается. *Humanista* в современном английском языке означает преподавателя латыни и латин-

ской литературы, к этому современному значению и стоит ближе всего ренессансный гуманизм. Итак, Поджо Браччолини был настоящим гуманистом, он собрал значительную коллекцию манускриптов и древних статуй, которую расположил в своей вилле близ Флоренции, названной, как уже говорилось, «вальдарнской академией». Забавно, что платоновской школой назвалось маленькое деревенское поместье, но так было принято со времен Цицерона, которого Поджо хорошо знал по текстам.

В 1450-х годах термин «Chorus Achademiae Florentinae», который можно перевести «академическая группа Флоренции», был применен к кружку, в центре которого сначала был Аламанно Ринуччини, а затем Джованни Аргиропулос. В 1460-е годы возникла Римская академия (Academia Romana), собравшаяся вокруг Помпонио Лето. Это были свободные сообщества людей, собирающихся вместе для дискуссий. И если социальная роль академии находилась под сомнением, начиная с разгона Королевской французской академии Жаком Луи Давидом и его друзьями и единомышленниками, то интеллектуальная роль академий должна привлечь наше внимание не меньше, чем их социальная функция, сейчас уже во многом устаревшая и уступившая место новым формам организации художественной жизни. В этот период организуется даже аристотелевская Академия Аргиропулуса. Chorus Academiae. Nostra Academia Parisiensis, «Наша парижская академия» называл Сорбонну один из парижских авторов в своем письме к Марсилио Фичино. В «Гаргантюа и Пантагрюэле» Франсуа Рабле также называет Сорбонну академией⁵, хотя ему было хорошо известно точное значение слова, связанного с именем Платона, в другом месте⁶ он правильно ее противопоставляет перипатетикам или аристотеликам. Правда, неоплатоник Фичино однажды сам написал о новой интерпретации Аристотеля «Academia peripatetica».

Академии организуют король Альфонс и Панормита в Неаполе, Альберто Пио на Капри, Николо Приули в Мурано, Триссино на своей вилле близ Виченцы, кондотьер Бартоломео Ливиано в Порденоне, Изабелла д'Эсте в Мантуе, герцогиня Вероника Гамбра в Корреджо. В этих многочисленных Академиях переводились греческие авторы, комментировались и уточнялись греческие тексты, которые готовились для публикации в типографии Альда Мануция. Мильтон называет в своем трактате об образовании академиями новые школы, которые противопоставлялись им старым университетам и грамматическим школам⁷. Около 1500 года этот забытый термин приобретает популярность и так называются многие сообщества по изучению античности и даже астрологические общества.

Платоновская Академия

Но более важной стала Академия, организованная выдающимся переводчиком и популяризатором идей Платона Марсилио Фичино при финансовой поддержке Лоренцо Медичи в 1470-х годах, она и получила название у историков XVII века «Accademia Platonica». Козимо Медичи, дедушка Лоренцо, предоставил небольшую виллу около своего собственного дома в Кареджи. В Платоновскую академию входили: крупный поэт Анджеоло Полициано, также исследовавший античность, профессор поэтики и ораторского искусства Флорентийского университета Кристофоро Ландино, ученый и философ Пико делла Мирандола и Джентиле де Бечи. Вклад в историю культуры этой академии очень значителен. Платоновская философия в интерпретации Марсилио Фичино, как становится очевидно сегодня после многочисленных исследований, явилась одним из центральных пунктов эстетики Возрождения и, соответственно, академической эстетики в целом. Его идея о внутреннем мастере, находящемся в природе, была оригинальной переработкой синтеза платоновских и аристотелевских идей. Мысль же о том, что вся природа художественна, послужила внутренней основой артистизма реалистического искусства ренессансной эпохи. Фичино отличает новое отношение к изобразительным искусствам. Сохранилось, например, одно из писем Марсилио Фичино, в котором тот в числе свободных искусств называет живопись и архитектуру⁸.

Ю. фон Шлоссер-Маньино пишет, что с неоплатонизмом связано употребление термина «божественный» у Вазари⁹. В известном смысле неоплатонизм в лице Марсилио Фичино возвращается к античной традиции представления об устроенном космосе, о привнесенном в мир порядке и гармонии. Это «украшенность» и «складность» вселенной. Этот космос создает Бог-мастер, который «берет эту материю нагой» и «одевает качествами и формами». Но многообразии мира порождается только в их слиянии. Неоплатонизм флорентийский сохраняет черты представлений об иерархичности мира, сближающий его с александрийскими неоплатониками и градуализмом платоников средневековых, но представления о нераздельности мира и Бога предвещают уже идеи Нового времени. Природа становится относительно самостоятельной, что отличает ренессансные представления о ней и от древних культур, где Создатель противостоит косности хаоса первоначальной материи, и от более позднего градуализма, представления о строгой иерархии разумного начала, пронизывающего мир. Идея о том, что инстинкт продолжения рода придан первосоздателем всему творению, очень

быстро перерастает в идею о саморазвитии природы. Поначалу эти представления существуют в рамках пантеистических и даже мистических идей, но от них идет прямая линия и к материалистическому монизму, великой Субстанции, к *Natura naturans* Спинозы. Чистая материя Фичино пока бессильна, но представления о ее формировании гораздо менее натуралистичны, чем в древних мифологиях. Этот строй и слаженность, складность внесены внутрь материи, ставшей теперь материалом божественного творчества, божественного произведения-шедевра¹⁰. Понимаемая так, деятельность пересоздания и формирования материи перестает быть прямой «переделкой» природы, платоновской утопией превращения «неправильной» и хаотичной реальности в мир совершенных форм. Невидимое предшествует видимому, все внешние объекты лишь *quasi regum invisibilium picturam* (как бы изображения невидимых вещей), если использовать выражение платонизирующего реализма XII века. Но это изображение всегда мнимо, оно всегда «quasi», стремящийся к истине откажется от него, помня его обманчивость. Особенности средневековой эстетической мысли исследователи справедливо связывают с убеждением в том, что между небесным и земным существует бездна, пропасть, разрыв, по сути дела, между ними нет никаких промежуточных звеньев. Эта дистанция между внутренним и внешним и приводила в крайних формах к прямому отрицанию живописи и скульптуры, искусств, создающих «идолов». И то обстоятельство, что даже неоплатонизм Ренессанса не противопоставляет обычный вещный мир миру трансцендентному, преодолевает извечную пропасть между *natura naturans* и *natura naturata*, необычайно важно¹¹. Во всех тех случаях, когда творящая натура понимается только как логос, противостоящий косной материи, эта пропасть между миром явлений и миром сущностей становится непреодолимой и непреодолеваемой.

Не совершенная эмпирическая действительность и не утрата совершенства по мере воплощения как у Данте, но закономерность творчества природы, которое можно понять, становится основой ренессансной и ранней академической эстетики. Редко вещь бывает законченной, точно выполненной по замыслу творца, но человек должен завершить творение. Приблизительно в этом ключе Аристотель писал о науке врачевания. Здоровье как бы находится в замысле врача, и он тем самым восполняет природу, доделывает за нее то, что она не завершила или испортила. Уподобление художника Богу в ряде случаев идет параллельно с темой усовершенствования природы и даже ее преодоления, но чаще всего под «преодолением» понималось стремление внести в произведение «идею красоты»,

которая ускользает от простого эмпирического воплощения видимого. Лодовико Дольче в своем «Диалоге о живописи», опубликованном в 1557 году от имени Аретино (которому этот диалог и был посвящен), говорит о преодолении природы, но ставит само словосочетание «превзойти природу» в кавычки, поясняя это свое требование необходимостью вместо простого натуралистического правдоподобия показать «все совершенство красоты». Когда он говорит, что художник «должен стремиться не только подражать природе, но и превзойти ее»¹², то, очевидно, что подобное превосходство над природой не противостоит ее воссозданию, а предполагает его в качестве основы, хотя и отождествляет с тем, что Гете и Гегель называли «простым подражанием природе».

В этой связи возникает важная для всей будущей академической теории тема «отбора», тема рафаэлевской «идеи красоты». Рафаэль писал графу Бальдассаре Кастильоне (1478–1529), дипломату, писателю, поэту и известному политическому деятелю своего времени из Рима в 1514 году: «Что до Галатеи, то я почел бы себя великим мастером, если бы в ней была хотя половина тех великих вещей, о которых Ваше сиятельство мне пишет. Но в словах Ваших я узнаю любовь, которую Вы ко мне питаете. И я скажу Вам, что для того, чтобы написать эту, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшим. Но ввиду недостатка как в хороших судьбах, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть»¹³.

Знаменитое утверждение Рафаэля о том, что он должен видеть несколько красавиц, чтобы создать образ совершенной, истинной красавицы, несет в себе не столько традицию платонизирующей критики эмпирической реальности и несовершенства воплощения в ней «идеи», сколько совершенно ясное для любого художника стремление отобрать наиболее существенные черты, здесь даже не в идеализации дело, а в том, что для создания убедительного образа необходима та или иная степень типизации. Никакое «правдоподобие» ничего здесь не восполнит, если не будет включен внутренний механизм отбора и осмысления сходных черт. Рафаэль в своем знаменитом письме к Кастильоне не столько задумывается о противостоянии «идеи» и ее эмпирического воплощения, неизбежно утрачивающего истинность, как бы теряя ее по мере телесного воплощения, сколько достаточно точно выражает общее для всего творческого процесса правило. Суть его заключается в том, что наблюдения над разными проявлениями одного и того же — в дан-

ном случае над «идеей красоты» — человек синтезирует свои разрозненные впечатления и без этого обобщения он не может сделать ни одного шага. Это справедливо для обычной жизни, но столь же справедливо это и для искусства.

Можно рассуждать и так: коль скоро идея красоты замутняется или, как говорили неоплатоники, «затемняется» в своем телесном воплощении, то художник неизбежно должен обращаться к разным типам такого воплощения и различным его вариантам, чтобы в итоге найти образ, наиболее точно соответствующий своей первоначальной идее, а потому и более истинный. Но можно сказать об отборе, *electio* и в терминах современной науки, не прибегая ни к каким платонизирующим построениям: именно активность отбора, всегда отделяющего важное от несущественного, позволяет воссоздать наиболее точный и максимально верный действительности образ. Иными словами, именно «отбор» делает наше подражание объективным. Субъективный характер отбора наблюдаемой реальности всегда, даже в акте простого восприятия, несет в себе тенденцию к большей объективности, поскольку человек всегда отличает существенное от несущественного. Любое ошибочное суждение искажает образ целого, именно поэтому человек отказывается от ошибочного представления и заменяет его новым обобщением, более точно отражающим общий образ целого.

В свое время Макс Дворжак писал о новом характере преобразования реальности и новом типе идеализации природы, который был открыт в эпоху Возрождения и существенно отличался от античного или средневекового типа преобразования реальных впечатлений в художественные образы: «В античную эпоху художественные воззрения и формальные достижения искусства развивались в нерасторжимой связи с мифом, с персонифицированной и идеализированной природой, так что дальнейшее развитие искусства было в то же время и дальнейшим развитием его художественно объективизирующего религиозного содержания и заключавшегося в нем понимания природы.

Одновременно с достижением преобладания духовного начала в христианском искусстве изменилось и это соотношение — но теперь последующие изменения начали проходить в Италии; здесь искусство заняло равноправное место рядом с природой и религией в качестве противоположной им обеим третьей категории, в качестве самодовлеющего мира, в котором фантазия создает собственные ценности и начинает утверждать собственные формальные задачи»¹⁴. Не обсуждая сейчас эту проблему в той постановке, которую дает Макс Дворжак, нельзя не отметить действительное значение ис-

куства, собственных формальных образов, созданных фантазией художников, и всей этой уже чисто профессиональной традиции для возникновения новых способов типизации реальности и ее художественного переосмысления, открытых в эпоху Возрождения и время возникновения первых академий художеств? В самом деле, отныне не заданное извне значение, не диктуемый мифологической или религиозной традицией и иконографией способ обобщения, а именно стилистические, сформированные самим искусством нормы идеального становятся основой типизации или идеализации.

Отношение к природе, способ преображения природы, поражающие своей яркой и неповторимой индивидуальностью, разнообразием манер и стилистик, теперь как никогда зависимы от накопленных самим искусством традиций, традиций именно художественных, а не иконографических и продиктованных извне. Эти внешние по отношению к искусству концепции, заставляющие смотреть на мир так, а не иначе, никуда не делись, но сама сфера искусства в значительной степени эмансипировалась и отныне на нормы идеологические и религиозные накладываются нормы художественные, причем, накладываются так, что почти не пропускают прежний тон. Это корпусная краска, а не легкая лессировка. Воспринимаемые нормы идеального в художественной традиции становятся важнее диктуемых традицией иконографических норм и религиозных ограничений.

Еще один момент фичиновской теории связывает ее с теорией академической, теперь уже теорией академического образования. Он считал, что «разумные основания» (rationes) нравов, искусств и наук также изначальны, природа наделяет ими человека по жребью, но их можно «возделывать». Здесь главная идея — универсальность способностей. Это не некоторая одна черта будущего вундеркинда (например, музыкальный слух), которую необходимо дрессировать и культивировать, убирая как сорняки все другие способности, а именно универсальность, включающая в себя и этические основания. Неслучайно первоначальная академическая традиция так много внимания уделяла не только профессиональной, но и общетеоретической подготовке учеников. Что касается идеи об одном даровании, склонности к науке или к искусству, исключающие друг друга, то это отражение более позднего времени, когда, по словам Фридриха Шиллера, человек уже стал отпечатком своего занятия и своей науки. Конкуренция делает естественной позицией человека в этих условиях своего рода частную собственность на профессию, которая обедняет его возможности стать универсальным человеком. Профессиональный кретинизм, если брать его как термин,

точно описывает человека-матрицу, человека, ставшего отпечатком определенного занятия. Если сравнивать современное академическое образование с его прототипами, то очевидным станет обеднение его, узкая специализация, ставшая бичом современных художников. Первоначальная идея о художнике как об универсальном человеке, человеке, стоящем на уровне современного ему образования, была гораздо перспективней современного низведения академического образования к уровню профтехучилища.

Искусство восполняет то, что человеку не хватает по природе. Его способности могут быть развиты до уровня подлинной доблести, *virtu*. Этот мотив стереотипен. Это величайшее старание и это прилежание теперь положено на овладение культурой и формирование себя. Это уже не просто религиозные молитвы, а «святое служение музам». Молитвы перед бюстом Платона в фичиновской академии и подвижничество служение искусству — это близкие проявления европейского стремления к совершенству, когда эстетический и религиозный аспект совпадали. Человек открыл счастье свободного творчества и пересоздания себя не как промысел, то есть не как средство для извлечения внешней выгоды и зарабатывания денег. Смысл образования в старом гуманистическом смысле слова в свободной самореализации, превращении себя в своеобразное произведение искусства. Профессия — это воплощение универсализма человека, а не просто средство быть в состоянии конкурировать с другими индивидами. Как свободное творчество, как «целесообразность без цели», то есть как искусство, человек ранней академической культуры воспринимал и свои занятия словесностью, и свои бдения над Платоном, и свои штудии натуры.

Первые академические сообщества отличались от университетов с их обязательной наукой свободой занятий, а от цехов — опять-таки свободным интересом ко всем теоретическим и практическим тонкостям воссоздания реальности. Это было свободное сообщество для образования и самообразования, такая инерция сохранилась надолго, именно она придает обаяние первым академиям, еще лишённым формальной дисциплины и муштры.

Культивирование себя требует труда и старания. Природная склонность должна быть тщательно оградена умением и усовершенствована знанием. Только так можно было добиться «исключительными словами, делами и творениями» славы среди потомков. И все то, что помогало добиться такой славы, все, что помогало раскрыть себя, не противостояло личной оригинальности, а помогало ее взрастить. Индивидуальность и «всеобщее мастерство» (Гегель) не противопоставлялись друг другу, накопленное в веках помогало раскрыться

для будущего. Не бессмертные души, а бессмертные духа, поглощающего и порождающего из себя отдельные души, почти как в гегелевской концепции, приводило к этой удивительной гармонии личного и всеобщего, гармонии, которой сейчас нам так не хватает.

Государство должно заботиться о воспитании граждан, а важнейшей частью этого воспитания становится приобщение к культуре, созданной усилиями прежних поколений. «Великодушие, о коем мы рассуждаем, создается и благоустраивается поначалу природой, затем же правами и законами, и [лишь] в том государстве, где живут в соответствии с честью и правом, а порядочность — в почете. Ибо ведь дикая душа, как и дикое поле, обычно бывает запущенной и невозделанной, доступной для опасных и вредных животных. А что губительней этого для запущенной души, далекой от разума и закона?» Исследователь комментирует эти рассуждения одного из гуманистов, обращая внимание на то, что нелегко односложно перевести ключевые слова «*vastitas*», «*vastus*», хотя их смысл совершенно ясен. «Это запущенность, природная дикость, грубость, неухоженность и особенно пустота. В понятии «*vastitas animorum*» естественность отождествляется с пустотой. Нет ничего опасней «душевной пустоты», то есть души, не пропущенной сквозь культуру (*inculta*), не заполненной, не отграненной этическими, гражданскими и прочими установками»¹⁵. Мне кажется, что для ранней академической теории такое понимание природы окультуренной, взращенной через постоянное упражнение и обогащение себя обращением к предшествующей культуре, чрезвычайно характерно.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией в ренессансной педагогике. Она своего полного развития достигла в эпоху Просвещения. Просветительские идеи были заложены и в практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, *uomo universale*, правда, в моменты кризиса пытались снять общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы. Взгляды на воспитание гуманистов органически были продолжены в просветительской педагогике, без учета влияния которой невозможно судить об академической теории. Последняя своим рождением и развитием многому обязана современной ей философии образования в широком смысле слова. Забегая вперед, можно сказать, что опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному спровоцировала кризис академии. Что же касается первых академий, то они были рождены веком гу-

манизма и в той или иной степени продолжали идеи Леона Баттисты Альберти о воспитании художника как представителя свободных искусств и широко образованного в гуманитарных дисциплинах человека. Формирование воспитанника подчинялось тем же законам, что и отношение к природе. Природа должна была быть преобразована в соответствии с божественным замыслом, заключенным в ней. Хаос не должен был нигде торжествовать. В идеале прекрасной природы (*bella natura*) была подспудно заключена рафаэлевская идея красоты (*idea della bellezza*), дарованный богом талант надо было бесконечно совершенствовать.

Друзья Марсилио Фичино называли себя академиками, а самого Фичино — Глава Академии «*Academiae Princeps*». Роль его учения для формирования эстетических взглядов того времени огромна, и это проявилось не только в многочисленных сюжетах для произведений, но в самом представлении о прекрасном, вплоть до знаменитого и уже целиком «академического» высказывания Рафаэля, что он в выборе образа, навеянного несколькими моделями, руководствуется «идеей красоты», потом этот тезис будет интерпретироваться, но он надолго войдет в европейскую культуру, надолго, если не навсегда. Ибо, как писал Фичино, отличие творчества природы от творчества художника сводится к тому, что в природе формирующий разум творит так, как если бы мастер находился внутри материала. Когда в «Аркадии» автор попадает под землю, где он видит истоки всех рек, вулканов, дивные пейзажи с горами и долинами, он восхищенно говорит: «О чудесное искусство (*mirabile artificium*) великого Бога!» И это еще один поворот темы «искусства внутри природы» (*ars intrinsecus naturae*). Это неоплатонизм деятельный, активная сторона, развиваемая в аристотелизме, включается в него не просто случайно, но с необходимостью. Понимание природы как «внутреннего мастера» уже выводит теорию Фичино за пределы собственно платоновской традиции, но здесь важен и переход к новоевропейской традиции Нового времени. Именно как к «умному мастеру» относились к Природе великие ученые следующих столетий — Декарт и Спиноза, Паскаль и Ньютон.

Подлинный смысл аристотелевской фразы «искусство подражает природе», получившей распространение в Европе задолго до Ренессанса, можно понять, если вспомнить, что она содержалась в «Физике»¹⁶ Стагирита, в которой речь идет не об искусстве в нашем смысле слова, а о «технэ» в его классическом значении — о любой целенаправленной деятельности. И возникающее естественным путем («по природе»), и создаваемое человеческим искусством возникает «ради чего-нибудь». Г. Бутчер специально подчеркивает, что зна-

менитая фраза Аристотеля «искусство подражает природе» часто воспринималась как резюме его представлений об изобразительном искусстве, хотя в первоначальном своем значении она не подразумевает различия между изобразительным искусством и ремеслом, а потому ее не следует понимать в том смысле, что изобразительное искусство является копией или репродукцией природных объектов. Ведь для Аристотеля природа не внешний мир созданных предметов (*created things*), но творящая сила (*creative force*). И далее он подробно рассматривает аристотелевские представления о том, что искусство творит «подобно» природе¹⁷. Если использовать перевод средневековых комментаторов, можно сказать, что человеческое искусство подражает природе по способу действия (*modus operandi*), претворяя замысел в материал, оформляя материю. Но природа изменяется и формируется изнутри, а все созданное человеческим искусством — извне. Эта общая тема восходящих к Аристотелю фичиновских размышлений о «внутреннем мастере», о подражании «искусству внутри природы». Природа не отличает себя от своих действий, она действует так, как если бы мастер находился внутри природы. Этот плодотворный для дальнейшего развития академической теории прекрасной и деятельной природы мотив был воспринят Леонардо. Он всю жизнь изучал внутреннее искусство природы, восхищаясь им и стараясь его понять и воссоздать. К леонардовской Академии мы сейчас и обратимся.

Академия Леонардо да Винчи

Как только творящий принцип начинает разворачиваться в творимом мире и трактуется с точки зрения деятельности, созидания, появляется возможность снять проклятие дистанции мира видимого и мира сущностей. Логос превращается в то, что Альберти называл «природные первоначала» («*primi principi della natura*»), а Леонардо «разумом, рассудком, интеллектом» («*ragione*»), лежащим в основе природы. Они также являются некоторыми разумными основаниями, но они уже не внеположны миру, а имманентны ему. Более того, только наблюдая этот мир, можно их правильно понять. Внешнее зрение не мешает, а помогает понимающему взгляду, новому «умному видению». «Умное видение» Средневековья — это всегда обращение за край обманчивой видимости, за ее пределы. Умозрение противоположно зрению, но уже с первой академической теории, с принципа Леонардо да Винчи «*saper vedere*» («уметь видеть») интеллектуальное зрение не противоречит зрению физическому,

а помогает последнему стать острее. Человек уже первый акт зрительного восприятия осуществляет, как доказала теоретическая психология, с помощью чисто интеллектуальной способности воображения, умения увидеть и перевести плоский отпечаток на сетчатке в трехмерный образ, перевести его во-образ. Зрение — та самая умная способность, которая во всем своем богатстве не заложена в нас от природы, в отличие от физиологических условий своего осуществления. Человек учится видеть всю жизнь, а видимый мир вовсе не «отражается в нас», а дан нам в ощущениях. Впрочем, дан он и собакам (без всякого появления в их среде намеков на рисование). Способность к изображению — чисто человеческая способность, она важна и ценна. Вот почему зрительные представления становятся для Леонардо столь же существенны, как и мышление, а соответствие видимых вещей, тех вещей, которые человек умеет видеть в леонардовском смысле, дает возможность назвать живопись «наукой». Теория зрения стала основой эстетики Леонардо, а теоретические дебаты — важной частью основанной им Академии.

Об этой Академии сведения скудны, известно, что организована она была в Милане в 1490 году, скорее всего, это была неофициальная группа художников, созданная для дискуссий по проблемам теоретическим, а не подобие учебного заведения. Вероятно, вопросы, обсуждаемые в Академии Леонардо, повторены в его «Трактате о живописи», который Леонардо создавал с 1489 по 1518 год¹⁸. Этот трактат, как пишет Оксфордская энциклопедия, имел далеко идущее воздействие на развитие академического художественного образования. Сокращенное написание: *Academia Leonardi Vin* (ci) появляется на орнаментальном образце гравюры, вышедшем из мастерской Винчи. На профильном портрете женщины появляются аббревиатура: ACH(ademi) LE(onardi) VI(nci)¹⁹. Это самое раннее документальное доказательство существования первой академии изобразительного искусства. Некоторые исследователи считают это подделкой или произведением, изготовленным спустя некоторое время после смерти Леонардо. Но копия орнаментального мотива встречается в рукописях Дюрера, поэтому датировка итальянского образца сейчас максимально приближена к годам жизни самого Леонардо да Винчи. Н. Певзнер называет Академию Леонардо самой ранней связью Академии с изобразительным искусством. Он полагает, что находящееся в поле зрения исследователей декоративное изображение могло служить входным билетом или экслибрисом академической библиотеки²⁰.

Франческо Маладиции Валери в 4-м томе своего сочинения «Двор Лодовико Моро» называет леонардовскую Академию «Accademia degli

Studi a Milano». Корио в «Истории Милана» называет нескольких учителей этой академии. Единственная современная самой Академии ссылка встречается у Луки Пачоли в «Божественной пропорции», где он рассказывает читателям о похвальном и ученом состязании (*laudabile e scientifico duello*), которое имело место в крепости Лодовико Сфорца в Милане 9 февраля 1498 года, в присутствии нескольких церковных и светских ученых, теологов, правоведов, среди которых находился «превосходнейший архитектор и изобретатель» Леонардо да Винчи. Как сообщают современные исследователи, между 1496 и 1499 годами Пачоли был в Милане, где встречался с художниками и учеными и вместе с Леонардо изучал геометрические проблемы, работая над своим сочинением «О божественной пропорции» («*De divina proportione*»)²¹.

Еще раз повторим, что первые академии были не учреждениями, где искусство преподавалось, а интеллектуальными собраниями, где проходили диспуты по самым разным вопросам. Исследователи считают, что Академия Леонардо да Винчи, возможно, была таким кружком, где шли дебаты, которые Леонардо инициировал или на которых присутствовал. Читатель может составить себе представление о характере этих словесных баталий по изданным у нас теоретическим произведениям Леонардо²² и блестящей книге В.П. Зубова о леонардовской теории²³.

Мы не будем подробно останавливаться на хорошо известных взглядах Леонардо да Винчи. Отметим только, что среди множества проблем, которые содержатся в его рукописях и которые занимали серьезное место на теоретических диспутах в его Академии, мы встречаем проблему статуса живописи как свободного искусства, проблему традиционную для всех ранних Академий художеств. Он резко выступает против «глупцов», исключаяющих живопись из числа свободных искусств²⁴. Особую роль в истории этой Академии сыграла традиция *paragone*, споров о сравнительных достоинствах искусств, которую Леонардо ввел в свои тексты. Вероятно, эти споры занимали важное место и в теоретической деятельности самой Академии Леонардо. Леонардо подчеркивает роль художественной теории и рекомендует начинающим живописцам сначала приобрести знания и лишь потом приступать к изображению. Совершенно особую роль у Леонардо имела теория перспективы, в ее развитии наиболее ярко проявилась интеллектуализация художественного процесса.

И разумеется, большую роль в этой Академии играла анатомия. Вазари писал об анатомических штудиях Леонардо, который пользовался помощью Маркантонио дела Торре, начавшего изучать ме-

дицину в свете учения Галена и «освещать истинным светом анатомию, остававшуюся до того времени окруженной густым и величайшим мраком невежества». Истина науки и истина искусства, стремящегося к овладению натурой, счастливо совпали. Для своего наставника в анатомии Леонардо «составил книгу из рисунков красным карандашом, заштрихованных пером, с изображением трупов, мышц и костей, с которых он собственноручно сдирал кожу и которых срисовывал с величайшей тщательностью. На этих рисунках он изображал все кости, а затем по порядку соединял их сухожилиями и покрывал мышцами: первыми, которые прикреплены к костям, вторыми, которые служат опорными точками, и третьими, которые управляют движениями...»²⁵.

Анатомические знания станут важной частью академической подготовки, а уроки анатомии будут помогать художнику точно передавать очертания фигуры, зная о ее внутреннем устройстве. Прейслер, сменивший Зандарта на посту директора Академии художеств Нюрнберга, в XVII веке выпустил учебник по рисованию, который активно использовался в Российской Академии художеств. Там есть такие слова: «Наибольшая красота, состоит без всякаго сомнения в хорошем и чистом обрисовании»²⁶. «Оконтуривание» станет принципом ученического рисунка в русской классицистической Академии, но заметим, что Леонардо говорит о необходимости поиска очертания и советует художнику лишь намечать первоначальный рисунок. Сам же он искал нужный абрис в бесконечных наложениях одного контура на другой, в уточняющих и исправляющих друг друга линиях, прочерчивая или прокалывая окончательный вариант. Как показал Эрнст Гомбрих, этот принцип рисунка был противоположен готическому орнаментальному и слишком жесткому контуру, чисто ремесленному умению провести линию без исправлений, но и без поисков наиболее точного способа передать природные очертания предмета²⁷. Во всех случаях использование подчеркнутого контура он, как правило, не связан с точностью изображения природы.

Натурные студии, леонардовское «умение видеть» несли в себе гораздо больше правды, чем прошлые и нынешние попытки противопоставить внечувственную и освобожденную от представлений абстрактную силу мышления способности восприятия. Та страсть, с которой Леонардо писал о царстве «обманчивых мысленных наук» не была лишь полемической, в ней было гораздо более глубокое теоретическое содержание. Леонардо выступал против спекулятивной науки, в том числе платоновско-аристотелевской «*scienze spirituali*»²⁸. В ответ на упреки своих оппонентов, обвиняющих его

в недостаточной «начитанности» и отсутствии «книжного образования», Леонардо противопоставляет знаниям, почерпнутым из чужих книг и усвоенным с чужих слов, те знания, которые человек приобретает из опыта. Этот опыт был наставником тех, кто писал хорошие книги и незачем идти к посредникам, если можно обратиться к самому источнику. Научная позиция Леонардо вполне совпадает и с его взглядами на художественное творчество, когда подражающие чужим работам называются «внуками природы», а подлинное творчество, по мысли Леонардо, должно быть подражанием самой природе, а не тем художникам, которые ее уже изображали. Теория художественного творчества настолько органично сливается с гуманистическими представлениями о творчестве-изобретении, что без общекультурного контекста рассматривать ее не имеет смысла. Polemica с «пересказчиками» чужих произведений была общей для большей части гуманистической литературы, она витала в воздухе. И только она может объяснить многие своеобразные повороты теории творчества раннего академизма.

Критика в адрес тех, чья эрудиция почерпнута только из работ других, чье умение ограничивается способностью точно запомнить и вовремя вставить заимствованное в свой текст, начиналась еще во времена Петрарки. Знаменитые слова из «Атлантического кодекса» Леонардо о его противниках продолжают защиту права на изобретение и самостоятельное мышление, право на творчество в его современном понимании. Кроме того, это критика ученой спеси университетской среды, которая долго еще будет сохранять свою актуальность, как долго будут опасны и те обвинения, которые тогдашняя «научная общественность» бросала в адрес Леонардо. Портрет, данный несколькими штрихами, вполне узнаваем и сегодня: «Они расхаживают чванные и напыщенные, разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами, а в моих мне же самому отказывают, и если меня, изобретателя, презирают, насколько могли бы быть порицаемы сами — не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений»²⁹.

Леонардо вполне сознательно становился на позицию «*homo illetteratti*», человека без книжного образования. Только опыт, только самостоятельное осмысление природы и открытие ее закономерностей были для него основой творчества. Литературная осведомленность Леонардо тем не менее не вызывает сомнений у современных исследователей, достаточно подробно изучивших книги, с которыми он не мог быть не знаком. Правда, многие идеи в достаточно образованной среде того времени витали в воздухе, часто для их восприятия и не нужно было штудировать книги.

Именно с развитием теории изобразительного искусства необходимо связывать развитие академического движения, хотя Академия Леонардо не была учебным заведением в узком смысле слова, но ее роль как теоретического центра была необыкновенно важна для формирования ранней академической школы. Без учета того, что первой художественной Академией была Академия Леонардо да Винчи и в основе современного академизма лежит реалистическая теория Леонардо, всякое представление об академической школе будет неполно. Таким образом, эта Академия объединяла черты научной и художественной организации, но была создана для обсуждения теоретических проблем, а не получения учащимися практических уроков мастерства. Это соответствует положению Леонардо о более почетной роли теории, которая должна предшествовать практике. Мы можем сделать вывод, что первая Академия художеств отличалась от мастерской и от цеховой формы обучения своим научным характером.

Кстати, именно Леонардо предложил последовательность обучения, которая с тех пор была принята в разных Академиях: обучение по рисункам мастера, у которого непосредственно учатся, обучение по рисункам разных мастеров, рисование с рельефов, рисование с натуры. Так было на практике. Такое обучение по чужим рисункам должно было дать знание методики образования (и в реальности давало). И все же Леонардо основную заслугу Джотто увидит в том, что он первым перестал быть только и исключительно верным учеником, оказался тем «изобретателем», о котором можно сказать, что он первым порвал с принципом простого повтора накопленных навыков. Леонардо так и определяет Джотто: «флорентинец, не удовольствовавшийся подражанием работам своего учителя Чимабуэ»³⁰. Леонардо создает свою концепцию упадка живописи, когда все, подражавшие друг другу из века в век, толкали живопись к упадку. Потом пришел Джотто, который первым обратился к натуре. Правда, потом начался новый спад, все подражали тоже один другому, лишь при появлении Мазаччо искусство снова достигло совершенства. Он «показал своими совершенными произведениями, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно»³¹.

Академическая теория начинала не с «консерватизма», а с гимна первооткрывателям. Теория творчества, включающая в себя обязательную идею обновления, возникает со времен «Хроник» Джованни Виллани (2-я половина XIII века — 1348), «Комментариев» Лоренцо Гиберти (около 1381–1455). Творчество как личное открытие, а не просто профессиональное владение ремеслом начинает стано-

виться главным в характеристике художников. Открывая новое, художник входит в историю искусства. Так и создавалась первая история итальянского искусства Джорджо Вазари, который в ней выразил свое отношение к принципу объединения усилий профессионалов рисунка, объединения исторического, теоретического и практического во Флорентийской академии рисунка, но до нее во Флоренции существовала еще одна художественная академия.

Флорентийская Академия

Во Флоренции на рубеже XV и XVI веков Лоренцо Медичи назначает скульптора Бертольдо ди Джованни в качестве руководителя школы и создает Академию «для обучения живописи и скульптуре». Мы не можем точно описать характер этой академии и о ней продолжают споры специалистов. Согласно Вазари, написавшего о ней через 70 лет, это была школа или академия для юных живописцев и скульпторов («come una scuola ed accademia ai giovani pittori e scultori»). Настораживает то, что Вазари во 2-м издании «Жизнеописаний» (1568) напишет о прекрасных талантах (*belli ingegni*), происходящих из благородных сословий, которые обучались в академии³². Последнее можно смело назвать политическим преувеличением, кстати, никакой ссылки на благородство учеников в первом издании книги нет. Вазари ставил явную цель поднять престиж собственной Академии рисунка, куда принимались и дворяне. Это была попытка сблизить нобилитет и «искусства рисунка». Историческое своеобразие академической теории творчества вообще на всем первом этапе прямо было связано с кардинальным переосмыслением соотношения «свободных» и «механических» искусств. Свободное искусство — это занятие, достойное благородного человека, а покровительство ему способно прославить имя мецената в веках. В многочисленных рассуждениях на эту тему появляется одна принципиально важная мысль. Это идея о том, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Самоосуществление человека и развертывание тех способностей, которые в нем заложены, ставят его над всеми остальными и поднимают выше всяких социальных стратификации. Высокое совершенство личности и ее выдающееся владение какой-либо профессией одно способно поднять человека на несколько социальных ступенек, возвысить до уровня общения с правителями мирскими и иерархами церкви. Так было в реальности, такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и в соци-

альную значимость таланта. Апелляция к тем страницам классических трудов, где говорилось о почете и уважении, которыми пользовались художники, и о наградах и щедрых дарах, которыми правители отмечали их талант, должна была подтвердить благородство изобразительного искусства. Обращение к истории лишь закрепляло статус, достигнутый фактически.

Гуманисты черпали свои аргументы в пользу живописи из сочинений Плиния, Галена и Филострата, но, как справедливо отмечалось исследователями, античная аргументация была далека от той убедительности, которую ей придавали теоретики Возрождения³³. Для самой античности история со знатным художником, скорее, была идеальной моделью, чем-то легендарным. И этот оттенок достаточно заметен у самих древних авторов. Цицерон считал, что если бы Фабию воздавали хвалы не только за его знатность, но и за то, что он занимался с успехом живописью, то появилось бы много Поликлетов и Паррасиев, косвенно подтверждая утопичность представлений о высоком статусе искусства³⁴. Да и сам Плиний неслучайно, перечислив нескольких известных римских граждан, занимавшихся живописью, делает характерное добавление: «После этого знатные своими руками живописью не занимались»³⁵. Вероятно, более важно для истории культуры не опровержение легендарных историй о выдающихся античных мужах, занимавшихся изобразительным искусством, а реальные факты смены общественного отношения к таким занятиям. И то, что во втором издании Вазари появляется фраза о юных дворянах, занимающихся искусством в новой Академии, — важная веха в социальной истории искусства. Основной состав художников этой эпохи, разумеется, был ремесленным. И все же были исключения. При дворе Франциска I Леонардо жил в почете и уважении. По словам Вазари, Рафаэль жил при дворе Льва X, скорее, как принц, нежели как художник. Тициану было присвоено дворянское звание. Родители Микеланджело были недовольны, что их сын занимается скульптурой, и в мастерской Гириандайо он был простым учеником, но он не принадлежал к гильдиям, и Лоренцо Медичи дал ему место в своей Академии и у своего стола, дав привилегии дворянина. Правда, есть и такой факт: в письме от 2 мая 1548 года великий мастер запретил своему племяннику обращаться к себе как к «скульптору Микеланджело», заявив, что он известен только как Микеланджело Буонарроти. И он добавил, что никогда не был живописцем или скульптором подобно тем, кто зарабатывает на этом деньги³⁶. Кондиви пишет, что Микеланджело хотел иметь в качестве своих учеников юных дворян, а не плебеев. Как и для Леонардо, живопись была для него

свободным занятием, она создается с помощью ума, а не руки («*si dipinge col cervello e non colla mano*»).

Вплоть до Джошуа Рейнольдса академическая теория упорно противопоставляет работу руки и интеллектуальную деятельность художника. Для Рейнольдса изобразительное искусство отличалось от декоративно-прикладного, поскольку было проявлением свободного, интеллектуального творчества, а не просто декорирования (он использует именно это слово). Микеланджело известен своим неукротимым стремлением сделать все самому, он не гнушался никакой, самой тяжелой работы и стремился все довести до полного совершенства, но все же противопоставлял интеллектуальное содержание искусства («дело ума») и его ремесленную основу. Уже во времена Рубенса можно было передоверить непосредственное исполнение («искусство руки») своим помощникам, оставив себе только «искусство ума», то есть общий замысел и работу над композицией. И это повторилось в академической практике английского Просвещения, когда часть работы перепоручалась специалистам по драпировкам — многочисленным помощникам. Но вернемся к Академии во Флоренции. Лоренцо Великолепный, вдохновитель Академии Фичино, создал небольшой неформальный кружок для обучения юных воспитанников Доменико Гирландайо основам изобразительного искусства. Лоренцо хотел обучить достаточное количество скульпторов, которых не хватало во Флоренции. Учащиеся получали доступ к античному собранию Медичи в саду напротив монастыря Сан Марко. Основываясь на Вазари, можно сделать вывод о том, что школа Бертольдо не зависела от гильдии ремесленников. Среди основного метода обучения было копирование антиков. А. Шастель отмечает, что включение Никколо Соджи, Лоренцо ди Креди и Андреа Сансовино, по-видимому, соответствует действительности. Он пишет, что для Вазари эта Академия имела политическое значения, она создавала важный прецедент, показывала преемственность и являлась предшественницей вазариевской «Академии рисунка». Это было важно в целях обеспечения поддержки Козимо I. А. Шастель и Э. Гомбрих подвергли сомнению правомерность отождествления этой Академии с художественными Академиями в современном смысле слова, поскольку распространенное понятие академии в XV столетии было, скорее, аналогом собрания для неофициального обсуждения, а не школой для организованного обучения³⁷. Но существуют данные, подтверждающие воспитательное значение этой Академии.

Лоренцо попросил Гирландайо присылать ему своих учеников с рекомендациями, которых можно было бы выучить «во славу

Флоренции». Среди этих учеников самым знаменитым был юный Микеланджело. Характерно, что никто не отдавал Микеланджело в подмастерья Бертольдо или для любой другой помощи, он учился именно как студент академии, который не прислуживал своему учителю, но под его руководством изучал древнее и современное собрание произведений искусства, находящихся у Медичи. Итак, Микеланджело был одним из тех, кого выбрали для обучения во вновь созданной Академии из мастерской Гирандайо, таким образом, он стал одним из первых, получивших современный тип художественного образования.

Существуют многочисленные документы, которые свидетельствуют о связях Бертольдо с Медичи³⁸. В частности, свидетельства о том, что Лоренцо Медичи был чрезвычайно расстроен, когда его знакомый Бертольдо умер. В тот же самый день Бартоломмео Деи написал текст, в котором подчеркнул тесную связь Бертольдо с Лоренцо, возможно преувеличивая уровень одаренности самого Бертольдо. Он писал, что Бертольдо, самый достойный скульптор и изготовитель медалей, который всегда делал выдающиеся вещи, умер в Поджо. Потеря является великой, а Лоренцо Медичи очень переживает, поскольку нет никого другого в Тоскане и даже во всей Италии, кто мог бы обладать таким «благородным пониманием и искусством»³⁹.

Бертольдо, по его собственным словам, был учеником Донателло. Этот итальянский скульптор внес большой вклад в возрождение античности, и, в частности, он развивал жанр бронзовой статуэтки, из которой сохранилось шесть образцов. Он также работал в медальерной и других техниках⁴⁰. Современные исследователи отождествляют его с неким Бертольдо ди Джованни ди Бертольдо, который был вовлечен в незначительную коммерческую сделку в 1463 году⁴¹.

Лоренцо Великолепный занял земли на площади Сан Марко, которые, как показали современные исследования⁴², покупались еще Козимо Медичи в 1450-х годах. В 1480 году имущество было вполне достаточным для того, чтобы его владелец мог показать кардиналу Арагонскому свою библиотеку и сад. По сведениям, которые сообщали Бенедетто Варки и Вазари, лоджия, дорожки и все комнаты были украшены античными мраморными скульптурами и картинами кисти лучших мастеров. Лоренцо и руководитель академии Бертольдо скончались спустя незначительное время после организации академии (в 1491 и 1492 годах), их участие в проекте было кратким. Сады были разграблены в 1494 году французскими войсками под предводительством Карла VIII.

Итак, можно сделать некоторые выводы. Единственным дошедшим до нас по свидетельствам современников учебным планом ме-

дичейской Академии была учеба на антиквариате. Наиболее одаренным студентом был Микеланджело, на ранних работах которого заметно влияние Бертольдо. В частности, фрагментарная мраморная скульптура «Юноша», которая была не так давно открыта в Нью-Йорке, справедливо атрибутируется как работа начинающего Микеланджело. Она явно восходит к бронзовому «Аполлону» Бертольдо⁴³.

Эта Академия остается в истории как место учебы Микеланджело и как одна из первых попыток реформировать систему образования, основанную не на зависимости подмастерья от мастера, а на свободном изучении искусства под руководством наставника. Эта академическая модель образования была поддержана Лоренцо Медичи, который таким образом пытался вернуть славу искусству Флоренции. Реальная ситуация менялась медленно. Она лучше изучена и более подробно подтверждена документами, касающимися искусства Тосканы, особенно подробны дошедшие до нас сведения о положении художников во Флоренции⁴⁴, но сходные тенденции были и в Риме.

Академия Баччо Бандинелли

Следует остановиться на Римской академии Баччо Бандинелли, привлекающей исследователей новыми формами обучения. Она располагалась в Бельведере в Ватикане, находясь под патронажем папы Клементя VII⁴⁵. В гравюре Агостино Деи Музи, созданной в 1531 году, изображается эта Академия, она показана местом, где опытные и начинающие художники занимаются копированием обнаженных мужских и женских статуэток. Существует и еще одно изображение Академии Баччо Бандинелли, где она показана более обширным помещением, интерьер которого включает не только различные статуэтки, но также и фрагменты человеческих скелетов (они могли быть использованы для демонстраций анатомии). Художники занимаются не только копированием, но и свободным рисованием. Сохранилась и гравюра Агостино Венециано, на которой написано: «ACADEMIA DI BACCIO BRANDIN IN ROMA IN LUOGO DETTO BELVEDERE MDXXXI» (изменение фамилии с «Брандини» на «Бандинелли» было связано с социальными причинами). На рисунке представлен угол в комнате с низким потолком, где, освещенные свечой, семь художников сидят за длинным столом. Пожилой мужчина рисует, позади него молодой художник рассматривает статуэтку обнаженной женщины. Из четырех юношей, сидящих на левой стороне стола, два также рисуют. Они, по-видимому, копируют другую об-

наженную фигуру. Правда Н. Певзнер считает, что это просто могли быть вечерние занятия, на которых вовсе не обязательно присутствовали учащиеся⁴⁶. В целом этот вопрос остается дискуссионным, новых исследований на эту тему пока не было.

Среди частных академий, которые представляли собой просто группы лиц, собирающиеся по интересам, была одна, к которой принадлежал Тициан. Она упомянута в письме Леоне Аретино своему брату Пьетро Аретино. Это был частный клуб, организованный Аретино, куда входили Тициан, Сансовино и некоторые другие художники. Ренессансные академии были стихийными и свободными сообществами, напротив того, академии маньеристические отличались жесткими правилами. Среди них те, в которых впервые появляются письменно закрепленные уставы Академий. Такова Академия Роцци в Сиене (Rozzi, 1531), Флориди (Floridi, 1537) в Болонье, Умиди (Umidi, 1540) во Флоренции. Существовала и филологическая академия в Риме – Сдегнати (Sdegnati, 1541). Среди важнейших филологических академий следует отметить организованную в 1582 году Академию дела Круска (Accademia della Crusca), которая выпустила кодифицированный итальянский словарь в 1612 году.

Примечания

- ¹ *Panofsky E. Idea. A Concept in Art Theory (1924) / Trans. by J.S. Peake. New York: Harper & Row, 1968. — XIII, 268 p. Издан русский перевод, в данной работе не использован: Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб: Аxiома, 1999. — 226 [1] с., X с. (Классика искусствознания).*
- ² Диоген Лаэртский III, 5; *Varchi B. Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 36 C. 395. Ср.: Alberti L.B. Della pittura / Ed. L. Malle. Firenze, 1950. P. 79.*
- ³ *Pollitt J.J. The Ancient View of Greek Art. New Haven, 1974. Barasch M. Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985. P. 8.*
- ⁴ Английский перевод письма: *Gordan P.W.G. Two Renaissance Book Hunters, N.Y., 1947. P. 118.*
- ⁵ *Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М. 2003. II, 6.*
- ⁶ *Там же. III, 32.*
- ⁷ *Masson D. The Life of J. Milton. Vol. 3. L. 1873. P. 239.*
- ⁸ Письмо Фичино приведено у А. Шастеля. См.: *Chastel A. Marcile Ficini et l'art. Geneve, 1954. P. 61.*
- ⁹ *Schlösser-Magnino J. Von. La letteratura artistica. P. 317.*

- ¹⁰ Тема божественного творчества как создания шедевра в средневековой традиции рассматривается в наиболее полной форме в книге: *Cahn W. Masterpieces: Chapters on the History of an Idea*. Princeton, N.Y., 1979.
- ¹¹ *Biaistocki J. The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of the Art. Vol. II*. Princeton: Princeton University Press, 1963. P. 22-23.
- ¹² *Dolce L. Dialogo della pittura intitolato e Aretino // Barocchi P. ed. Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Vol. 1 (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte)*. Bari: Laterna, 1960. P. 172. Русский перевод этого фрагмента см.: *Дольче Л. Диалог о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология*. М., 1981. Т. 2. С. 465.
- ¹³ Мастера искусства об искусстве. 1969. Т. 2. С. 156-157.
- ¹⁴ *Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций / Пер. с нем. В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2: XVI столетие. С. 20.*
- ¹⁵ *Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. М., 1995. С. 119.
- ¹⁶ *Аристотель*. Соч. В 4 т. / Под ред. В.Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1975-1984. Т. 1-4. Т. 3. С. 87.
- ¹⁷ *Butcher S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, with a critical text and a translation of the Poetics*. N.Y., 1951. P. 116.
- ¹⁸ *Leonardo da Vinci. Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] / Ed. Ph. McMahon*. Princeton: Princeton Univ. Press. 1956. Vol. 2: Facsimile. Русский перевод: *Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского*. М.: Изогиз, 1934.
- ¹⁹ Первая публикация гравюр: *Hind A.M. Burlington Magazine*. Vol. 12. 1907-1908; более детальная публикация *Calabi A. Bollettino d'Arte*. Vol. 4. 1924-1925.
- ²⁰ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present*. Cambridge: University press, 1940. P. 25-26.
- ²¹ *Speziali P. Leonard de Vinci et la divina proportione de Luca Pacioli'. Bib. Humanisme & Ren. XV (1953)*. P. 295-305. *Boutourline Young P. Pacioli*. Oxford, University Press 2007. Grove Art Online - <http://www.groveart.com>.
- ²² *Леонардо да Винчи*. Избр. произв. Т. 1-2. М., 1995.
- ²³ *Зубов В.П. Леонардо да Винчи: 1452-1519*. Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
- ²⁴ Codex Atlanticus, 117 v., 119 v.; Codex Urbinas, 15 v.
- ²⁵ *Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. М., 1994. Т. III. С. 25-26.
- ²⁶ Цит. по: *Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века*. М., 1956. С. 40.
- ²⁷ *Gombrich E.H. Leonardo's Method for Working out Compositions // Gombrich E.H. Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. 3th. ed. London-New York, Phaidon, 1978. P. 58-63.
- ²⁸ *Schlosser-Magnino J. La letteratura artistica*. P. 175.
- ²⁹ Cod. Atl. 117 v., r. b. 9.
- ³⁰ Цит. по: *Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения*. В 3 т. Т. 1. М., 1956. С. 132.

- ³¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 116; Атлант. кодекс. Л. 141.
- ³² *Vasari G. Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti / A cura di G. Milanesi. V. 4. P. 256.*
- ³³ См.: *Kristeller P.-O. The Modern System of the Arts. P. 181.*
- ³⁴ *Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. с латин., предисл. и прим. Г.А. Тароньяна. М.: Ладомир, 1994. С. 462-463.*
- ³⁵ *Плиний Старший. Естествознание. С. 82.*
- ³⁶ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. P. 33.*
- ³⁷ *Chastel A. Vasari et la legende medicene: «L'École du jardin de Saint Marc» // Studi vasariani: Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle 'vite' del Vasari. Firenze, 1950. P. 159-167. Gombrich E.H. The Early Medici as Patrons of Art // Italian Renaissance Studies / Ed. Jacobs E.F. L., 1960. P. 309-311.*
- ³⁸ *Draper J.D. Bertoldo di Giovanni: Sculptor of the Medici Household. Columbia and L., 1992; Kent F.W. Bertoldo «sculptore» and Lorenzo de' Medici, Burlington Magazine. CXXXIV. (1992). P. 248-249; Kent F.W. Bertoldo «sculptore» Again. Burlington Magazine. CXXXV (1993). P. 629-630.*
- ³⁹ Цит. по: *Draper J.D. Bertoldo di Giovanni. Oxford University Press, 2007. Grove Art Online - <http://www.groveart.com>.*
- ⁴⁰ *Vasari G. Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti / A cura di G. Milanesi, II. P. 416, 423-425; IV. P. 256-259; VI. P. 201; VII. P. 141-142; Pope-Hennessy J. Italian Renaissance Sculpture. L., 1963. P. 302-304; Parronchi A. The Language of Humanism and the Language of Sculpture: Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo Scala // Journal of Warburg and Courtauld Institute. XXVII (1964). P. 108-136.*
- ⁴¹ *Draper J.D. Bertoldo di Giovanni di Bertoldo // Burlington Magazine. CXXXVI/1101 (1994). P. 834.*
- ⁴² *Elam C. Il palazzo nel contesto della citta // Il Palazzo Medici-Riccardi di Firenze / Ed. G. Cherubini and G. Fanelli. Firenze, 1990. P. 44-57.*
- ⁴³ *Weil-Garris Brandt K. A Marble in Manhattan: The Case for Michelangelo. Burlington Magazine. CXXXVIII/1123 (Oct 1996). P. 644-659.*
- ⁴⁴ См.: *Antal F. Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries (1948). L., 1974; Hauser A. The Social History of Art. L., 1957. Vol. 2. Документы и подробная библиография исследований приводятся в книге Д. Чамберса: *Chambers D. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London: Macmillan, 1970. Любопытные новые документы приведены в книге М. Бэксандолла: Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. 2nd ed. L.; Oxford; N.-Y., 1974.**
- ⁴⁵ *Heikamp D. In margine alla Vita di Baccio Bandinelli del Vasari // Paragone. XVII/191 (1966). P. 51-62. См. также о стиле Бандинелли: Weil-Garris K. Bandinelli and Michelangelo: A Problem of Artistic Identity // Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H.W. Janson. N.Y. and Englewood Cliffs, 1981. P. 223-251.*
- ⁴⁶ *Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. P. 33.*

Глава II

АКАДЕМИЯ РИСУНКА ВО ФЛОРЕНЦИИ И АКАДЕМИЯ СВ. ЛУКИ В РИМЕ

Академия рисунка во Флоренции

Среди первых официальных Академий выделяется Академия рисунка, о создании которой художник, архитектор и историк искусства Джорджо Вазари объявил 24 мая 1562 года во время освящения часовни Святого Луки в Сантиссима Аннунциата. Это произошло после консультации с представителями флорентийского искусства, в том числе с Аньоло Бронзино, Микеланджело, Джованни Монторсоли и ряда придворных. Академия рисунка во Флоренции — учреждение, которое, по мнению современных исследователей, стоит у истоков всех современных Академий художеств¹. Академия служила образцом для художественных объединений и художественных школ, возникших в Европе в XVII и XVIII столетиях, отмечают авторы Оксфордской энциклопедии по искусству². Одна из основных целей Академии рисунка, имевшей более полное название «Академия и братство рисунка» (*Accademia e Compagnia del Disegno*), состояла в том, чтобы создать официальное учреждение для обучения живописи, скульптуре и архитектуре. В этом смысле «Академия и братство рисунка» должна была напомнить Флорентийскую академию (*Accademia Fiorentina*), основанную в 1542 году также при патронаже Козимо I Медичи для развития изучения искусства и словесности. Козимо не просто основал новую Академию рисунка и поддерживал ее, но и старался усилить ее статус, отдав туда в обучение своего сына Джованни Медичи, который позже стал живописцем и архитектором.

Момент возникновения Академии рисунка показателен и с социологической точки зрения. Прежде всего остановимся на социаль-

ной ситуации во Флоренции около 1560 года. Необходимо учитывать, что в этом городе, как и везде, живописцы и скульпторы принадлежали к разным гильдиям и компаниям. Скульпторы были членами «Искусства Изготовителей» («Arte dei Fabbrianti»), поскольку работали в камне, а живописцы принадлежали к гильдии «Искусства врачей, торговцев специями и галантереей» («Arte dei Medici, Speziali e Merciai»), основанной в XIII веке, поскольку они имели дела с пигментами. Общий руководящий совет — Мембрум (Membrum) был организован в 1360 году. Кроме этих обязательных организаций с первой четверти треченто существовало Братство св. Луки (Compagnia di S. Luca) для живописцев и скульпторов. Это была религиозная организация или братство, у которого в большей степени были благотворительные цели. В правилах этого братства 1386 года ничего не сказано о профессиональных делах, но речь шла о том, что необходимо посещать церковь и принимать участие в службах. Когда упадок компании стал очевиден (к концу XV века), гильдия сама попыталась возродить ее. Было закреплено декретом, что каждый член гильдии должен входить и в «Компания ди Сан Лука». Еще в 1378 году живописцы получают возможность формирования независимого объединения цеха в структуре гильдии врачей и аптекарей, к которой они принадлежали. К названию гильдии добавилось и их собственное обозначение — «dipintori»³. Показательна формулировка, с которой эта привилегия предоставлялась, — их работу оценивали как «важную для государства»⁴. Флорентийская синьория дважды поддерживает художников в их попытках эмансипации от цеховой опеки, подтверждая в 1405 и 1415 годах право архитекторов и скульпторов работать в городе, не входя формально в цех.

М. Бараш отмечает, что такого рода изменения статуса или то обстоятельство, что Джотто был сделан руководителем всех художественных работ, проводившихся во Флорентийском соборе, не меняли кардинальным образом ситуации, не приводили к изменению статуса художников и не освобождали их полностью от средневековой цеховой структуры. Открытое столкновение между стремлениями художников и старыми цеховыми формами организации художественной жизни было неизбежно. Одним из наиболее ярких случаев такого столкновения был отказ Брунеллески выполнять свои обязательства перед гильдией, которая контролировала в то время все работы, связанные с возведением собора Санта Мария дель Фьоре, и к которой принадлежали все, кто участвовал в возведении зданий. Он отказался платить обязательные для всех ее членов сборы, по запросу гильдии был заключен в тюрьму 20 августа 1434 года

и освобожден одиннадцатью днями позже после вмешательства властей. Но откровенная демонстрация архитектором личной независимости и его протест против прежних социальных ограничений не могли изменить ситуацию. Рудольф и Маргарет Виттковеры замечают, что реальный статус флорентийских художников был юридически оформлен лишь в 1571 году. Тогда указом великого герцога Тосканского они освобождались от обязанностей членов гильдии, хотя, конечно, реальное положение, достигнутое к этому моменту, и так отличалось от прежней цеховой зависимости⁵. Впрочем, даже в этом указе претензии гильдии на руководство не только нормами профессионального мастерства, но и нормами поведения были оставлены официально, хотя это и было явным анахронизмом.

В 1571 году художники откололась от гильдии «Арте деи Медичи е Специали» и от гильдии «Арте Деи Фабриканти». С этого момента Академия рисунка во Флоренции стала единственным официально признанным профессиональным органом, представляющим флорентийское искусство.

Вазари пишет о своей Академии в «Жизнеописаниях», во 2-м издании 1568 года. Устав Академии официально предоставлен был в 1563 году. Его впервые в наше время в достаточно полном виде публикует в своем исследовании Н. Певзнер. Академия, как уже говорилось, пользовалась серьезным политическим покровительством, великий князь Козимо Медичи совместно с имеющим огромный авторитет Микеланджело возглавляли это учреждение. Это и позволило Академии стать независимой от гильдий, особенно после 1571 года. Окончательно Академия регистрируется в качестве особой гильдии в 1584 году. Как мы видим, полной противоположности гильдиям и академиям не было, академии естественным образом приходили на смену гильдиям, определенное время существовали с ними одновременно, а потом официально регистрировались в качестве гильдий, что вообще характерно будет не только для Италии, но и для ряда других стран. Академия рисунка в известной степени и была такой специализированной гильдией, в которую входили исключительно представители «благородных искусств» или «искусств рисунка». Это важное для Вазари обозначение позволяет объединить архитекторов, скульпторов, живописцев, графиков, ювелиров, то есть всех тех профессионалов, которые были связаны в своей практике с рисунком.

Не менее важна была и «наука рисования». По уставу Академии 1563 года было введено обязательное обучение молодых художников арифметике, геометрии и анатомии, по которым читались лекции (лекции по математике — с 1569 года). Анатомия преподавалась

в больнице Санта Мария Нуова. Молодые художники обучались с помощью рисования с живых моделей и копирования произведений искусства. Программа также предполагала наличие лекций по перспективе. Еще Микеланджело называл скульптуру искусством ума, а не руки, для него она — «ученая наука» («studiosa scienza»). Серьезную роль в Академии рисунка играли дискуссии о превосходстве интеллектуального начала над простым ремеслом. Борджини рассуждает о проблемах искусства в 1563 году. Хотя Вазари признает необходимость практического обучения, он высоко ценил это отношение к искусству как к высокой науке. Теоретические положения, связанные с Академией рисунка, содержались в рукописи Герардо Спины⁶ и в трактате Франческо Бокки «Превосходство статуи св. Георгия Донателло»⁷, который был посвящен самой Академии рисунка. Об этом последнем трактате необходимо сказать несколько слов. Как отмечает М. Бараш, современное понятие экспрессии постепенно появляется в художественной литературе XVI столетия. Трактат Франческо Бокки о св. Георгии Донателло, изданный в 1584 году во Флоренции, но написанный уже в 1571-м, выделяется среди споров этого времени тем, что является, скорее всего, самым ранним трактатом, в котором экспрессия обсуждается более или менее отчетливо, как особое понятие⁸.

Академия сформулировала образовательную программу, которая была только частично осуществлена. Три старших члена должны были быть избираемы ежегодно, чтобы служить преподавателями в академии или в их собственных цехах. Другие члены были обязаны (под угрозой финансового штрафа) помогать многообещающим молодым художникам. Для обучения Академия создавала собрание студии художественных работ: предварительные рисунки, копии, скульптурные модели и проекты художественного оформления. Кроме того, в Академии были широко представлены образцы древней скульптуры. Коллекция самого Вазари состояла из многочисленных полотен художников, о которых он писал в своем труде. Сбирать работы старых мастеров ему помогал коллекционер и знаток Винченцо Боргини. Среди утраченных картин из этой коллекции следует упомянуть «Богородицу с младенцем» работы Пармиджанино, купленную в 1540 году в Болонье. Среди скульптур, составляющих коллекцию Вазари, была гипсовая «Венера» Бартоломео Амманати, терракотовая голова императора Гальбы работы Андреа Сансовино (обе — в Аретцо, музей Вазари), терракотовая копия «Ночи» Микеланджело работы Николо Триболо, голова и рука большой модели статуи св. Космы работы Микеланджело (Флоренция, Сан-Лоренцо). Но важнейшей частью его коллекции были все же не кар-

тины, а сделанные самим Вазари рисунки с работ итальянских мастеров. Они составили знаменитую «Книгу рисунков» (*Libro de' disegni*). В условиях низкого уровня репродукционной техники эта коллекция рисунков с картин заменяла многие тома современных иллюстрированных изданий и позволила Вазари постоянно иметь перед глазами весь тот обильный материал, который он описывал в своей истории итальянского искусства.

Коллекция, по мнению Мариэтта, включала от восьми до двенадцати томов. Оксфордская энциклопедия говорит о минимальном количестве в семь томов. К сожалению, коллекция этих томов начала утрачиваться сразу же после смерти Вазари, когда один том был подарен герцогу Франческо I Медичи, пожелавшему выразить соболезнования родственникам. Пять томов (около тысячи рисунков) были проданы коллекционеру Николо Гадди, часть рисунков была продана некоему Прауну из Нюрнберга. В XVII веке коллекция рассеялась окончательно. Сейчас рисунки из нее находятся в Лувре, Уффици, Оксфорде, Стокгольме и ряде частных собраний⁹. Коллекция была принципиально важной частью набиравшего силу академического движения. Собрать и изучить все ценное, что было создано предшественниками, развивать «искусство рисунка», основываясь на высоких образцах, стало принципом Вазари. Трудно сказать, на каких именно рисунках учились первые студенты Академии, но интерес к собиранию и изучению работ предшественников с этих пор становится важнейшей составной частью деятельности академической школы. Шедевры прошлого должны были помогать создавать шедевры Нового времени.

Академия оставалась преимущественно административной организацией, но она смогла предложить такой план занятий, который серьезно повлиял на привычные методы художественной практики. Академия рисунка просуществовала до 1784 года, в котором была заменена на «Академию изящных искусств» (*Accademia di Belle Arti*), основанную великим герцогом Тосканским Леопольдом.

Среди членов Академии можно выделить уже упоминавшегося Винченцо Боргини, который первые два года исполнял обязанности Наместника (*Luogotenente*), после чего он продолжал служить в качестве старшего советника по иконографии. Prestиж Академии рисунка во Флоренции был значительно усилен за счет организации 14 июля 1564 года церемонии похорон Микеланджело, также усилиями Академии были модернизированы в 1564–1575 годах церкви Санта Мария Новелла и в 1565-м Санта Кроче, а в 1565 году созданы декорации для свадьбы Франциска и Анны Австрийской. Жизнеспособность новой Академии подтверждается участием ее членов

в различных конкурсах, например конкурсе для фасада собора Флоренции в 1635 году. Особая роль принадлежала Академии в деле сохранения памятников национального значения. Стоит отметить указ от 1601 года, который запрещал экспорт произведений великих художников прошлого.

Самым большим успехом Вазари было приобретение при поддержке Козимо Медичи помещений в цистерцианском монастыре (ныне разрушен) в Борго Пинти. Академия разместилась там с 1568 по 1627 год. Выставки проводились ежегодно 18 октября в день св. Луки, покровителя художников, в монастыре при финансовой поддержке Медичи. Выставки, организованные в 1681, 1706, 1715, 1724, 1729 и 1734 годах, имели серьезное художественное значение, в большинстве случаев к этим выставкам были напечатаны каталоги.

Молодые художники обучались искусству рисунка у старших собратьев, которые должны были исправлять все недочеты учащихся. Современные исследователи толкуют это последнее положение как своеобразное продолжение гильдейской заботы о качестве. Но и в этой Академии на первый план выходили проблемы теории, а не образования.

Академическая теория возникает, и это важно подчеркнуть, в момент формирования теории искусства рисунка — *arte del disegno*, а не изящного искусства. Наши же представления об академизме строятся на теориях, рожденных в пределах Парижской королевской академии с ее определением изящных искусств. В раннем академизме еще одно выражение «*arti imitatrici*», подражательные искусства, стало объединяющим названием для графики, живописи, скульптуры и архитектуры, предшествуя выражению «*belle arti*», изящные искусства, и это глубоко закономерно¹⁰. Академическая теория в момент своего возникновения совпадает с теорией подражания, а многочисленные литературные источники и пособия, предназначенные для студентов Академии, развивают принцип достоверности этого подражания природе, то есть изображения. Пока еще мало исследована учебная литература европейских Академий, но ее объем и ее качество заслуживают внимательного анализа. Особую ценность представляет искусствознание Академии рисунка, ее теория, выступившая в форме исторического исследования. Самым значимым академическим предприятием стала история итальянского искусства, созданная Вазари как «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Этот труд основателя Академии был переведен на все европейские языки, ему авторы подражали в Нидерландах, Германии, Франции, Великобритании и России, создавая свои истории националь-

ного искусства. «Жизнеописания» Вазари стали не столько залом для дискуссий об отвлеченных материях, которыми часто становились более поздние академические собрания, а рабочей мастерской с ее углубленным интересом к техническому совершенству. В этой воображаемой мастерской обсуждались проблемы ремесла, разговор велся художником с художниками, звучали голоса старых мастеров, а читатель становился как бы учеником сразу многих величайших наставников. Таким образом, ранняя академическая «теория искусств рисунка» — это прежде всего разговор о ремесле, его основах, его законах, его уроках, это не спекулятивная, а практическая теория.

Практика была определяющей и в деятельности самих академий. Это были образовательные и социальные организации художников, в этом смысле они не только противостояли гильдиям, но и многое наследовали, как уже говорилось, у последних. Среди ценных принципов было унаследовано понятие шедевра как работы мастера, сделанной не ниже определенных стандартов. Первоначально наследовалось и определение деятельности художника как подражателя Богу-мастеру, давшему свой образец творчества в мироздании. Джорджо Вазари прямо возводит человеческий рисунок к божественному первообразцу. Сквозь ренессансную тему проступает средневековое убеждение в причастности художника божественному первоискусству.

Эрнст Курциус в своем знаменитом исследовании латинской средневековой литературы пишет об античных источниках представления о Боге как творце, точнее, «изготовителе»¹¹. В платоновском «Тимее» Бог появляется как демиург, то есть как архитектор и изготовитель космоса. Он отмечает, что именно «Тимей» был единственным произведением Платона, известным Средневековью. Под сильным влиянием более поздних интерпретаций, в частности Цицерона, александрийских неоплатоников, Боэция, формировалась и средневековая концепция Бога-демиурга. Цицерон переводит с греческого «δημιουργός» как «fabricator» (изготовитель, мастер, создатель, творец) и «aedificator» (строитель)¹². Патристика употребляет понятия «orifex» (творец, создатель, художник, мастеровой, ремесленник), «genitor» (родитель, отец, родоначальник), «fabricator» (изготовитель, мастер, создатель, творец) в том же самом значении. Иногда апелляция к понятию Бога-мастера и Бога-художника служила для защиты статуса художников. Так трактует этот традиционный образ Вазари уже в более позднюю эпоху для возвеличивания рисунка. Теория, содержащаяся в работе Вазари, еще заслуживает своего исследования не только в плане источников исторических, на

которые он опирался, будь то «Старинная книга о круге флорентийских художников» или «Книга об искусстве Калималы», но и в плане теоретических источников. Вазари в раннем возрасте получил серьезное гуманистическое образование, изучал латынь у Палластры в Ареццо, потом он углубил свои знания во Флоренции (после 1521 года), в этом городе он присутствовал на уроках, которые Пьеро Валериани давал Ипполиту и Александру Медичи. Так или иначе, его представления о божественном искусстве тесно связаны с латинской традицией рассуждения о боге-мастере (*Deus-artifex*).

Ведь именно Бог, согласно Вазари, «сотворил человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи. Затем от этого перводанного человека (а не наоборот), как от истинного образца (*vero esemplare*), и стали постепенно возникать статуи и прочие скульптуры со всей сложностью их положений и очертаний и первые произведения живописи, каковы бы они ни были, со всей их мягкостью, цельностью и разногласным согласием, образуемым светом и тенями. Итак, первой моделью, от коей произошло первое изображение человека, была глиняная глыба, и не без причины, ибо божественный зодчий времени и природы (*il divino architetto del tempo e della natura*), обладая высшим совершенством, восхотел показать на несовершенном материале, как можно отнимать от него и добавлять к нему способом, обычно применяемым добрыми ваятелями и живописцами, которые, добавляя и отнимая на своей модели, доводят несовершенные наброски до той законченности и совершенства, которых они добиваются. Бог придал человеку живейшую телесную окраску, откуда в живописи и были извлечены из недр земли те же краски для изображения всех вещей, встречающихся в живописи»¹³.

Для этого периода, как уже отмечалось, необыкновенно важно фичиновское рассуждение об «искусстве внутри природы», на новом этапе Вазари берет старую идею о Боге-художнике и сплавляет ее с идеей внутреннего мастера, обосновав божественное происхождение «искусств рисунка», поскольку первым их изобрел Творец. Это Господь явил миру первоначальную форму скульптуры и живописи. От его созданий позже путем подражания возникли скульптура и живопись. И смогло произойти так именно потому, что в божественном искусстве они были уже заключены, как и предшествующий им рисунок. Поэтому не египтяне и не халдеи изобрели рисунок. Согласно Вазари, он существовал изначально. Это основа божественного искусства: «...в обоих искусствах рисунок, представляющий собой их основу и, более того, самую их душу, в коей возникают и коей питаются все действия разума, уже обладал наивыс-

шим совершенством при возникновении всех остальных вещей. Когда всевышний Господь, создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и, сотворив человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи»¹⁴.

Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, и только человек способен превратить его в подлинное произведение искусства. Здесь сама собой возникает аналогия со скульптором, который ценит все выразительные возможности, заключенные в том материале, который он берет, но относится к нему лишь как к необходимому условию своего собственного творчества. Новым по сравнению с античностью было здесь то, что формировалось бережное и внимательное отношение к естественным качествам самого материала. Новым вообще становилась та смелость, с которой ранняя академическая теория сопоставляет художественное творчество и Творение божественное.

Средневековый мастер мог стремиться к такому совершенству исполнения, которое было бы доступно и Богу, если бы тот снизошел до человеческих искусств. Это наивное представление о соревновании с Творцом для ранней академической теории творчества станет основой представления о шедевре. *Divino* — «божественный» — станет излюбленным эпитетом для художника, почти риторической формулой. Как уже отмечалось выше, Юлиус фон Шлоссер-Маньино истоки этого эпитета совершенно справедливо видел в фичиновском неоплатонизме. Именно понимание природы как результата божественного творчества и отношение к человеческому искусству как воссозданию этапов Творения становится основой такой концепции художественного мышления. Человек соревнуется с Творцом и становится почти равным ему в мастерстве, он тоже создает своей шедевр. Вазари пишет: «А художники, соревнуясь, совершенствуются в своем деле и обретают славу вечную, ибо, подобно ярчайшему солнцу, посылающему лучи свои на землю, делают мир еще более украшенным и прекрасным. Ибо великая мать наша, породившая наших предков, благодаря их творениям, число которых растет бесконечно, очищается от грубости и становится из необработанной возделанной и красивой. А небеса, дарующие при рождении разум, любуются столь прекрасными сооружениями, созданными фантазией, радуются, видя, в каких божественных и грандиозных сооружениях проявляется человеческий разум»¹⁵.

Фантазия человека едина с творческой деятельностью природы. И именно в продуктивном воображении человека проявляется выс-

шая творческая сила вечной творящей природы, *natura naturans*. Вазари практически не разделяет представление о творческой силе самого человека и творческой силе земли и неба, как не разделяет он «творения предков» и творчество своих современников. Все усилия людей по преобразению, очищению, усовершенствованию и украшению природы сливаются в единое усилие. Это человеческое общество, помогая друг другу, делает гигантское усилие для превращения дикой природы в природу, украшенную искусством, и превращению себя самого из дикого в культурное состояние. Подобно тому, как поле, обрабатываемое из поколения в поколение, дает все более щедрые урожаи, так и природа совершенствуется из века в век. Творческие силы человека, направленные на создание более совершенной «второй природы», умножаются, многократно усиливаясь преемственностью в усилиях многих поколений создавать новое и приносить это новое в реальность.

Изобразительное искусство имеет божественное происхождение и не требует оправдания своей вторичности, подражательности. В умении точно воссоздавать реальность скрыт глубокий смысл, своя новая философия творчества. И иллюзия становится теперь нормой работы, а не формой платоновского осуждения «видимости». Пройдет еще время, академическая теория выступит против приземленной подражательности, это будет критика превращения реализма в карикатуру, но это уже никогда не будет критикой самого метода изображения реальности.

В реальном своем развитии академическая теория богаче привычных представлений об академизме с его культом копирования антиков. Так, Вазари пишет, что Мантенье копирование скульптур закрыло путь к нежности (*dolcezza*) и естественности живых предметов. Копирование остается только школой стиля и изучения форм, школой мастерства, но оно не способно заменить рисование с натуры. По сути дела, у этих двух великих школ разные цели и невозможно одно заменить другим. Они способны только дополнить друг друга, но не должны соперничать. Интересно, что в ранней академической теории появляется уже четкое осознание опасности предпочтения копирования скульптур копированию натуры, все позднейшие упреки, адресуемые академической школе и связанные с искусственностью обучения только на мраморах и гипсах, уже учитывались Вазари. Академическая школа вернется еще к этому противопоставлению живой натуры и антики. Карл Брюллов ценил своеобразие каждой формы академического обучения и одним из первых провозгласил важность работы с натуры, он сделал шаг, который позже полностью реформирует всю систему обучения худож-

ников. «Рисуйте антику в античной галерее, — объяснял он ученикам, — это так же необходимо в искусстве, как соль в пище. В натурном же классе старайтесь передавать живое тело; оно так прекрасно, что только умеете постичь его, да и не вам еще поправлять его...»¹⁶. Основа академического обучения — рисование с антиков была разрушена, ему противопоставлена была натура. Натурный класс и класс гипсов разводился не только в Академии, в самой художественной жизни. Близость позиции Вазари и позиции Брюллова неслучайна. Еще раз подчеркнем, что главная и определяющая черта академической школы в современном понимании — это работа с натуры, именно для того она создавалась и неслучайно в ранней теории на первое место ставится подражание природе, а все, что ему мешает, пусть даже это будет принцип копирования античных скульптур, осуждалось именно за то, что закрывало более прямой и независимый путь к природе. Мы вспоминаем более поздние принципы классицизма, в частности, мнение Винкельмана о том, что единственный путь для нас стать неподражаемыми — это копировать древних, но, как мы видим, не во всем ранняя академическая традиция совпадала с постулатами академизма зрелого, с которым мы и привыкли соотносить наши представления об академической школе, что не совсем и не всегда верно. Согласно Вазари, работы Мантеньи напоминали раскрашенный мрамор¹⁷. И все-таки, живость, жизненность, *vivacità*, все то, что было естественным следствием «работы с живого», оказываются выше сделанного только на основе хорошего знания древних скульптур.

Еще одна черта этого этапа развития академизма: ремесло в ранней академической теории не отрицается в точном смысле слова, но его техническая сторона должна быть незаметна. Поэтому у Д. Вазари «обогащение себя замыслами» идет параллельно с идеалом сведения всех «трудностей» к легкому. Но для раннего академического представления о соотношении ремесла и фантазии важно подчеркнуто уважительное отношение к *studio*, к предварительному этапу технической подготовки и твердое знание, что такое мастерство основано на длительных штудиях природы (как выразился однажды Вазари, искусство рисунка не святым духом питается). Согласно Вазари, иногда случается и так, что художник оказывается способен хорошо обрабатывать мрамор, вовсе не умея рисовать. Он как бы идет от ремесленных навыков к достижению совершенства. Этим они отличаются от художников, способных хорошо задумать и даже воплотить свой замысел в глине, но не умеющих достичь совершенства в высекании из мрамора. Буквальное значение слов Вазари: «не могут привести работу ни к какому совершенству», доведение

работы до точного воплощения замысла в твердом материале подразумевает ремесленные навыки и, кстати сказать, очень серьезные. При этом ремесленное умение такого типа отличается от способности к искусству и даже хорошего владения рисунком. Иногда оно своеобразным образом «вытягивает» художника, как бы само ведет его к совершенству, хотя никакого точного замысла изначально у него нет, а есть лишь смутное представление о «манере». Эти мастера «хорошо обрабатывают мрамор, не имея иного замысла, кроме смутного представления о хорошей манере, которую они извлекают из тех или иных произведений, понравившихся им, и, подражая манере, из своего воображения переносят ее в свои работы»¹⁸.

В одном месте Вазари пишет, что мастер с таким блеском отшлифовал колчедановый багдахин, что он практически ничем уже не напоминает камень. Он больше похож на черный бархат, кажется, что он сделан из черной мягкой материи потому, что художник все сделал с «таким изяществом, с такой чистотой и блеском полировки», преодолев материал¹⁹. Эта тема преодоления материала будет возникать вновь и вновь. По-настоящему о ней заговорят художники эпохи барокко, но уже и сейчас рассуждения о победе над неподатливым материалом — одни из самых распространенных риторических приемов. Вазари, правда, отнюдь не превращает их в условную фразу. Он внимательно и точно формулирует свои мысли, так что этот черный каменный багдахин предстает перед читателем во всем великолепии своей изящной отделки. Чуть ниже Вазари говорит о лентах, что они представляются не выточенными из камня, а сделанными из тончайшей бумаги.

Они вообще восхищают Вазари тем, с «какой тщательностью и осторожностью» обрабатывали свои произведения. Здесь как бы сплавляется средневековая оценка высокого профессионализма исполнения и предвосхищение новой барочной эстетики преобразования материала, лишаящегося своей природной формы. Оценка виртуозности отделки, которая способна неподатливый камень сделать сходным с самыми нежными тканями или тонкой бумагой, — это уже иное представление о профессионализме, чем ренессансное уважение к материалу и его выразительным качествам. Впрочем, говоря о Лоренцо Гиберти, Вазари вполне критически воспринимает декорировку его отделанных вещей, маскирующих природный облик материала до неузнаваемости.

Техника должна, согласно Вазари, быть настолько совершенной, чтобы стать «смелой». Вазари говорит, что если бы дель Сарто обладал характером несколько более решительным, то он достиг бы большего, поскольку «обладал одаренностью к этому искусству

и глубочайшим его пониманием». Но художнику не хватало решительности, столь ценимой Вазари, и он пишет, хотя и очень мягко, о том, что «некоторая робость духа (*timidita d'animo*) и какая-то неуверенность в себе и доверчивость его натуры не дали возможности проявиться в нем тому живому горению (*vivase ardore*), тому порыву (*fierezza*), которые в сочетании с другими его способностями сделали бы из него поистине божественного живописца».

Зачем же нужны художнику такие черты, как более смелый и решительный характер? Разве в других случаях Вазари не отождествлял излишнее самомнение с бездарностью и гипертрофированным умением занять свое место под солнцем и разве он не восхищался мягкостью, доверчивостью и скромностью как добродетелями, не только общими для всех христиан, но украшающими талантливых людей? В общем виде это, разумеется, так, но Вазари здесь говорит об особой смелости художественной натуры, в первую очередь смелости и решительности творческой. Именно для этого надо было бы обладать душой «более смелой и решительной (*piu fiero ed ardito*)». Из-за отсутствия этих качеств «ему не хватало того блеска, того размаха и того обилия различных манер, которые мы видели у многих других живописцев»²⁰. Особую роль играет в этой решительной и смелой манере пример Микеланджело. Всех восхищала и «трудная манера, применявшаяся им с легкостью легчайшей, отпугивая как тех, кому непривычны были подобные вещи, так и тех, кто привык к хорошим вещам; ведь все то, что было создано раньше, казалось ничтожеством по сравнению с его вещами»²¹.

В Академии рисунка теория развивалась не только Вазари, но и другими авторами. Обратимся, например, к Винченцо Данти. Он был тесно связан с Флорентийской академией рисунка с момента ее основания в 1563 году. Он служил чиновником в Академии и создавал произведения для различных мероприятий, организуемых этим учреждением. Он участвовал в торжественной подготовке похорон Микеланджело в 1564 году, для которых он сделал аллегорическую живопись «Слава, торжествующая над Смертью и Временем» и скульптуру «Гений, преодолевающий Невежество». Данти создал конный портрет Козимо I для торжественного оформления бракосочетания Франческо I Медичи и Иоанны Австрийской и еще ряд работ.

Данти стал членом литературной Флорентийской академии в сентябре 1565 года. Апрелем 1567-го датировано посвящение им Козимо I своей «Первой книги о пропорциях», которая должна была стать теоретическим введением в неосуществленную работу из 15 книг. Весь замысел был сосредоточен на анатомии человека, что, по

мнению исследователей, связывает этот проект с творчеством Микеланджело, перед которым Данти всю жизнь преклонялся. Данти вводит важное разграничение между копированием (*ritrarre*) и изображением (*imitare*) (глава IX), на которое повлияло аристотелевское разграничением между историей и поэзией, изображающей должное (оно стало особенно влиятельно после перевода «Поэтики» Аристотеля в 1548 году). Он основывался на неоплатоническом представлении об изначальном несовершенстве эмпирических предметов, обращаясь за помощью к более высокому знанию, позволяющему изображать вещи без изъянов. Эта линия надолго закрепляется в академической теории и связывает концепцию Данти с неоплатонической концепцией обора. В своей теории совершенной пропорции Данти основывается на хорошем личном знании анатомии. Он утверждал, что выполнил 83 анатомических вскрытия в процессе подготовки к книге.

Данти замыслил гигантский проект, поистине включающий в себя энциклопедическое изложение всех тем художественной теории, который был обращен к практикующим художникам²². Эта книга является важной частью теории Академии рисунка, рассмотрим подробнее ее план, изложенный в конце первой книги. Она должна была бы состоять из 15 книг. Книги II–VII должны были быть посвящены мужской анатомии и сопровождаться рисунками; книга VIII, касалась специфических форм, книга IX касалась причин, определяющих формы; книга X касалась положений и движений; книга XI — выражения эмоций в искусстве; книга XII и XIII должны были затрагивать проблемы сюжетной живописи (*istoria*), пейзажа, анималистического жанра; книги XIV и XV, наконец, были бы посвящены архитектуре, тем более, что он связывал архитектуру с пропорциями человеческого тела²³.

Кстати, Данти участвовал и в организации единственного учреждения за пределами Флоренции — Академии в Перудже, открытой в 1573 году под протекторатом Папского Губернатора и Епископа. Эта Академия совершенно очевидно основывалась на образце Флоренции. Среди ее членов были (помимо скульптора Винченцо Данти) еще и математик Игнацио Данти, математик и живописец Орацио Альфани. Серьезным показателем новой оценки такого учреждения было то, что в 1576 году муниципальные власти обещали в будущем назначать в качестве городских архитекторов только членов Академии изящных искусств в Перудже. Правда, этому обещанию не суждено было сбыться: к концу XVI столетия академия перестает функционировать и до 1638 года сведений о ней не фиксируется.

Данти после 1573 года (тогда он был назначен главным архитектором Перуджи) помог основать местную Академию рисунка, кото-

рой подарил наброски Микеланджело к «Четырем временам дня» в капелле Медичи в Сан Лоренцо во Флоренции.

Академия св. Луки в Риме

Академии могли возникать и в таких городах, как Перуджа, но, конечно, Академия возникла и в центре итальянской художественной жизни Позднего Возрождения, Риме. Это было профессиональное объединение, основанное в 1577 году с целью заменить старую гильдию художников «*Universita dei Pittori*» и обеспечить образование начинающих художников. Папское брeve, изданное Григорием XIII 13 октября 1577 года, установило декретом создание этой Академии. В изданных указах пап говорилось не только о низком качестве искусства, но и о недостаточном благочестии художников, последняя сторона была даже важнее в папских попытках создать новую основу для развития религиозного искусства. Без понимания заботы о связи с религией нельзя дать точную оценку этим реформам. В брeve 1577 года об упадке искусства в Риме и высказывается мысль о необходимости профессиональной подготовки молодых художников, но аргументация, как мы отметили, остается целиком религиозной. Григорий XIII пишет, что порча искусства происходит из-за недостатка знания и христианских моралей («*defectum optimaе intelligentiaе et christianaе charitatis*»), а молодые художники не ставят себе подобающих целей, поскольку заняты проблемами выживания. Таким образом, до основания Академии в 1593 году были две попытки реформировать художественную подготовку, которые пытались осуществить в 1577 и 1588 годах Григорий XIII и Сикст V, но обе эти попытки не имели успеха, однако они показательны как симптом времени.

Н. Певзнер пишет, что мы не знаем, кто именно из художников был инициатором создания Академии в Риме. Карло Мальвазия ссылался на письмо, местонахождение которого было неизвестно уже в 1670-е годы, когда он писал свою книгу «Фельзина художественная» (*La Felsina Pittrice*), которую вообще отличает неприкрытое стремление возвеличить роль Болоньи и снизить авторитет флорентийских художников в истории национального искусства. Это письмо, по утверждению Мальвазия, доказывает, что болонский живописец Лоренцо Саббатини и был основателем Академии. Единственный довод в пользу этой версии Мальвазия является то, что Саббатини жил во Флоренции и работал вместе с Вазари в те годы, когда была основана Академия рисунка, членом которой он стал

в 1565 году. Но это слишком шаткий довод, надо учитывать и то, что Мальвазия сам придумывал документы с целью возвеличить заслуги уроженцев своей родной Болоньи. Инициатива создания этой академии, по современным данным, опубликованным в Оксфордской энциклопедии²⁴, принадлежала Джироламо Муциано, разработавшему широкий спектр целей нового учреждения. Некоторые детали об идеях Муциано содержатся в рукописи Лодовико Давида, ломбардского художника позднего сеиченто. Он многократно говорит о коллекции гипсовых слепков, повествует о классе натуральных штудий («Sala del Facchino»), награждении призами, днях, в которые проводились специальные лекции, и путешествиях студентов в Венецию и Ломбардию для изучения Тициана, Корреджо, Веронезе. Добавим, что было типично для того времени увлекаться Северной Италией. Те же настроения мы видим у Барокки в Урбино, Пассиньяно, Пагани, Лигоцци в Тоскане, пишет Н. Певзнер в своем исследовании об Академиях художеств.

Сам Джироламо Муциано родился в Брешии в 1532 году и умер в Риме в 1592-м. Он обучался как пейзажный живописец в Падуе и Венеции, но с 1549 года работал в Риме. В 1550–1551 годах он умело закончил фон запрестольного образа «Воскресение» Баттиста Франко в часовне Габриэлли Санта Мария sopra Минерва в Риме с сельским видом лесов, мельницы и потока в стиле Тициана и Доменико Кампаньола, предоставленного в ритмичных, светящихся мазках, напоминающих о Тинторетто. На входных пилястрах он запечатлел Пророков и Провидцев, заимствованных у Микеланджело. В его творчестве представлены хорошо отделанные фигуры в духе Тадео Цуккаро и Пелегрино Тибальди. Здесь была тенденция к классицизации, однако это все соединено с драматическим напряжением и крупными масштабами, почерпнутыми из венецианского искусства. Между 1560 и 1566 годами Муциано нарисовал оригинальные пейзажные фрески в виллах кардинала Ипполита II д'Эсте в Риме и Тиволи, они повлияли на дальнейшее развитие пейзажа²⁵. Росписи не сохранились, но рисунок в Уффици позволяет предположить, что он возрождал жанр идеализированного пейзажа, в его пейзажах сельские темы и античные руины контрастировали с крупномасштабными фигурами, писавшимися под венецианским влиянием. В конце 1570-х и 1580-х годах патронаж Григория XIII гарантировал Муциано положение ведущего римского художника, создающего картины на религиозные сюжеты, Муциано создавал многочисленные холсты для папского двора и следил за изготовлением мозаик по его собственным эскизам в Капелле Григориана, первой часовне, законченной в новом соборе Святого Петра.

В 1577 году он убедил Папу римского учредить Академию св. Луки, но несмотря на личный приказ (*Motuproprio*) папы Григория, приказ этот так и не был выполнен. Это было отмечено в заявлении Сикста, когда в 1588 году он отсылал другое бреше с теми же целями. Его содержание почти идентично с таковыми из предыдущего документа. Снова организация («*confraternita*») обосновывается как срочно необходимая и снова весь акцент смещен на религиозные цели. Новой была попытка выделить академии подобающее место для собраний — церковь Св. Мартины за Форумом и некоторой смежной собственностью. Но и план Сикста остался только на бумаге. Прошло четыре года, прежде чем вопрос решился успешно. Новая инициатива исходила от кардинала Федерико Борromeо и живописца Федерико Цуккари. 11 мая 1588 года Сикст V пожертвовал Академии ряд зданий, включая церковь Св. Мартина у подножия Капитолия и некоторые прилегающие строения.

Пример Рима показывает логику развития академического движения, остановимся на нем поподробнее. Как и во Флоренции, художники принадлежали к нескольким гильдиям. Для живописцев свод правил был создан в 1478 году и сохранялся к концу XVI века в неизменном виде. Освобождение художников в Риме началось со скульпторов и несложно понять причину этого, ведь именно в Риме работал Микеланджело с его выдающимся талантом и не менее выдающимся авторитетом.

Некоторое подобное развитие, возможно, одновременно имело место в положении живописцев. В любом случае существование тенденции к объединению среди художников, причем такому объединению, которое было бы независимо от гильдий, подтверждается основанием в Риме в 1543 году своеобразного клуба художников — общества Virtuozов в Пантеоне, его более точное название несколько иное — *Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda*. Так же, как во Флоренции, эта конгрегация все еще сохраняла форму средневекового братства, имея свою собственную часовню в Пантеоне со специальным хранилищем. Характерна была традиция проводить торжественные похороны для ушедших из жизни членов. Общество виртуозов собирало деньги, чтобы обеспечить дочерей бедных художников. Любопытно, что оно имело право на помилование одного своего члена, заключенного в тюрьму, раз в год. Большинство ведущих художников, которые работали в Риме в середине XVI столетия, принадлежало этому обществу. Это были живописцы: Пьерино дель Вага, Даниэле да Вольтерра, Венусти, Сальвиати, Муциано, Цуккаро, Саббатини, Чезари, Пульцоне и архитекторы Сангалло, Лигорио, Виньола, О. Лонги.

Внутренняя организация общества Виртуозов, руководимого протектором, регентом (Reggente) и двумя заместителями (Aggiunti), очень напоминала структуру современных Обществ литературных академий. Среди исследователей дискутируется вопрос, могла ли эта организация быть названа академией, но большинство склоняется к мнению, что нет. Ведь обществу Виртуозов не хватало официального статуса и образовательной функции. И статус и роль образовательного центра имела лишь организованная Федерико Цуккарро Академия св. Луки.

В 1593 году Федерико Цуккарро был избран главой (principe) Академии и президентом собрания художников. Он составил устав, принятый 26 февраля 1594 года и официально одобренный в 1595-м, с этого момента начинается история Академии, поэтому Цуккарро во многих источниках назван ее основателем, что, как мы показали выше, не совсем точно.

Федерико Цуккарро родился в 1542 году, именно ему было суждено реформировать Академию и сделать первый успешный учебный проект в Риме. Вся его деятельность связана с помощью старшему брату Таддео (1529–1566), братья осуществили целый ряд монументальных росписей в лоджиях Бельведера в Ватикане, в вилле Фарнезе в Капрарола и других сооружениях. В своих работах они соединяли разнородные стилистические заимствования, тяготея к монументальному и строгому варианту маньеризма, продолжающего традиции Рафаэля. Социальная позиция Цуккарро была независима, он работал по заказам многих европейских дворов, много занимался философией и теорией искусства. В 1570 году он выдвинул важные предложения по преобразованию Академии рисунка во Флоренции, на которых мы остановимся подробнее ниже, после этого он работал во Франции и Испании, посетил Антверпен и Амстердам. Вернувшись в Рим, он создал оригинальную теорию художественного воображения, основанную на современных ему философских концепциях. Эта теория целиком была ориентирована на художников, поэтому он не пользуется понятием «идея», а называет замысел «рисунком». В установках Академии св. Луки лекции и диспуты по теории искусства занимали особое место. Каждый день спустя час после завтрака все занимались теоретическими дебатами. Среди предметов дискуссий были уже упоминавшиеся в связи с Академией Леонардо да Винчи *ragagone*, споры о сравнительном достоинстве разных видов искусства. Особое место в дискуссиях занимало определение рисунка, которое сам Цуккарро возводил к божественному первоначалу. Эта позиция целиком, как считают современные исследователи, восходит к Фоме Ак-

винскому и его «Summa theologiae», где есть слова о том, что Бог как творец также рисует внутренне и внешне. Слово *disegno* означает подтверждение этого положения, поскольку состоит из слов «Бог» (*Dio*) и знак (*segno*). В более развернутой форме рисунок (*disegno*) это «знак бога в нас» («*segno di dio in noi*»). Во многих своих теоретических положениях он соглашается или полемизирует с Аристотелем, Фомой Аквинским, Альберти, Дюрером, Пино, Вазари, Ломатцо. «Следуя общему пониманию как ученых, так и простых людей, я скажу, что под внутренним рисунком я разумею представление [*concetto*], составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать вовне в соответствии с понятой вещью» — писал Цуккарро во вступлении к своей «Идее». Он замечает, что под словами «внутренний рисунок» он понимает внутреннее представление, сложившееся не только в душе живописца, но и любого другого человека, но обращается к собратьям по профессии и выбирает выражение, более им близкое²⁶.

Основное литературное произведение Цуккарро — «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» вышло в Турине в 1607 году. Этот трактат был посвящен почти целиком теории, а не технике. Считается, что трактат должен был быть полемически направлен против болонского академизма братьев Карраччи и движения, возникшего под влиянием творчества Караваджо. Цуккарро написал еще «Путешествие по Италии с остановкой в Парме», вышедшее в Болонье в 1608 году. Оно составлено в форме писем, в которых рисуется совершенно новый тип художника, путешествующего, принимающего лестные предложения владетельных особ и наслаждающегося почестями, оказываемыми ему. Кстати, хотя он лично на практике воспринял венецианский колорит и рисунок, но в своих теоретических работах он высказывает неприятие венецианской школы и критикует Якопо Тинторетто в своей книге «Сетование о живописи» (*Lamento della pittura*, 1605).

Цуккарро сказал в своей первой лекции, прочитанной 14 ноября 1593 года, что молодые люди сначала должны научиться азам изобразительного искусства, подобно тому, как они осваивают письмо. Мастерство осваивается постепенно, что элементарная грамотность должна лежать в основе²⁷. И если для Альберти в 1435 году живопись основывалась на строгой геометрии, именно это положение вызвало резкое возражение Цуккарро. Правда, в 1570-е годы Федерико Цуккарро были разработаны предложения, направленные на активизацию программы Академии рисунка во Флоренции, в том числе было предложено преподавание математики, лекции по кото-

рой читались более или менее постоянно. Включение математики отражало убежденность ранней академической теории в том, что внешний мир должен быть понят с точки зрения его строгой математической закономерности. Правда, в «Идее» Цуккарро пишет, что «искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; второй учит ее действовать». Но это была уже реакция на рационализацию искусства изображения, реакция сравнительно поздняя. Факт остается фактом. Свои ранние предложения по преобразованию преподавания в Академии рисунка Цуккарро связывал и с расширением преподавания математики.

Для позднего Цуккарро важная составная часть науки изображения сводится к индивидуальным формам: глазам, носам, ртам, ушам, рукам. Умение работать с частными формами — одно из основных умений начинающего художника, с этого начинается профессиональная грамотность, а вовсе не с математических теорий.

Его главный аргумент против предшествующей художественной теории был связан с протестом против центральной категории в эстетике Ренессанса, категории «правила» (*regola*). Цуккарро совершенно не приемлет правила в живописи, и чем более последовательно они базируются на математике, то есть чем больше они стремятся достигнуть научной объективности, тем с большей бескомпромиссностью Цуккарро отклоняет их, замечает М. Бараш²⁸.

Но здесь важно, на наш взгляд, и то обстоятельство, что Цуккарро, по сути дела, полемизирует не с той математикой, которую Альберти называл «природными первоначалами искусства», но с рецидивами и остатками готического рационализма в том виде, в котором они сохранились в теории пропорций Альбрехта Дюрера (и в самом деле достаточно странной с точки зрения итальянских художников Позднего Возрождения). Не будем забывать, что и сама мера, когда число согласуемых частей было кратно 1800, воспринималась как возвращение к позднесредневековой символике чисел. Но главное, что это не было никак обосновано с точки зрения реальных потребностей пропорционирования. Фактически *regola* понимается у Цуккарро как то, что несовместимо с легкостью и непосредственностью. «Правило» заставляет художника отступать к механическим способам изображения и фактически оставаться в пределах механического же искусства.

Еще в своих ранних предложениях по реформе Флорентийской академии Цуккаро сделал два предложения, которые восприняли все поздние Академии — в академии предусматривались место для рисования и помещения, в которых студенты могли бы проживать в том случае, если они выигрывали по конкурсу премию. Эти порядки были установлены в 1590-е годы. Предложения по премированию студентов были важным нововведением, они были специально включены в правила Академии св. Луки. Правила, внесенные в уставные документы новой организации, предусматривали регулярное обсуждение искусства, приглашение двенадцати преподавателей ежегодно со сменяемостью их раз в месяц, рисование с натуры и со слепков. Практически все эти принципы позже были введены и в Парижской академии художеств.

Первым историком Академии св. Луки был племянник Цуккаро Романо Альберти, написавший книгу «Происхождение и успех Академии рисунка в Риме» в 1607 году²⁹. На примере этой организации видно, что искусство, не переставая быть «священным занятием», обретает статус светской творческой деятельности, оно сохраняет своеобразное воспоминание о благочестивом труде, о работе во славу Господа.

«Свободное» и «механическое» искусства спорили и в пределах изобразительных искусств. Первоначально в Академию св. Луки входил широкий круг профессионалов, включая многих представителей прикладного искусства, что сближает ее с гильдией. Но в течение первой половины XVII столетия начался процесс отказа от приема в академики прикладников, были исключены художники-вышивальщики, мастера орнаментального гипса и мастера, работающие со стукко. Исключению подверглись и живописцы, работавшие в малых жанрах. Больше не принимались в члены Академии св. Луки торговцы произведениями искусства, которые были также реставраторами. Это вызвало шквал возмущений, дальнейшая история Академии тесно связана с полемикой о так называемой большой манере. Тем не менее в течение XVII и XVIII веков Академия св. Луки в Риме была центром всей художественной жизни итальянской столицы, многие крупнейшие живописцы, скульпторы и архитекторы были ее членами³⁰. Теряя свое значение как образовательного центра в более позднее время, она до сих пор сохраняет культурное значение как важнейшее собрание произведений искусства и ценное собрание архивных материалов³¹.

В одной из книг, вышедших в Лейпциге в 1729 году, количество академий в Италии оценивается как 500. Пятитомное издание «История академий в Италии»³² насчитывает 2200 академий в Ита-

лии с XVI по XIX век. Не все они вошли в историю, многие так и остались частным предприятием, но страна, создавшая первые Академии художеств, многое определила и в следующем столетии. Итальянский язык, бывший языком международного общения, проникал как важный культурный импульс в художественную жизнь других стран, а Рим был важнейшим центром художественного образования.

В дополнение к уже сказанному о римской Академии св. Луки необходимо добавить следующее. Среди важнейшего принципа обучения в Академии св. Луки было копирование и изучение величайших образцов искусства прошлого, в инструкции было сказано: «*ottimi e più rari esemplari delle arti stesse, onde va Roma superba*» («наилучшие и наиболее редкие образцы самого искусства, откуда идет превосходство Рима»). Античное и ренессансное искусство играло здесь определяющую роль, эти произведения неизменно вызывали восхищение тех, кто приезжал в Рим учиться.

Академия Карраччи

Среди различных академий, процветающих в Италии в это время, одной из наиболее известных была Болонская академия, основанная в 1582 году Лодовико, Агостино и Аннибале Карраччи. В I томе популярной «Истории живописи в шедеврах», выпущенной на CD, А.В. Пожидаева пишет: «Попытка удержать «большой стиль» титанов Возрождения в искусстве, сделать стиль наукой и школой, воплотилась в Болонской Академии. Около 1585 г. братья Агостино, Аннибале и Джованни Карраччи основали в Болонье «Академию вступивших на правильный путь» — первое учебное заведение для живописцев, доселе получавших профессиональное образование непосредственно в мастерской учителя в качестве подмастерьев». И ошибка в датировке, и попытка сделать Болонскую академию первой академией в европейском искусстве характерна для отечественного искусствознания. В зарубежном искусствознании ее роль подвергается в настоящее время сомнению. Скорее, ее надо рассматривать как одну из провинциальных частных академий XVII столетия. Ханс Титц назвал ее даже «*phantastischen Akademie*». Во всяком случае, это была все же мастерская, а художественная ценность ее продукции значительно ниже по уровню того, что европейское искусство достигло к тому времени. Традиционное сближение академической школы и болонского академизма не совсем справедливо, оно идет от графа Карло Мальвазия, возвышавшего свой город Болонью, но реальное влияние этой Академии сильно

преувеличено. Часто приводят его сонет, где граф рисует образ идеального живописца, изучившего рисунок в Риме, светотень в Венеции, колорит в Ломбардии, заимствовавшего мощь форм Микеланджело, их естественность у Тициана. Но не эклектика и не консерватизм являются, на мой взгляд, характерными чертами ранней академической школы, а мощный реалистический стержень, который мог скрываться условностью композиций и «высокими» сюжетами, но всегда прорывался снова и снова.

Итак, кроме официально признанных академий, во Флоренции и Риме, среди других заметных академии XVI века следует назвать частную студию, организованную Людовико Карраччи, и его двоюродными братьями, Агостино и Аннибале Карраччи в Болонье. Наиболее вероятное время организации этой Академии — 1582 год; очень скоро она стала известна как Академия дельи Инкамминати, где, согласно упоминанию в 1678 году Мальвазия, собирались художники для того, чтобы «рисовать живых людей, обнаженных целиком или частично, оружие, животных, фрукты, и, короче говоря, все, что было сотворенным». Кроме влияния работ с натуры, которые можно рассматривать как своеобразную реакцию на маньеризм, в курс обучения были включены лекции по перспективе, архитектуре и анатомии, организовывались конкурсы рисунков. Учебная программа и активная деятельность Академии смогли сделать значимой эстетическую программу Карраччи. Их основой было стремление к синтезу рисунка римской школы (преимущественно работ Рафаэля и Микеланджело) и колорита северного итальянского искусства (Корреджо и Тициана). Мальвазия приводит сонет в похвалу живописцу Никколо дель Аббате, который долгое время считался воплощением эстетической программы болонского академизма:

Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем,
Тот пусть вооружится рисунком Рима,
Движением и светотенью венецианцев
И ломбардской сдержанностью колорита.
Манеру мощную возьмет от Микеланджело,
От Тициана — передачу натуры,
Чистоту и величие Корреджиева стиля
И строгую уравновешенность Рафаэля.
От Тибальди — достоинства и основу,
От Приматиччо — ученость компоновки
И немного грации Пармиджанино.
Но, не мучая себя столь многим изученьем,
Пусть подражает лишь картинам,
Оставленным нам нашим Никколино³³.

Точно так же, как Карраччи брали модели разных мастеров прошлого, они призывали своих учеников учиться у других болонских художников. После отъезда Аннибале и Агостино в Рим в середине 1590-х годов, Людовико попытался придать Академии Инкамминати более официальный статус. По некоторым данным, около 1603 года они ассоциируются с Болонской Компанией маляров. Академия Карраччи была закрыта в 1620 году, после смерти Людовико: он включил в число своих учеников Франческо Альбани, Гвидо Рени и Доменикино, вызывавших восхищение академических художников в XVIII веке. Людовико Карраччи за год до похорон Агостино пытался получить разрешение на учреждение Академии в Болонье, ее участники называют себя в объявлении о похоронах «*Accademici del Disegno*», то есть так же, как называли членов Флорентийской академии. Это весьма характерный факт, если членов Болонской академии могли принять в число членов «*Accademia del Disegno*», то возникает вопрос о ее собственном официальном статусе. Документы, хранящиеся в болонских архивах, его подтверждают. Скорее всего, это была частная Академия, но со статусом, подобным академиям Рима и Флоренции. В этой Академии были учреждены призы, проводились лекции по некоторым предметам, существуют и документы об оплате преподавателей, что еще больше сближает Болонскую академию с официальными академиями. Миссирини в своей книге об Академии св. Луки писал, что в 1700 году академии существовали в Риме, называя среди наиболее значительных академии Оттобони, Саккети и Фальконьери. В 1779 году, когда немецкий живописец Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн прибыл в Рим, он нашел десять из этих академий.

Репрезентативная цель Академии Вазари, демонстрирующая высокий социальный статус ее участников, теперь ушла на второе место, а важнейшим стало налаживание системы преподавания, которой в Академии рисунка не было уделено значительного времени.

В Болонье, с другой стороны, отдельная организация, объединяющая живописцев, не существовала до 1598 года, они принадлежали гильдиям изготовителей ножей, шпаг, седел и ножен. Это отделение было пожаловано 3 октября 1598 года кардиналом Монтальто, папским легатом, после чего живописцы отмечали, что их искусство выделено и поддержано. В своем декрете 28 декабря 1598 года легат снова определил живопись как «благородную и добродетельную профессию» (*nobile e virtuosa professione*), которая дает городу «почет и процветание» (*stato di floridezza e di celebrita*). В 1598 году искусство Карраччи достигло своего расцвета.

Мальвазиа утверждает, что еще одна попытка организации академии в Болонье была сделана Саббатини в 1576 году, но это малове-

роятно, кроме того, этот факт упомянут на той же самой странице, на которой Саббатини назван в числе организаторов художественной академии в Риме.

Совсем незначительное число академий было создано до XVI века. Академии по образцу Флорентийской были открыты в Перудже в 1573 году, но в 1600-м она, похоже, прекратила свое существование. В 1637 году город Модена в специально отведенном месте организовал учебный центр, который, однако, прекратил свою деятельность в 1646 году со смертью своего руководителя Лодовико Лана. В Милане архиепископ Федерико Борромето, который был первым кардиналом, защищавшим Академию Св. Луки в Риме, организовал местную Миланскую академию. Она была основана в 1620 году с целью оживления религиозного искусства. Он передал в дар Академии живопись и скульптуру из своей коллекции для студентов, чтобы использовать эти произведения в качестве образца. Академия Амброзиана прекратила свою деятельность в 1625 году, но ее деятельность была возобновлена между 1669 и 1690 годами. В 1678-м Академия художеств возникла в Турине, приняв правила и образец организации от римской Академии св. Луки. Класс конца XVI века итальянской школы показан на «Уроке анатомии» (Париж, Лувр), который написал в XVI веке художник Бартоломео Пассаротти. Было около 1600 частных Академий, существовавших в принадлежащих различным людям домах, где художники могли работать с натуры. Примером такой Академии является класс принца Джан Карло, основанный в Генуе во втором десятилетии XVII века. Возникновение других частных школ было связано с работой художников в их собственных студиях: Пьетро Паолини создал такую частную академию в Лукке, а Камилло Джулио Чезаре Прокаччини — в Милане. Основной деятельностью частных студий-академий XVII века было рисование, когда художники делили поровну расходы на оплату моделей, освещение и отопление. Историки искусства, правда, не могут определить в каждом конкретном случае вопрос о наличии или отсутствии программ по художественному образованию в этих частных студиях-академиях. Мы упоминаем их только в качестве особой исторической формы развития академической школы, не преувеличивая их реальной роли в развитии европейской системы художественного образования. О Паолини известно по запискам Мальвазия, что он руководил рисованием с натуры и с гипсовых слепков. За пределами Италии такие студии-академии в XVII веке были редкостью.

Таким образом, до 1650 года только одна из новых художественных академий искусства римского типа была организована в Италии,

в Милане. Ее программа была составлена тем же самым Федерико Борромео, который в 1595 году стал архиепископом Милана. Этот человек вместе с Цуккарро организовывал Академию св. Луки. В соответствии с религиозными убеждениями Федерико, идеи Контрреформации более выражены в правилах Миланской академии, чем в любой другой. В 1617 году архиепископ установил «*Congregatio pro construendis, instaurandisve et ornandis Ecclesiis sacrisque aedibus*». Этот совет был преобразован в академию в 1620 году. Это учреждение располагалось в Библиотеке Амброзиана, также пожертвованной Федерико. Оно управлялось шестью Praesides или Консерваторами, три из них были люди духовного звания, а три именовались «Magistri». Каждый Магистр отвечал за один отдел: Керано, кому было присвоено звание Principe, отвечал за школы живописи, Фабио Менгони за школы архитектуры, А. Биффи за школы скульптуры. И поскольку дух миланской академии — все еще чинквеченто, эти три художника — последние представители маньеризма, незатронутые новым стилем барокко, который тогда прошел от своей ранней стадии к полной зрелости в творчестве Рубенса и Бернини. Академия должна была обучить студентов в рисунке «разнообразных частей человеческого тела с натуры» («*varias humani corporis partes ad vivum*»), в моделировании рельефов и в копировании выдающихся живописных и скульптурных произведений.

Академии были гильдиями, эти сообщества всегда были обучающими учреждениями. В двадцати двух параграфах кодекса правил, произведенных Компанией Живописцев и позолотчиков Удине в 1610 году, компанию иногда называют «*Scuola overo Accademia*», хотя ее характер был явно средневековый. И в 1632 году Сенат Болоньи мог все еще вводить налог, который будет заплачен *Compagnia dei Pittori* всеми живописцами, скульпторами, резчиками по дереву, архитекторами, мастерами игральные карт, позолотчиками, торговцами произведениями искусства и т.д. И все же нельзя сказать, что академия приблизительно 1630-х или 1650-х годов означала только гильдию, или совет гильдии, или гильдию с уклоном к некоторой образовательной деятельности. Новое значение слова к тому времени стало намного более обычным. Что же называли итальянцы этого времени Академиями? Обычно это были учреждения, где собирались художники с целью рисовать с обнаженного тела «*dal nudo*» или с натуры «*dal natural*». Академии могли размещаться во дворцах патронов (и тогда принимающая сторона брала на себя все выплаты за модели и расходы на жилье), но это могла быть и Академия одного художника, который в этом случае взимал плату с тех, которые ее посещали.

Мы многое можем узнать о деятельности Академий из сочинений Мальвазиа. Это — итальянский писатель, живописец, коллекционер, антиквар и адвокат. Он приобрел известность совсем молодым человеком, когда писал стихи под влиянием Чезаре Ринальди и Клаудио Ахилини, он был последователем Джамбаттиста Марино. Как и большинство аристократов, он также изучил живопись при Джакинто Кампана и Джакомо Каведоне. Видный член литературной академии *dei Gelati* «*dei Gelati*» в Болонье, он прибыл в Рим в 1639 году, вскоре после получения диплома правоведа. Там он присоединился к двум главным литературным академиям «*degli Umoristi*» и «*dei Fantastici*». Он возвратился в Болонью в 1646 году, где с 1647-го был старшим лектором права в университете. В 1652 году он издал свою первую работу по искусству «Письмо монсеньору Альбергати» — проницательное описание «Ужина в доме Фарисея» (1652; Болонья, Чертоза) Джованни Андреа Сирани (1610–1670). В 1653 году он получил степень в богословии, и девять лет спустя был назначен каноником в Болонском соборе. В 1666 году он посетил Флоренцию, где познакомился с кардиналом Леопольдо де Медичи, которого он позже консультировал по вопросам закупки картин и рисунков для его коллекции. В Риме в 1665 году он встретил Пиро Куро де ла Шамбре, поклонника Бернини, который обеспечил благорасположение к нему короля Людовика XIV и внимание Королевской академии живописи и скульптуры. В 1678-м Мальвазиа издал свою «*Felsina pittrice*», историю живописи в Болонье, представленную через биографии болонских художников. Это исследование было задумано в 1650-х или в начале 1660-х годов и отличалось исчерпывающим характером. До сих пор оно остается основным источником по истории искусства в Болонье. Написанное в традиции «Жизнеописаний» Вазари (1550), но без вазариевской веры в превосходство флорентийской и тосканской живописи, оно выдвинуло принципиально новую оценку болонского искусства на основе кропотливо собранных данных и документов. Текст разделен на четыре секции, касаясь соответственно примитивов, новаторского искусства Франческо Франча, искусством Каррачи и биографий современников Мальвазиа, среди которых Гвидо Рени, Доменикино, Франческо Альбани и Гверчино. Стилль прозы Мальвазиа отличается от тосканского языка Вазари, отражает идиоматический язык его родной Болоньи, смешивая фантазию и анекдот со сложными чисто барочными причудливыми сравнениями и метафорами. В 1686 году эта работа сопровождалась его «Живописью Болоньи» (*Le pitture di Bologna*), представляющей собой маленький, но очень содержательный путеводитель по болонскому искусству, предназначенный для

образованного зрителя. Эта книга оказалась очень популярной и был переиздана семь раз³⁴.

В Венеции в первой половине XVIII столетия слово Академия дважды упоминалось в сохранившихся текстах, но при этом не было до 1750 года открыто никаких публичных художественных школ³⁵. В 1679-м старая Scuola dei Dipentori попросила отделение от мастеров золотых дел, бумажных производителей и т.д. всех тех, с кем они до сих пор состояли в одной и той же гильдии. Художники заявляли, что хотели бы войти в объединение, названное Академией, но такого название новое объединение не получило, а мастеров называют просто «Корпорация живописцев» («Collegio dei Pittori»), таким образом, и в самом названии сохранился оттенок, близкий названию гильдии, а не Академии. Это на пятьдесят лет опережало создание собственно Академии художеств в Венеции.

Важной фигурой для развития академического искусства стал Джованни Пьетро Беллори. Итальянский антиквар, биограф, критик и теоретик искусства. Родился в Риме в 1613 году и умер в 1696-м. В юности Беллори не только занимался живописью, но и делал некоторые попытки писать стихи, однако в историю искусства он вошел как выдающийся теоретик изобразительного искусства. Он был воспитан антикваром Франческо Ангелони, частный музей которого включал обширную археологическую коллекцию, картины, печатные издания и 600 рисунков Аннибале Карраччи. В круг Ангелони входили ученые и художники, такие как классицистический теоретик Джованни Баттиста Агукки и Доменикино, у которого Беллори, возможно, учился живописи. После смерти Ангелони его коллекция была рассеяна, после этого по типу коллекции Ангелони Беллори создает свое собственное собрание, которое включало картины Тициана, Тинторетто и автопортрет Аннибале Карраччи, антикварное собрание монет и медалей. Он был библиотекарем королевы Швеции Кристины в Риме, у него было звание Антиквар Рима (*Antiquario di Roma*), данное Клементом X, и он считается предшественником Винкельмана, повлиявшим на эстетические концепции своего времени³⁶. Это название он полностью оправдал. Он издал много работ по римским древностям, которые начинаются с описания Триумфальной арки Тита, и создал каталоги древних произведений искусства в коллекциях Рима, и общественных и частных. Все эти публикации были щедро иллюстрированы известными римскими граверами³⁷. Он писал и о ренессансном искусстве, его *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Vaticano* (Rome, 1695) важно как документальное свидетельство зарождающегося почитания Рафаэля, этот текст интересен

и своей неоплатонической интерпретацией иконографии Рафаэля. С 1650-х годов Беллори собирает материал для книги биографий «Жизнь современных живописцев, скульпторов и архитекторов» («Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni»). Хотя название и отсылает к Вазари с его «Жизнеописаниями», но на деле Беллори пытался отмежеваться от тех, кого он называл простыми «летописцами», подобно Бальоне, и которые «без разбору» писали биографии тех, кто держал кисть, шпатель или укладывал камни в архитектурные сооружения. Он был занят классификацией стилей и манер. Ранний критик, Франческо Назарини, ясно признал эту особенность «Жизнеописаний» Беллори, он написал, что по тексту Беллори можно изучить не только изящность и тонкость искусства, но также и гений и различные манеры художников³⁸. Его «Жизнеописания» фактически состоят из двенадцати биографий. Включением описания жизней художников с севера (Рубенс, Ван Дейк) и Франция (Пуссен), в дополнение к биографиям итальянских художников, он отражает действительно космополитический характер артистической и интеллектуальной жизни в Риме в течение XVII столетия. Что более важно, выбирая художников различных характеров и манер, он представляет классификацию стилей. В некотором смысле, он пишет теорию даже там, где он пишет биографию. Этой книге было добавлено введение «Идея живописца, скульптора и архитектора» («L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto»), первоначально представленная как лекция в Академии св. Луки в Риме в 1664-м, первый раз издана в 1672-м³⁹. Следуя гуманистической традиции, он собирает оценки античных и ренессансных авторов, чтобы объяснить и поддержать свои взгляды. Его идеи были рождены в новую эпоху, когда уже не было иллюзии о скором возрождении большого века искусства и речь шла о вырождении, о порче эпохи, которую Беллори видел в творчестве Бернини и Борромини, идея возвращения к правильному ренессансному вкусу стала центральной идеей Беллори. Натуралистическое искусство испытывает недостаток в эстетических нормах. Караваджо — вот главный виновник нового натуралистического крена в живописи. Натуралистические живописцы, Беллори убежден, «не несут идеи в [своем] уме»; они «привыкают к уродству и ошибкам», которыми изобилует физическая действительность, окружающая нас; они «клянутся моделью [найденной случайно], как их учитель». Те области живописи, которые имеют более низкий характер, соответствуют для натуралистических художников; таким образом, «производители портретов» являются «по-рабски подражательными живописцами». Натурализм также определен в терминах социальной иерархии; натура-

лизм обращается к низшим классам. «Простые люди», говорит Беллори, хвалят вещи, нарисованные естественно, выработав в себе привычку к таким вещам»⁴⁰.

Классицизирующая концепция автора заключалась в том, что его представление об «идее» объединяло платоновскую и аристотелевскую мысль о художественном воображении. В трактате Агукки «Трактат о живописи» («Trattato della pittura», 1607–1615) предвосхищены многие идеи Беллори. В трактате Фрэнсиса Юниуса «Старинная живопись» («De pictura veterum», 1637) была развернута идея о художественном воображении, отбирающем лучшие части природы. В отличие от Паоло Ломатцо и Федерико Цуккарро, считающих, что «идея» художника происходит непосредственно от Бога, теория Беллори ближе к реальной истории искусства. Для него прекрасная комбинация искусства и природы была найдена в искусстве классической античности, в картинах Рафаэля, Аннибале Карраччи как истинного наследника Рафаэля, у Доменикино и Николя Пуссена, который был другом Беллори⁴¹. Сочинения Беллори повлияли на концепцию академического искусства в Италии и во Франции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Pevsner N.* Academies of Art, Past and Present P. 42.
- ² *Wine H.* Academy // Oxford University Press, 2007 – <http://www.groveart.com>.
- ³ *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background. P. 279.
- ⁴ Цит. по: *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. P. 177.
- ⁵ *Wittkover R., Wittkover M.* Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documented History from Antiquity to the French Revolution. London: Weidenbeld and Nicolson, 1963. P. 11.
- ⁶ I tre primi libri intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone (1568; Venice, Bib. N. Marciana, MS. It. IV, 38.
- ⁷ Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello. Firenze, 1584.
- ⁸ *Barasch M.* Character and physiognomy: Bocchi on Donatello's St Georg, a renaissance text on expression in art // *Barasch M.* Imago Hominis: Studies in the Language of Art. 2 nd. ed. New York: New York Univ. Press, 1994. P. 35.
- ⁹ *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с франц. К.А. Чекалова. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 30–32. *Kliemann J.* Vasari: (1) Giorgio Vasari. IV. Collection. Grove Art Online. Oxford University Press 2007 – <http://www.groveart.com>.
- ¹⁰ См.: *Schlösser-Magnino J.* La letteratura artistica. P. 436.
- ¹¹ «God as Maker» – так называется глава в английском переводе книги Курциуса. См.: *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: A. Francke AG Verlag, 1948. – 608 S. Использован английский пе-

- ревод: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages / Trans. by W.R. Trask. New York; Evanston: Harper & Row publishers, 1953.
- ¹² *Ciceronis paradoxa* / Ed. Plasberg, 159 ff. Цит. по: *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages. P. 544.
- ¹³ *Vasari G.* Le Opere... Vol. 1. P. 216; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 157-158.
- ¹⁴ Вступление ко всему сочинению // *Vasari G.* Le Opere... Vol. 1. P. 116; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 157.
- ¹⁵ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 4. С. 88.
- ¹⁶ *Рамазанов Н.А.* Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 177.
- ¹⁷ *Vasari G.* Le opere... Vol. 3. P. 389. *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 715.
- ¹⁸ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 303.
- ¹⁹ *Там же.* Т. 3. С. 350.
- ²⁰ *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 6. *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 431- 432.
- ²¹ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 5. С. 280.
- ²² Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno. Firenze, 1567. Перепечатана: *Barrochi P.* ed.: Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Bari, 1960. P. 207-69.
- ²³ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985. P. 229-230.
- ²⁴ *Michel O.* Rome. VI. Accademia di S Luca. Grove Art Online. Oxford University Press, 2006 - <http://www.groveart.com>.
- ²⁵ *Turner A. R.* The Vision of Landscape in Renaissance Italy. Princeton, 1966. P. 116-118, 131-132, 175-178; *Como U. da.* Girolamo Muziano, 1528-1592: Note e documenti. Bergamo, 1930.
- ²⁶ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 286-287.
- ²⁷ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. P. 296-297.
- ²⁸ *Ibid.* P. 298.
- ²⁹ *Alberti R.* Origine e progresso dell' Accademia del Disegno di Roma. Rome, 1607 / Ed. Heikamp D. Firenze, 1961.
- ³⁰ См. *Golzio V.* L'Accademia di S Luca come centro culturale e artistico nel'700 // Atti del I congresso nazionale di studi roman. Rome, 1929. Vol. I. P. 749-67.
- ³¹ L'Accademia nazionale di S Luca. Rome, 1974.
- ³² *Maylender M.* Storia delle Accademie d'Italia.
- ³³ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 25. Сонет был приписан Мальвазиа Агостино Карраччи, но, скорее всего, является собственным сочинением Мальвазиа.
- ³⁴ Среди сочинений Мальвазиа: Lettera a Monsignor Albergati in ragguaglio d'una pittura fatta ultimamente dal Signor Giovan Andrea Sirani. Bologna, 1652; Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi, 2 vols (Bologna, 1678); ed. G. Zanotti. 2 v. Bologna, 1841; [Lettera] Agli Illustrissimi Signori Confaloniere e Senatori dell'Assonteria di Militia e Magistrati per gli pittori Bologna, 1685; Le pitture di Bologna che nella pretesa e rimostrata in hora da altri maggiori antichita ed impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto rendono il Passaggero disingannato ed instrutto.

Bologna, 1686; Il Claustro di S Michele in Bosco di Bologna dipinto dal famoso Ludovico Carracci e da altri maestri usciti dalla sua Scuola. Bologna, 1694.

³⁵ A. Dall' Acqua Giusti, V Accademia di Venezia. Venezia, 1873.

³⁶ *Donahue K.* The Ingenious Bellori // *Marsyas*. 1941. I. P. 107-138.

³⁷ *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* (Rome, 1692); *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de Nasonii* (Rome, 1706).

³⁸ Цит. По: *Donahue K.* The Ingenious Bellori // *Marsyas*. 1941. I. P. 107.

³⁹ Переведена на английский: «The Idea of the Painter, Sculptor and Architect, Superior to Nature by the Selection from Natural Beauties.» // *Holt E.*, ed. *A Documentary History of Art* (Garden City, N.Y., 1958). II. P. 94-106; *Panofsky E.* *Idea: A Concept in Art Theory* (New York, 1968). P. 154-175.

⁴⁰ *Vite*, P. 201 ff.

⁴¹ Среди сочинений Беллори: *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* (Rome, 1672); ed. E. Borea, intro. G. Previtali (Turin, 1976) [включает *L'idea* как преисловие]; *Gli onori della pittura, e scultura* (1677); *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratta* (Rouen, Bib. Mun., MS. 2506); ed. M. Piacentini (Rome, 1942); *Descrizione delle immagini dipinte de Raffaele d'Urbino* (Rome, 1696); *Vita di Carlo Maratta* (Rome, 1731).

Глава III

РАСПРОСТРАНЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В ЕВРОПЕ

Академия в Севилье

Академическая идея была воспринята и в Испании. В Севилье в доме художника и писателя Франсиско Пачеко было организовано своеобразное училище, но скорее, это была особого рода неформальная литературная академия, членами которой были художники и любители словесности. Пачеко, испанский художник и писатель, родился в 1564 году. Он не был крупным живописцем, но остался в истории академической школы как автор теоретического трактата «Искусство живописи» («Arte de la pintura»), сделавшего важный вклад в испанскую художественную теорию XVII века. С раннего детства жил в Севилье на попечении своего дяди, также звавшегося Франциско Пачеко, который был каноником Севильского собора. Пройдя обучение у Луиса Фернандеса (работал в 1542–1581 годах) приблизительно в 1580 году, к 1585-му Пачеко уже работал как владелец мастерской и стал известен своими гуманитарными работами и поэтическими опытами. К этому времени относится его тесное знакомство с интеллектуальными кругами Севильи, особую роль сыграла его близость с духовенством, что выразилось в строгой и ортодоксальной требовательности к иконографии. Его посещение Кастилии в 1611 году существенно повлияло на его живописный стиль. В это же время он посещает Мадрид, Толедо и Эскориал, где знакомится с местными живописцами, в том числе с Эль Греко. Пачеко создал в Севилье Академию, куда вошел и Диего Веласкес, женившийся позже на дочери маэстро Хуане. В 1616 году Пачеко был назначен «наблюдателем над занятиями живописцев» («Veedor del Oficio de Pintores») муниципальным прави-

тельством Севильи, и в 1618-м Трибунал инквизиции назвал его «наблюдатель над священной живописью» («Veedor de Pintura Sagrada»), в этой должности он был обязан осматривать и подвергать цензуре работу его коллег в Севилье. Это назначение подтолкнуло его к тому, чтобы искать должность «живописца Короля» («Pintor del Rey») в Мадриде при Филипе IV; но несмотря на поддержку его зятя, Веласкеса, который тогда работал в Мадриде как «живописец Покоев» («Pintor de Comara»), назначение не состоялось. После появления в Севилье Франциско Сурбарана и Франциско де Херрера влияние Пачеко отходит в прошлое, хотя он и продолжает работать в городе.

Самые ранние датированные работы Пачеко известны с 1589 года и являются примитивными композициями, с жесткими, безжизненными фигурами (например, «Христос, несущий крест», частная коллекция, Севилья), да и в более поздних работах очевидны трудности с анатомией и перспективой. Гораздо более важной была его деятельность в качестве теоретика искусства. «Искусство живописи» было издано в 1649 году, спустя пять лет после его смерти. «Искусство живописи» написано в трех книгах с приложением. Первая часть посвящена античности и значению живописи, которая описана как самое важное из искусств и средство, с помощью которого христианская вера приумножается и защищается. Во второй книге Пачеко подводит итог теориям Ренессанса, в том числе теоретическим положениям Альберти и Леонардо да Винчи, важную роль играет здесь и теория живописца Пабло де Кеспедеса Кордобана, которого Пачеко лично знал и которым неизменно восхищался. В третьей книге Пачеко пишет о практике правильной живописи, которую связывает с изучением природы и изучением великих художников. Показательно, что эти принципы остаются сугубо теоретическими, в своей собственной практике живописец не демонстрирует ни изучение природы, ни следование заветам великих мастеров прошлого, чьи произведения он знал преимущественно по гравюрам. Большой интерес имеет приложение к книге, представляющее набор иконографических формул.

В этом томе он собрал многие более ранние теоретические трактаты, так же как описание его собственных представлений, сформировавшихся под влиянием идеологии контрреформации. В работе обсуждаются вопросы, бывшие предметом дискуссий в Академии Пачеко в Севилье среди дворян, лиц духовного звания, гуманистов, художников и литераторов, обычно собиравшихся в его мастерской. Самыми выдающимися из его участников был Фернандо Энрикес де Рибера, 3-й граф Алкалы, кружок также включал поэта

Франциско де Риоха, антиквара и коллекционера Родриго Каро, иезуитского священника Хуана де Пинеду и поэта и живописца Хуана де Хаурейи (ок. 1570–1649) — художника севильской школы, живописных работ которого не сохранилось. В новеллах Сервантеса, с которым Хаурейи был в дружественных отношениях, имеется упоминание о портрете автора новелл, написанном знаменитым Хаурейи. Как поэт Хаурейи был высоко ценим современниками; основой его известности послужил том стихотворений, изданный автором в 1618 году, где он заявил себя противником вычурности, свойственной стихам Гонгоры, и перевод «Аминты» Тассо.

Пачеко пишет о колористической одаренности уже более определенно, считая талант колориста важнейшей характеристикой выдающихся художников «[...] В наблюдении... над различными эффектами, которые производят свет и краски, всех превосходили Рафаэль из Урбино, Леонардо да Винчи, Антонио Корреджо и Тициан. Они с таким умением воспроизводили цвета, что их изображения кажутся скорее природой, чем искусством, передавая при изображении тела различные пятна и оттенки, которые несведущий не умеет передать, в чем (по общему мнению) особенно Тициан старался достичь наибольшей славы. Также и Микеланджело, чтобы показать свои совершенные знания по анатомии, был несколько склонен к крайностям, преувеличивая мускулы в таких телах, где природа их показывает с большой нежностью и мягкостью, как, например, у юношей, у людей деликатного сложения и в других подобных случаях. Также и Тициан, чтобы показать красками величие своего гения, те части тела, на которые свет падал с наибольшей силой, имел обыкновение делать несколько светлее, чем показывал свет, вследствие чего и темное становилось несколько более затемненным [...]»¹.

Деятельность академии, которая существовала в Севилье в течение 1660–1674 годов, была ограничена рисованием с натуры.

В 1606-м группа художников в Мадриде решила арендовать помещения для «академии искусства живописи», но это, скорее, была организация для совместной работы с натуры. Более значимым был план, возникший около 1600 года, согласно которому должна была быть создана учебная Академия художеств, в состав которой входили бы не только натурные классы, но аудитории для лекций по перспективе, анатомии, математике. Этот план не был реализован в Мадриде до 1744-го. Усилия по организации Академии художеств в Испании были связаны с необходимостью повысить статус профессии художника, а также избежать налогов и воинской службы, от которой учащиеся освобождались бы на время обучения.

Академия в Антверпене

Новое движение началось в Антверпене, где существовала гильдия св. Луки, объединяющая живописцев, скульпторов, ювелиров, мастеров витража и кружев. Начиная с 1453 года сохраняются регистры ее участников, показывающие значительное расширение гильдии после 1530-го. Значительно окрепший экономически и существенно увеличившийся Антверпен привлекал многих художников в XVI веке со всех Нидерландов и даже из Италии. Антверпен становится центром экспорта искусства Нидерландов. Но чтобы заниматься искусством, художники должны были быть гражданами Антверпена и присоединиться к гильдии св. Луки. Бухгалтерские книги гильдии начинаются в 1453 году, и эта документация велась непрерывно вплоть до закрытия гильдии в 1795-м, эти книги представляют собой обширный и богатый материал по искусству Южных Нидерландов. К 35 именам, введенным на первом году, были добавлены 303 к 1500; в течение XVI столетия зарегистрированы еще 1925 имен, число, которое не отражает общее количество мастеров, работающих в городе, таких как переплетчики, печатники, граверы и производители клавесинов присоединились к гильдии в 1550 году. Большинство золотых и серебряных дел мастеров организовали свою собственную гильдию. У гильдии св. Луки была своеобразная палатка на внешнем дворе *Onze Lieve Vrouw* для продажи скульптур, ретабло и картин. Художники могли торговать своими произведениями и в собственных частных домах.

Характерно, что в 1480 году гильдия впервые пытается повысить статус своих членов и приблизиться к положению «свободных искусств», объединившись с одной из организаций риторов. Такие сообщества напоминали современные им итальянские объединения, они устраивали театральные представления и шествия. Риторов в подобном объединении могла интересовать художественная сторона оформления процессий, но для самих художников подобное объединение значительно повышало их собственный статус. *Pictura* и *Poesis* с этого момента становятся равноценными свободными искусствами. При этом Рубенсу как придворному художнику разрешили не регистрироваться в членах гильдии, а его ученикам позволили регистрироваться позже. Мастерская Рубенса, таким образом, по своему статусу возвышалась над обычным гильдейским объединением и сама приближенность ко двору давала возможность ее членам работать без серьезных ограничений со стороны гильдии. Художники имели все дворянские привилегии и жили при дворах испанского или английского короля, что подтверждают биографии

Антониса Ван Дейка и Питера Пауля Рубенса. Несмотря на то, что в 1510 году зафиксирована попытка антверпенского адвоката Йориса Фодрмантеля зарегистрировать объединение под названием «Академия», реально в Антверпене Академия не учреждалась еще двадцать лет после смерти Рубенса, к этому времени многие его ученики были уже стариками. Инициативу проявил Тениерс, но, несмотря на такую связь с малоформатной жанровой живописью, довольно далекую от опыта Италии и Франции, в документах было закреплено, что Антверпенская академия строится по примеру художественных Академий Рима и Парижа. Антверпенская академия с социальной точки зрения была противоположна Академии парижской прежде всего в силу ее большей близости к гильдии. Деканы гильдии даже получали небольшие зарплаты за исполнение некоторых академических обязанностей, например, за установку моделей. Академия была открыта в 1665 году, но существование ее было недолгим. В Антверпене академия была основана королевским указом в 1663 году и поставлена под руководством Дэвида Тениерса II. Антверпенская академия, однако, остается под фактическим контролем художников гильдии. То же можно сказать и о более мелких фландрских городах, с 1650 по 1750 год в Антверпене не фиксируется никакого развития академического движения, исключение составляет попытка открыть Академию в Малине, которая была сделана в 1684-м.

6 июля 1663 года Король Филип IV дал разрешение Дэвиду Тениерсу младшему организовать академию в Антверпене «для культивирования и поддержки наук живописи, скульптурны и перспективы и печати книг». *Academie voor Schone Kunsten* была задумана как соперница академий в Риме и Париже; в том же самом году Людовик XIV и Жан-Баттист Кольбер провели реформу Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, прямо напав на власть гильдий. В начале своей деятельности Антверпенская академия была непосредственно связана с деятельностью гильдии св. Луки, куда входили живописцы и скульпторы, считавшиеся людьми более высокого положения, чем лица, занимавшиеся прикладным искусством. В 1749 году, однако, произошел полный разрыв между гильдией св. Луки и Академией. В 1741 году несколько художников попытались реанимировать ее, преподавая безвозмездно. Только в 1749-м академия при поддержке правительства снова открылась. Теперь уже полностью отделившись от гильдии, после дебатов с членами гильдии в 1750 году академия была реорганизована как «Королевская Академия в Антверпене». 20 марта 1773 года императрицей Марией-Терезией был издан декрет, который освобождал художников от их обязательств по отношению к гильдиям. Гильдии, таким образом, окончательно потеряли свои

функции над наблюдением социального статуса и профессиональной квалификацией художников, эта функция передавалась академиям. Во Фландрии дела обстояли лучше, чем в Голландии. Ситуация в Антверпене на протяжении всей эпохи Питера Пауля Рубенса существенно отличалась от той, которая сложилась в Венеции, Генуе, Неаполе или Аугсбурге, была еще жива средневековая традиция, но это ничуть не противоречило современным тенденциям. В таких социальных условиях для академии не находилось места ни с образовательной, ни с социальной точки зрения. Гильдии проявляли терпимость к художникам, многие художественные объединения возникали спонтанно после 1660 года, что понятно, если учесть бурный рост государственной поддержки искусства этого цветущего периода. Можно сравнить ситуацию во Флоренции в последние годы творчества Микеланджело, в самый момент создания вазариевской Академии рисунка, и ситуацию в Антверпене после смерти Рубенса. В этот период возникали частные академии, очень напоминающие современные им итальянские сообщества художников, число их возросло в 1700 году, когда особенно выделились студии Граата и Лайресса. Лайресс устраивал публичные лекции по вопросам, касающимся искусства.

В 1711 году в Брюсселе была открыта в ратуше школа рисунка ткачей гобелена, живописцев и скульпторов, в Брюгге «Academie de Dessin» была открыта в 1717-м, но через короткий промежуток времени ее закрыли и на ее место пришли частные школы, открытые в 1732 и 1739 годах. В 1775-м она была превращена в Королевскую академию. После этого ряд Академий был открыт и в других бельгийских городах.

В ходе XVIII столетия 12 новых академий были основаны в Брюсселе (1711) и, во время периода австрийского доминирования, в Брюгге (1720), Генте (1751), Льеже (1780) и Монсе (1781). Во время периода французской аннексии (1785–1795) шесть академий были основаны в таких меньших городах, как Левен (1800) и Дендермонде (1800). Такие художники, как Питер Коеке ван Альст и Ханс Вредеман де Ври играли важную роль в распространении ренессансных идей через публикацию иллюстрированных руководств; С 694 живописцами, зарегистрированными в XVI столетии, живопись была доминирующей формой художественной активности Антверпена. В мифологической и религиозной живописи было сильно итальянское влияние. Питер Коеке ван Альст принес влияние Рафаэля, но влияние Микеланджело, заметное в работах Франса Флориса было сильнее, ему подражало много так называемых романистов. Исключение составлял Мартен де Вос, использовавший яркий колорит венецианской живописи.

Академии постепенно распространялись и на Севере. В Гарлеме создание Академии связано с именем Кареля Ван Мандера. Он родился в 1548 году, в 1573-м уехал в Италию, искусство и художественную жизнь которой довольно хорошо изучил. Вернувшись на родину, он посвятил себя литературной деятельности. Карел Ван Мандер первоначально следовал за стилем *rederijkers* (риторов), но скоро изменил его манеру под влиянием ренессансной литературы. В Харлеме он был важным членом фламандской палаты риторов, которая получила название «De Witte Angieren» («Белые гвоздики»), основанной в 1592 году, для которой он проектировал эмблему. Ван Мандер прекрасно владел латынью и греческим, а также итальянским и французским языками. Среди его стихотворных переводов «Буколики» и «Георгики» Вергилия (1597), стихотворения Овидия (1604) и «Илиада» (1611); его собственные письма включают «De harpe» («Арфа», 1599), «Kerck der deught» («Церковь добродетели», ок. 1600) и «Olijfbergh» («Холм Олив», 1609). Он также разрабатывал многочисленные надписи для печатных изданий, к которым он всегда добавлял свой собственный девиз: «Een is nodigh» («Одна вещь необходима»). Карел Ван Мандер написал трактат по поводу живописи как свободной профессии, изданный в Гарлеме в 1603–1604 годах, в котором он писал о «позорных законах и узких правилах», из-за которых практически во всех городах, за исключением Рима, «благородное искусство живописи было под властью гильдий»². Эта озабоченность статусом живописцев как представителей свободной профессии, которым тесно в рамках гильдейской регламентации, проявилась в трансформации правил гильдий, переписанных специально с учетом вхождения туда художников. Это произошло в 1631 году. С этого времени художники получали более высокое звание в корпорации. Новыми правилами рассматривался вопрос о совместных занятиях рисованием и пластической анатомией, а также публичные лекции. Борьба за право относить изобразительное искусство к числу «свободных» и здесь шла параллельно требованию отделить художников от представителей других «грубых ремесел». Карель ван Мандер, основавший первую Академию художеств в Нидерландах, предпосылает своей «Книге о художниках» («Schilder-boeck»), вышедшей первым изданием в 1604 году в Алкмааре, вторым — в 1618 году в Амстердаме и содержащей жизнеописания античных, итальянских, нидерландских и немецких живописцев, стихотворное введение «Основы благородного свободного искусства живописи», где есть и такие строки: «О, какой же неблагодарный нынешний век, если под давлением негодных пачкунов могут издаваться в значительных городах такие

позорные законы и недоброжелательные постановления, которые заставляют почти всюду, за исключением, может быть, только Рима, благородное искусство живописи организовываться в гильдии наподобие всяких грубых ручных работ и ремесел, как ткацкое, меховое, столярное, слесарное и подобные! В Брюгге, во Фландрии, живописцы не только образуют гильдии, но в них включены даже шорники»³. Это упоминание о Риме заставляет предположить, что речь идет об академии св. Луки (в старых текстах она носит название Римской академии рисунка), в которую усилиями Федерико Цуккарро была преобразована римская гильдия св. Луки. Произведение Ван Мандера — это стихотворный трактат по теории живописи, а не чисто техническое руководство, основанное на практике и характерное для предшествующего периода. Также известное как «Grondt der edel vry schilderconst» («Основы благородного свободного искусства живописи»), оно включает 14 глав: Введение, в котором поэт обратился к молодым художникам, сопровождалось главами по рисунку, правилам пропорции, позирования, композиции, инвенции, диспозиции (характера), умение обращаться со светом, изображением пейзажа, животных, драпировки, комбинации цветов, живописи, цвета и символических значений цвета. Ван Мандер основывал свой «Leerdicht» на средневековой традиции дидактической поэзии и известной на французском «научной поэзии» («*poesie scientifique*»). Он использовал очень много классических и более поздних литературных источников, самыми важными из которых были произведения Альберти, Вазари и Вальтер Ривинус Уолтер. Чтобы иллюстрировать различные аспекты живописи, он часто упоминал известные произведения искусства или хвалил выдающихся художников. Например, он использовал пример «Флоры Фарнезе» (Неаполь, Музей Каподимонте), чтобы иллюстрировать проблему драпировки, упоминает Тициана как мастера карнации (телесного тона) и Питера Брейгеля как совершенного пейзажиста. Часть текста, посвященная античным живописцам, основывается на двадцать пятой главе «Естественной истории» Плиния, включает многочисленные анекдоты о соревнованиях живописцев в создании иллюзии. Большой интерес представляет часть, посвященная итальянским художникам. В нее Ван Мандер включил тексты, основанные на «Жизнеописаниях» Вазари, в ряде случаев сократив рассуждения итальянского биографа и само количество художников. Он добавил к тексту Вазари, умершему в 1574 году, жизнеописания Якопо Бассано, Федерико Цуккарро, Федерико Бароччи, Пальма Младшего и Кавалера д'Арпино. Он заново написал биографии выдающихся римских художников, работавших в 1570-е годы, ос-

новываясь на данных голландцев, живших в Риме. Он первым восстал против реалистических инноваций Караваджо, считая, что живопись должна изображать облагороженную природу. «Levens van de beroemde Nederlandse en Hoogduitse schilders» («Жизнеописания знаменитых фламандских и высоких немецких художников») — самая новаторская часть работы Ван Мандера.

В анонимном жизнеописании Карела Ван Мандера, добавленного ко второму выпуску его «Жизней» в 1617 году, сказано, что Мандер, Корнеллс Корнелиц Ван Харлем и Хенрик Голтциус «создали между собой академию, чтобы заняться рисунком с натуры». Однако было бы неправильно предполагать, что эта Академия основывалась на римском образце, скорее всего, это было частное предприятие с целью организации рисования с натуры («nae't leven»). Эта академия была основана в 1583 году, это значительно раньше, чем развиваются представительские Академии в Италии, если Мандер наблюдал сходные организации, в то время как он был в Италии с 1573 до 1577 года, мы можем сделать вывод о существовании ряда неофициальных академий типа студии Баччо Бандинелли наряду с правительственными учреждениями. Это подтверждает и тот факт, что нидерландские академии в этот период не противостояли гильдиям, когда же само противостояние возникло, примером служили не итальянские академии, а парижская Королевская академия живописи и скульптуры. Да и произошло это значительно позже, уже во времена Людовика XIV.

В 1682 году в Гааге была основана гильдия живописцев и скульпторов.

Пожалуй, наиболее активно реформирование художественного образования проводилось в художественных студиях. Рембрандт создает из многочисленных учеников студию нового типа, о которой упоминают источники. Иоахим фон Зандрарт называет студию, открытую Герритом ван Хонтхорстом в Утрехте, «Академией» (Teuts-che academie, Нюрнберг, 1675). Хонтхорст работал в Англии и приобрел серьезную репутацию в Риме, где в возрасте двадцати четырех лет он был выбран вместе с одиннадцатью другими выдающимися художниками, нарисовать ряд больших мифологических холстов для короля Испании. С 1637 до 1644 года он жил в Амстердаме, после 1660-го в Аугсбурге, с 1674 года до его смерти в 1688-м в Нюрнберге. Его опыт и авторитет сыграли свою роль в формировании его академии. Его целью было рисование с натуры. Все ранние участники, что примечательно, были любителями. Можно предположить, что ученики Зандрарта также приняли участие в этом предприятии.

Академия в Нюрнберге

Зандарт сам принимал участие в работе Академии в Нюрнберге в середине 1670-х годов, в ней в течение непродолжительного времени давались и уроки архитектуры. Иоахим фон Зандарт был немецким живописцем и писателем. Его можно смело назвать ведущей фигурой в немецкой живописи XVII столетия. Иоахим фон Зандарт родился во Франкфурте на Майне в 1606 году и умер в Нюрнберге в 1688-м, происходил из семьи кальвинистских беженцев из Валлонии. Первоначально брал уроки у Георга Келлера и Себастьяна Стоскопфа (1597–1657), позже учился у Питера Исселбурга в Нюрнберге, затем продолжил обучение в Праге у Аегидиуса Заделера, посоветовавшего ему обучаться не только гравюре, но и живописи, которую он начал изучать у Геррита ван Хонхорста в Утрехте. Здесь в 1627 году он встретил Питера Пауля Рубенса, которого сопровождал в поездке по Голландии. В 1628-м он приехал с Хонтхорстом в Англию, в 1629-м путешествовал через Венецию и Флоренцию в Рим. Здесь он познакомился с Доменикино, Клодом Лорреном, Николая Пуссенном, Андреа Сакки и Пьетро Теста. С 1632 года Зандарт живет в палаццо Джустиниани, занимается коллекцией Винченцо Джустиниани и делает гравюры с древних скульптур. Ранние работы Зандарта сочетают караваджизм и классическую композицию: «Смерть Катона» (1631, Падуа, Музей Цивико), «Добрый самаритянин» (1632, Милан, Брера).

В 1635 году Зандарт возвратился во Франкфурт, где он нарисовал портрет в полный рост бургомистра Иоганна Максимилиана зум Юнгена (1636; Франкфурт на Майне, Исторический музей) и пейзаж, освещенный луной (1636; частная коллекция). Продолжающаяся Тридцатилетняя война принудила его переехать в Амстердам, где он входит в литературные и патрицианские круги. В его «Двенадцати месяцах» старинные аллегорические фигуры сочетаются с элементами фламандского маньеризма и голландской живописи. В 1645 году Зандарт вернулся в Германию. С 1651 до 1653 года Зандарт работал на императора Фердинанда III в Вене и Регенсбурге, писал многочисленные портреты.

В 1670 году Зандарт переехал в Аугсбург и в конце 1673-го — в Нюрнберг. В обоих городах он был активен в академиях, посвящая большую часть своего времени публикациям. Главная его книга — *Academia todesca della architectura, sculptura e pittura: Oder Teutsche Academie* (Нюрнберг, 1675–1679). В разделах, касающихся архитектуры и скульптуры, он поместил многочисленные гравюры, биографическая часть писалась под влиянием Карела ван Мандера и Ва-

зари⁴. Муниципальный совет Нюрнберга скоро начал интересоваться академией и предоставил ей помещение сначала во францисканском монастыре, а потом в женском монастыре св. Екатерины. Первая реформа академии была проведена в 1703 году, в следующем году гравер Прейслер был сделан директором, муниципальные власти подтвердили по отношению к нему различие между «виртуозами, которые достигли своей квалификации путешествуя, и общими живописцами». Но художники не были освобождены от власти гильдии, работая в Нюрнберге, они должны были предоставить шедевр на право называться мастером и заплатить налоги. Следующий директор Й.М. Шустер выступил против этого в 1737 или 1738 году, указывая на параграф в старом декрете от 1626-го, по которому совет города мог освободить видных живописцев от ограничений гильдии. Он отмечал большую свободу, которой обладают художники в других немецких городах, таких как Аугсбург, Берлин и Вена.

В Аугсбурге основу академического рисунка с натуры заложил ученик Зандарта живописец Иоханн Зигмунд Мюллер. По примеру Нюрнберга была открыта аугсбургская муниципальная академия в 1710 году. Она получила комнаты в общественном здании и управлялась двумя директорами — не по художественным, а по религиозным причинам так, чтобы равенство могло быть гарантировано католикам и лютеранам. Хотя среди директоров были такие художники, как Ругендас, Бергмюллер, Иоханн Эсайас Нилссон, Маттиас Гюнтер, то есть некоторые из наиболее высоко ценившихся живописцев и гравюров, живущих в этом центре живописи и гравюры в Южной Германии, но сама академия оставалась маленькой и относительно незначительной. К этому времени относится и начало академической жизни в столице Саксонии — Дрездене. В 1680-х была основана частная академия придворным живописцем по имени Сэмюэль Боттшилд, который организовал вместе со своим учеником Фехлингом в 1697 году вторую академию. Они были реорганизованы в 1705-м и получили ежегодный правительственный грант.

Венская академия

В Вене в 1705 году Джозеф преобразовал в общественное учреждение частную академию, которую Питер Штрудель фон Штрудендорф, один из любимых художников императорского двора, открыл в своем собственном доме в 1692 году. Никакой финансовой поддержки эта академия не получила, и ее существование закончилось сразу после смерти Штрудела. Фон Шуппен реанимировал Вен-

скую академию и поднял ее стандарт к уровню лучших учреждений в Европе. Он был учеником Ларжильера и принадлежал Парижской академии. Новшества, которые он вводил, были все почти буквально заимствованы из Франции. Это видно по правилам Венской академии 1726 года. Все художники были освобождены от власти гильдий.

Старейшим и крупнейшим учреждением искусства в Австрии и во всей Центральной Европе является Королевская академия (Kaiserliche Akademie) в Вене, основанная в 1692 году Питером Штрудемом. Она закрылась в 1714 году, но была восстановлена в 1725-м как Академия живописи, скульптуры и зодчества (Akademie der Maler, Bildhauer und Baukunstler). В 1772 году она слилась с Академией гравюры (Graveurakademie) и Академией эстампов (Kupferstichakademie), чтобы стать Академией творческих искусств (Akademie der Bildenden Künste), у которой с 1872 года был статус университета.

Академия в Гааге

В Нидерландах, в Гааге, в 1655 году сорок восемь художников просили освобождение от существующей гильдии св. Луки, в которой они состояли вместе с ремесленниками. Через год им разрешили организовать собственное братство «confrerie». Туда были допущены и скульпторы. Название компании было *Pictura*, и его правила были все еще полностью сформированы на образце средневековых правил гильдии. Художникам, не живущим в Гааге, не разрешали ничем заниматься в городе до тех пор, пока они не внесли соответствующую плату компании. Никто не мог продать свои произведения иначе, чем во время ярмарок, и т.д. У братства были комнаты в общественном здании. В Большом Зале живопись потолка представляла Афины, высылающую красильщиков из Храма. Рисунок с натуры не был введен до 1682 года. Из других общественных школ рисунка в Голландии перед серединой XVIII столетия мы знаем только два: одну в Утрехте, открытую в 1696 году, и одну в Амстердаме, открытую в 1718 году. Если проанализировать стадии возникновения голландских художественных школ и объединений, то мы придем к выводу, что они возникали по мере того, как снижался общий художественный уровень голландской школы изобразительного искусства в широком смысле слова. Создается такое впечатление, что образовательная активность пыталась восполнить растущий дефицит талантов и вдохновения. Это тем более впечатляет, что в Париже момент создания академической

школы совпал с наивысшими и классическими достижениями в национальном искусстве. Иное дело Нидерланды. Здесь два движения — в искусстве и в развитии системы образования не совпадали по фазам. Список художественных школ, возникших в Нидерландах после 1650 года, показывает целый ряд муниципальных или королевских образовательных учреждений. Причина заключается в кардинальном различии положения художников и социального бытования искусства во Франции и Нидерландах.

Число заказчиков во Франции никогда не было особенно велико, но зато в распоряжении большинства из них были значительные средства, и вложение этих средств в развитие искусства и поощрение художников зачастую рассматривалось как некий социальный долг, проявление роскоши и тонкого вкуса к изящному. Сторонники системы меркантилизма доказали, что это имело и экономические последствия. В Голландии художник мог рассчитывать на намного более широкую клиентуру, если брать ее пропорционально размеру страны. Спрос на искусство был гораздо более широким в Голландии, чем во Франции, но он был сосредоточен на менее дорогостоящих произведениях. Художникам во Франции присваивалось звание живописцев и скульпторов короля (*Peintres et Sculpteurs du Roi*), что влекло за собой самые серьезные социальные последствия. Но это звание подразумевало и значительные жертвы, когда художники, перестав зависеть от гильдий, попадали в новую социальную зависимость, на сей раз уже от короля и требований двора. Новый социальный статус предполагает и новые социальные обязательства. В этом отношении художник в Голландии был в лучшем положении. Во-первых, он был относительно свободен от гильдии, которая требовала только уплаты ежегодного налога, во-вторых, никакие социальные силы не могли повлиять на выбор его собственного творческого стиля, он создавал не то, что требовал придворный этикет и положение придворного художника, но то, что пользовалось спросом на рынке, он был относительно более свободен в выборе подходящей индивидуальной манеры. А рынок требовал разнообразия и был очень развит. Документально подтверждается наличие довольно больших коллекций у самых разных торговцев, один из которых, живущий в Роттердаме, оставил 200, а другой — 1500 произведений.

Королевская академия в Париже

В Париже, так же как в городах Италии и Нидерландов, художники принадлежали гильдиям или компаниям. Правила 1260 года

для «Живописцев и портных» («*Paintres — tailleors*») были сохранены. Они были подтверждены в 1391, 1430, 1548, 1555, 1563, 1582 годах. Частота подтверждений во второй половине XVI столетия — признак бурных дебатов между приезжими художниками и живописцами-парижанами, активность со стороны гильдии, весьма понятной во время господства Франциска I и его преемников, которые продолжали приглашать известных итальянских художников ко двору. Франциск I приглашает зарубежных, т. е. итальянских живописцев, которые не были ограничены правами французской гильдии, и это провоцирует отдельные шаги гильдий по укреплению своего положения. Школа Фонтенбло сама по себе была своеобразной Академией, во многом повлиявшей на развитие французского искусства. В частности, ее влияние испытал в начальный период становления своего дарования Никола Пуссен.

Помимо выставок рисунков, которые выполнялись для получения приза студентами, проводилась также выставки работ, сделанные членами академии. Первая такая выставка была проведена в 1667 году, она повторилась в 1669-м, но еще рано говорить о регулярности подобных выставок. Во время правления Людовика XIV было проведено только десять подобных выставок. Отдельной темой было развитие парижских Салонов в это время.

Фрагонар, конкурируя за Гран-при, должен был нарисовать в 1752 году Иеробоама, поклоняющегося идолам. Надо заметить, что сама по себе эта тема малоинтересна и художник оценивался по личному своему мастерству и экспрессии выражения. Мы и впредь столкнемся с заменой тематического интереса узкопрофессиональными критериями. Ведь неслучайно и у Вазари «что» менее важно, чем «как». Все наиболее значительные художники XVII столетия могли рассчитывать на вступление в состав Академии, а наиболее удачливые становились профессорами и даже могли рассчитывать на должность ректора. Академия обеспечивала, таким образом, социальные гарантии художникам.

Когда Кольбер окончательно определял структуру Академии в 60-х годах, ее ведущая роль в европейской культуре была уже не подлежащей никакому сомнению. Академия св. Луки в Риме просто уступила свои позиции. В 1672 году Эрра, директор французской академии в Риме, был сделан главой (*Principe*) Академии св. Луки, а в 1676-м было проведено формальное объединение двух Академий. Отсутствующий Ле Брен был избран главой в Риме, а скульптор Доменико Гвиди ректором в Париже. Это объединение не привело ни к каким практическим результатам. Можно лишь упомянуть о том, что студенты одной академии могли работать и соревноваться за призы

в другой. Одновременно с королевским согласием на объединение академия в Париже дала разрешение 26 ноября 1676 года еще на одно начинание, важность которого была не меньшей. Это было связано с указом о создании академий в провинциальных французских городах. Живописец Бланше вышел с просьбой об открытии академической школы (Ecole Academique) в Лионе, именно с этого момента парижская академия становится официально признанным источником создания ряда родственных учреждений в провинции. Сама идея подчинить академии других городов Королевской академии очень сочеталась с руководящим принципом Кольбера. Правда, Лионская школа так и не была создана, не была организована школа в Реймсе, которую планировали создать начиная с 1677 года. Единственная школа, успешно функционировавшая в течение небольшого отрезка времени, была школа в Бордо, возникшая в 1691 году.

Ле Брен был сыном скульптора Никола Ле Брена (ум. 1648), несколько членов семьи его матери были учителями чистописания детей Людовика XIII и канцлера Сегюра, а потом и Людовика XIV. Маленьким мальчиком Ле Брен делал скульптуры небольшого размера и попал в студию живописца Франсуа Перье. Сегюр рекомендовал начинающего художника в студию Симона Вуайе, который на протяжении середины 1630-х годов оказывал влияние на Ле Брена. Учитель начинающего художника работал над оформлением Отеля Беллегард, строящегося для Сегюра. Но вспомогательная работа оказалась малопривлекательной для Ле Бренна и он посвящает себя изучению королевских коллекций и оформлению дворца Фонтенбло. В 1637 году он создает небольшое Распятие (Санкт-Петербург, Эрмитаж), в котором уже есть индивидуальный стиль автора. Ранние картины Ле Брена позволили Пуссену заявить, что, если бы они были работой молодого человека, он однажды был бы одним из самых великих живописцев всего времени. Динамизм фигур, показанных в смелых ракурсах, и подвижная диагональ композиции, игра с освещением отличают его картину «Мученичество св. Иоанна Евангелиста» (Париж, Сан Николая ду Шардоне), исполненную в 1642 году. Тогда же Ле Брен сопровождает Пуссена в Рим, где делает копии с Рафаэля и антиков, изучая современную живопись. Три года длилась эта поездка, ставшая возможной благодаря стипендии от Сегюра, и то, что получил от общения с Пуссеном молодой художник трудно переоценить. Это были годы, когда формировался его индивидуальный стиль, когда он с жадностью впитывал все советы и наставления мэтра. Он активно берет реалистическую подоснову живописи Рима и Болоньи, создавая мощные, полнокровные образы. В Париже его ждет назначение на долж-

ность рядового живописца короля. В 1648-м Ле Брен стал одним из 12 основателей Королевской академии живописи и скульптуры. В 1662 году Людовик XIV предоставил грамоту дворянина и назначил его Первым живописцем короля. Он назначается и директором Академии художеств в следующем году.

Парижская академия развернула в искусстве «Спор древних и новых» (*Querelle des Anciens et des Modernes*). «Древние», получили название пуссенистов, а «новые» отождествлялись с рубенсистами. Под «пуссенистами» понималась одна из групп художников и знатоков во Франции XVII века. Они стояли в оппозиции по отношению к спору о цвете (*Querelle du coloris*), разгоревшемуся с 1672 до 1678 года. Образцом для пуссенистов служили работы Николя Пуссена зрелого периода, а также творчество Рафаэля и классическая скульптура. Вновь в этом споре возникает понятие рисунка (старофранцузского *dessein*). Как и *disegno* в итальянском, это, прежде всего, теоретическое понятие, подразумевающее выражение через рисунок определенной идеи. Кроме того, важное место в этих спорах занимал принцип декорума (соответствия) и экспрессии. Здесь в наиболее последовательном варианте был проведен принцип иерархии жанров. На первое место становился более возвышенный исторический жанр, а портрет, пейзаж и натюрморт попадали в иерархию более низких жанров. Это в определенной степени соответствовало требованиям Людовика XIV, предъявляемым им к художественному стилю интерьеров его дворцов. Споры между пуссенистами и рубенсистами начались в академии в 1671 году. Во главе рубенсистов стоял Роже де Пиль, автор «Баланса живописи». Эти споры шли почти двадцать лет и закончилось в 1699 году выборами Роже де Пилия в почетные академики. Академия приняла сторону рубенсистов вопреки былому выбору принципа правила и рисунка. Цвет стал столь же важен, как и рисунок.

Роже де Пиль — французский живописец-любитель, гравер, теоретик, критик и дипломат. Родился в 1635 году, умер в Париже в 1709-м. С 1651 года он жил в Париже, изучая философию в Коллеж дю Плесси, и затем богословие в Сорбонне. Человек не религиозный, он стал членом литературных кругов Парижа и в то же самое время начал изучать живопись с Клодом Франсуа. Его единственная существующая работа — ранняя гравюра (изданная посмертно) по портрету Шарля Ле Брена Шарля Альфонса Дю Фресно (Париж, Лувр). Его имя связывают с группой прекрасных поздних портретов, утраченных, но известных по гравюрам: Франсуа Тортеба (до 1682), Жилия Менажа (до 1692), Никола Буало (1704) и автопортрету (1704), отличающихся редкой психологической характеристикой.

В 1662 году Пиль стал наставником Мишеля Амелота де Гоурне, сына Шарля Амелота, президента Великого Совета. Он становится спутником, а позже секретарем Мишеля Амелота, ставшего послом в Венеции. Таким образом, Роже де Пиль надолго задерживается в Италии, имея возможность не только приобщиться к хитросплетениям дипломатической карьеры, но и стать действительным знатоком античного и ренессансного искусства. Он выполняет миссию в Германии и Австрии в 1685 году, в самом конце своего венецианского путешествия, он участвует в приобретении картин для Людовика XIV, он также сопровождал Амелота в Португалию, куда тот был назначен послом. Он написал там портрет инфанты Изабеллы, который был утрачен.

Во время войны Лиги Аугсбурга де Пиль, снабженный фальшивым паспортом, предпринял секретные переговоры в Нидерландах. В 1692 году он был арестован в Гааге и заключен в тюрьму на пять лет. После его освобождения Людовик XIV предоставил ему в компенсацию ежегодную пенсию 2000 ливров. В 1705-м он сопровождал Амелота в Испанию, но проблемы со здоровьем заставили его вернуться в Париж, где он и умер несколько лет спустя. В его коллекции были работы Джорджоне, Корреджо, Рембрандта, Рубенса и др. С самого начала своей карьеры Роже де Пиль показал себя выдающимся знатоком, к чьему мнению прислушивались и чьего совета спрашивали такие коллекционеры, как Пьер Мариетт и Пьер Кроза. Его первая работа по искусству называлась «Краткое изложение анатомии применительно к искусствам живописи и скульптуры» (*L'Abrege d'anatomie accomode aux arts de peinture et de sculpture*), написана в 1667-м, но издана в 1668 году, под именем Франсуа Тортебата (упоминается в 1621-1690). В эти годы он переводит и издает «Искусство графики» (*De arte graphica*) Дю Фресно, знаменитого латинского стихотворного трактата, к которому он добавил свой собственный комментарий, в котором он рассуждал о параллелях между поэзией и живописью.

«Диалог о цвете» («*Dialogue sur le coloris*») — красноречивая защита венецианских мастеров — был издан в 1673 году, продолжал дебаты, начатые лекцией де Пилиа в Парижской академии в 1671-м о важности рисунка и цвета в живописи. Пуссен был защитником рисунка, а Роже де Пиль вдохновенно говорил о цвете. Де Пиль защищал Рубенса в его «*Lettre d'un Francais a un gentilhomme flamand*» и ряде других сочинений, он убеждал герцога Ришелье в 1676 году основать галерею, заполненную картинами Рубенса, он также издал в 1676-м «Беседу о знании живописи» («*Conversations sur la connoissance de la peinture*»), идущую за диссертацией о Рубенсе.

В 1699 году был назначен Почетным советником (Conseiller Honoraire) в Королевской академии и посвятил себя своим главным теоретическим работам: «Краткие жизнеописания живописцев» («L'Abrege de la vie des peintres... avec un traite du peintre parfait»), 1699 год; «Курс живописи от первооснов» («Cours de peinture par principes»), 1708 год.

Финансовое положение Академии улучшалось. Кольбер добился увеличения суммы с 1000 ливров до 4000 ливров в 1664 году, которые распределили следующим образом: 300 ливров получили четыре ректора и каждый из двенадцати профессоров, 600 ливров причиталось учителям геометрии и анатомии, 500 — шло на оплату моделей, масла, мела и т.д., 400 — было выделено для призов и т.д. В 1692 году дела пошли еще более успешно, Кольбер добился увеличения расходов с 4000 до 6000 ливров. Но это вызвало кризис, 24 апреля 1694 года Академии потребовалось полностью остановить свою деятельность из-за недоступности фондов, только добровольное исполнение профессорами своих обязанностей без требования оплаты спасло ситуацию. Король оценил их поступок и выделил 2000 ливров на другие расходы. Наконец, в 1699 году грант был восстановлен в сумме 4000 ливров, и именно эта сумма оставалась годовым доходом академии в течение долгого времени.

По статусу Академии полагалось профессорское руководство, призы для студентов, активные дискуссии по всем вопросам искусства, которые студенты могли бы посещать. Кроме того, читались регулярные лекции по перспективе, анатомии и геометрии. Но эта программа не всегда проводилась последовательно, в 1662 году студенты жаловались на отсутствие обучения, но в целом это была хорошо продуманная и цельная программа. В правилах, принятых в 1663 году, предполагались ежегодные выплаты членам Академии, что соблюдалось до 1737-го, кроме того, проводились ежегодные регулярные выплаты, ставшие значимым социальным и культурным событием. Лучшим учащимся выдавались стипендии для учебы в Риме.

Французская академия в Риме была открыта в 1666 году, она поддерживала общераспространенную в академической практике позицию, согласно которой ученики должны следовать во всем принципам античного и ренессансного искусства, точка зрения, преобладавшая в европейской академической традиции вплоть до XIX века. Французская академия в Риме имела официальные связи с Академией св. Луки, официально присоединенной в 1676 году, правда, ненадолго. Французы становились директорами Академии св. Луки, например, Чарльз Еррард в 1672-м и Жан Франсуа де Трой в 1744 году. Гран-при одновременно был и Римским призом,

поэтому ученики, получая его, могли несколько лет жить во Французской академии в Риме. Кольбер собирался назначить Пуссена первым директором этого учреждения, но этим планам помешала смерть Пуссена. Существует, кстати, проект письма Кольбера к Пуссену, письмо не было послано адресату, но в нем изложены цели и задачи новой академии. Несколько молодых художников должны были жить в академии, будучи свободными от денежных проблем. В то же самое время эти королевские бенефициарии должны были считаться служащими интересам короля, посылая в Париж копии всех наиболее ценных произведений искусства в Риме. В письме Шарлю Эррару, первому директору Академии в Риме, Кольбер просил дать перечень всего того, что наиболее ценно в Риме из статуй, древних ваз и картин. В письме он отмечал, что необходимо требовать живописные и скульптурные копии наиболее выдающихся произведений Рима у студентов Французской академии. Такие копии могли иметь еще и учебное значение, будучи пересланными в Париж, они служили образцами для копирования всех остальных французских академистов. Молодой художник мог надеяться на сумму в 50 ливров, кроме того, перед ним открывалась широкая перспектива карьерного роста. Примером такой карьеры может служить жизненный путь Николя Ларжильера. Николя Ларжильер родился в 1656 году. После его раннего обучения в Антверпене и Лондоне он обосновался в Париже, став одним из самых успешных портретистов периода Людовика XIV. Ларжильер создал около 1500 портретов. В 1734–1735 и в 1738–1742 годах он был директором Королевской академии живописи и скульптуры. Вместе с семьей уехал в Антверпен в 1659 году. В 1665-м двадцать месяцев провел в Англии. После этого вновь приехал в Антверпен, где в 1668 году вступил в члены гильдии св. Луки. В 1673–1674 годах он становится мастером гильдии. В 1675-м вернулся в Лондон, где был тесно связан с Петером Лели, первым живописцем Карла II. Ларжильер работает для английского двора в качестве реставратора и декоратора. Со вторым английским периодом связывают натюрморты Ларжильера, исполненные в технике *trompe l'oeil*, в частности, «Две веточки винограда» (1677, Париж, Фонд Кустодиа, Институт Ниир).

Ларжильер вернулся в Париж в 1679 году. Он был довольно тесно связан с международными сетями фламандских торговцев картинами. Один из них, Адам Франс Ван дер Мейлен, представил его всемогущему Шарлю Ле Брену, который взял художника под свое покровительство и ввел в придворные круги. Ларжильер несколько раз рисовал Людовика XIV, первый портрет был сделан уже в 1680 году, но в настоящее время утрачен. С этого портрета была

сделана гравюра в 1681 году. Ларжильер также портретирует членов королевской семьи. В 1683 году Ларжильера принимают в члены Королевской академии живописи и скульптуры и он получает задание написать портрет Шарля Ле Брена, который сейчас находится в парижском Лувре. Ларжильер портретирует огромное число придворной аристократии и просто зажиточных людей из самых разных уголков Франции, в его портретах чувствуется синтез французской традиции и англо-фламандского аристократического портрета. На выставках Салонов между 1669 и 1704 годом он выставляет 33 портрета. В 1703 году он пишет портрет «Прекрасной страсбурганки» (Страсбург, Музей изящных искусств), изображая не определенную представительницу знати города, а женщину в условном костюме. Эта работа становится самой знаменитой у Ларжильера. В Королевской академии он занимал пост канцлера (1733), директора (1734–1735), ректора (1735–1738) и снова директора (1738–1742). В спорах рубенистов и пуссенистов он симпатизировал Роже де Пилю, отстаивающему фламандский колоризм.

Несколько слов необходимо сказать об организации Салонов. На них выходили в свет *livret*, или краткий каталог, которые продавались у входа, что давало Академии живописи и скульптуры значительный доход, поскольку к 1780-м годам до 20 000 копий могли бы быть проданы в одном Салоне. В середине XVIII века было между пятьюстами и тысячей посетителей в день. В *livret* картины, представленные на выставке, были перечислены по иерархическому принципу, начиная с произведений Первого живописца короля и директора академии. На одном из экземпляров есть маленькие наброски, сделанные Габриэлем-Жаком де Сен-Обин. Гравер и живописец, три раза пытался выиграть Римскую премию (картины соревнования, 1752–1754; Париж, Лувр). Он порвал с Королевской академией, предпочитая показывать работы в Академии св. Луки. В многих своих рисунках он объединил карандаш, черную и красную охру, бистр, чернила и акварель, чтобы создать великолепные непосредственные эффекты. Он зарисовывал события, происходившие на улицах Парижа. Он регулярно ходил в Салон Королевской академии и на художественные аукционы, оставляя крошечные эскизы выставленных там картин. Таковы *livrets* для Салонов 1761, 1769 и 1777 годов (все в Париже, Национальная библиотека), так же как каталоги продаж Луи-Мишеля Ван Лоо в 1772-м и Шарля Натуара в 1778 году (оба – Париж, Национальная библиотека). Вместе с его гравюрами и большими акварельными листами (например, Париж, Лувр) Салона Лувра Карре во время выставок 1753, 1767 и 1769 годов они составляют драгоценный отчет парижской

художественной жизни в XVIII столетии. Регулярные выставки Салона с 1737 года стимулировали сообщения в прессе, что способствовало развитию критики. Часто это были пространные описания показываемых произведений, предназначенные для жителей отдаленных городов, не имевших возможности познакомиться с произведениями в Салоне. Такие критики, как Дени Дидро, близко общались с художниками, подобными Шардену, Фальконе, Грезу. Его критические замечания не были изданы при жизни и распространялись по подписке среди небольшого количества подписчиков дважды в месяц. Кстати, большинство критических выступлений не подписывалось, в отличие от произведений художников имени критика никто не знал.

Старая Академия св. Луки, когда-то гильдия и конкурент Королевской академии, до своего закрытия в 1777 году организовывала семь выставок между 1751 и 1774 годами; единственная Выставка в Колизее (так названная в честь концертного зала, в котором она состоялась) была проведена в 1776-м, но эти показы были запрещены в соответствии с парламентским актом в 1777 году.

В 1726 году Якоб ван Шуппен (1670–1751) ввел парижские правила в Венской академии, учрежденной в 1692-м. Правила Академии в Мадриде, принятые в 1744 году, были заимствованы из Французской академии. В Копенгагене, Стокгольме и Санкт-Петербурге правила, которые повторяли парижские, были приняты в 1754, 1768 и 1757 годах соответственно. Географическое расширение академического движения привело к организации в 1785 году Академии художеств в Мексике. К 1800 году существовало более 100 академий, в том числе в Берлине (основана 1697, реорганизована 1786), Дрездене (основана 1705, реорганизована 1762), Неаполе (1755) и Венеции (1756). Это число включает также провинциальные академии в Испании и Франции, например, в Валенсии (1768) и Дижоне (1767), которые практически были полностью зависимы от соответствующих центральных учреждений в Мадриде и Париже.

Копенгагенская академия

Несколько слов необходимо сказать о скандинавских академиях. Исторически Копенгаген всегда был культурным центром Дании, художники приезжали в столицу Дании для обучения и карьерного роста. Большинство мастеров были приглашенными художниками из Нидерландов, Германии и Франции, приехавшими по приглашению короля или наиболее знатных семейств, главным

образом они были задействованы в декорировании многочисленных дворцов. В течение XVII столетия голландский ренессансный стиль был доминирующим в Копенгагене. Первая школа, в которой учились датские художники, была основана в 1738 году, среди преподавателей были в основном иностранцы. В 1754-м школа официально стала Королевской датской академией изящных искусств (Kongelige Danske Akademi for de Skjonne Kunster), теперь — Королевская датская художественная академия (Kongelige Danske Kunstakademi), и ее первым директором был Жак-Франсуа-Жозеф Сали, художник французского происхождения. Среди других иностранных мастеров был немецкий гравер Иоханн Мартин Прейслер и шведский живописец Карл Густав Пило. Академия была размещена в бывшем королевском дворце Шарлоттенбурге, в центре города, кстати, она и теперь занимает это здание. Учреждение было ответственно за образование датских художников и в целом организовано для развития и поощрения датской живописи, скульптуры и архитектуры. Приблизительно в 1770 году под влиянием социальных реформаторов иностранные учителя были высланы из Королевской академии и датские художники заняли в структуре учреждения свои места. Это изменение создало условия, благоприятные для роста местного искусства и архитектуры.

Первыми значимыми датскими живописцами был Йенс Йуэл и Николай Абрахам Абильтор, оба были активны в Академии и чья работа и обучение влияли на последующие поколения датских художников. Когда Сали вернулся во Францию, датские скульпторы получили возможность занимать профессорские должности. Один из самых важных, Иоганнес Видевелът, был уполномочен проектировать погребальный памятник в часовне Фредерика V (1769-1777) в Соборе Роскилле, к западу от Копенгагена и парках замков Фредесборг и Иегесприс севернее Копенгагена. Видевелът был также профессором в Академии и неоднократно назначался ее директором. Переориентация системы образования на местных живописцев, граверов и архитекторов не означала культурной изоляции Дании. Лучшие ученики посылались для продолжения обучения в Германию и Италию и позже Францию.

Первая половина XIX столетия считается «Золотым веком» датской живописи. В 1816 году Экерсберг возвратился из своей римской пенсионерской поездки и приступил к преподаванию в Академии. Среди тех, кто был под его влиянием: Христиан Кобке, Йорген Роед, Константин Хансен и Христиан Альбрехт Йенсен. В это же время Бертель Торвальдсен был направлен в Рим для завершения своего художественного образования. В возрасте 11 лет Бертель

Торвальдсен был принят в Академию искусств в Копенгагене, где ему преподавал скульптор Иоханес Виедефельт, друг Винкельмана и Абильтора. В 1793 году Торвальдсен получил золотую медаль Академии. Два года спустя он получил стипендию Академии для путешествия в Италию, но не начинал свою поездку до августа 1796 года. Он прибыл в Рим 8 марта 1797-го (день, который он будет позже праздновать как свой «римский день рождения»). Поскольку у него была стипендия от Копенгагенской академии, он был обязан сделать маленькие фигурные штудии и копии античных мраморных бюстов. Большой работой, демонстрирующей его римские успехи, была статуя Язона с золотым руном, законченная в 1803 году. Мраморная версия (1803–1828; Копенгаген, Музей Торвальдсена) была заказана влиятельным британским знатоком Томасом Норе, что дало возможность Торвальдсену продолжить свое пребывание в Риме.

Он оставался в Риме в течение 41 года, становясь одним из ведущих скульпторов Европы. Когда он возвратился в Копенгаген в 1838 году, его возвращение домой праздновалось как национальный праздник. В 1837-м он пожертвовал свои собственные работы и свою большую коллекцию художественной и старинной скульптуры городу, который был местом его рождения.

Несколько слов необходимо сказать об Абильторе. Он учился в Королевской датской академии художеств в Копенгагене (1764–1772), и в 1767 году помогал Иохану Эдварду Мандельбергу (1730–1786) в росписи куполообразного зала Фреденсборг со сценами из «Илиады». В 1772 году ему предоставили пятилетнее пенсионерское путешествие от Академии художеств, для того чтобы продолжить обучение в Риме. Во время его римского пребывания он очень активно копировал произведения искусства с эпохи античности до произведений семьи Карраччи. Его дружба с датским живописцем Йенсом Йюэлем, шведским скульптором Иоханом Тобиасом Сергелем и швейцарским живописцем Иоханом Хенриком Фюсели дала ему место среди художников, которые занимали лидирующее положение в новом повороте европейского искусства. В эти годы Абильтор работает в неоклассическом и романтическом направлениях; его шедевр периода — «Раненный Филоклет» (1774–1775; Копенгаген, Государственный музей искусства), очень личная интерпретация Бельведерского торса (Рим, Ватикан) и *ignudi* Микеланджело в Сикстинской капелле в Ватикане.

В 1777 году Абильтор был избран членом Художественной академии в Копенгагене и ему было поручено написать ряд картин истории датских королей дома Ольденбурга для Банкетного зала Христиансборга в Копенгагене, тогда резиденции королей. С 1778 до

1791 года он сделал десять монументальных картин, из которых только три пережили пожар 1794 года, когда дворец был разрушен. Остальные известны только по эскизам (Копенгаген, Государственный художественный музей). Хотя Абильтгор принял реалистичный подход, большие холсты выдают влияние Ренессанса и барокко. С 1789 до 1791 года Абильтгор был директором Академии художеств, в 1801–1809 годы вновь возглавлял ее, а к началу XIX столетия вступил во второй расцвет как живописец.

Певзнер пишет, что в 1720 году существовало девятнадцать Академий художеств во всей Европе, среди которых, однако, только три или четыре могут быть расценены как подлинные академии. В Париже и Риме, и также во Флоренции и Болонье академии выполняли или пытались выполнить задачи современных академий искусства. Подобные цели преследовались в более мелком масштабе академиями Вены и Дрездена, Нэнси и, насколько мы можем понять, Лукки, Перуджи и Модены. Современные отчеты доказывают, что академии Берлина, Нюрнберга, Аугсбурга, Турина, Антверпена, Брюсселя и Гааги были почти устаревшими. Что касается Брюгге и Утрехта, никакая информация вообще не может быть получена до первой половины XVIII столетия; и в любом случае эти два учреждения никогда не имели большого значения. Между 1720 и 1740 годами шесть академий искусства были открыты, главным образом маленькие учреждения, едва заслуживающие своего названия. В Санкт-Петербурге у Императорской Академии, основанной Петром Великим в 1724 году, был класс изобразительного искусства, который, однако, не развивался удовлетворительно.

Лондонская академия

В Великобритании, с другой стороны, правительственное предприятие имело небольшое значение. Королевская Академия в Лондоне, открытая в 1768 году, несмотря на ее привилегии, была частным учреждением. В Англии до второй трети XIX столетия не существовало ни одной школы, получающей финансовую помощь от государства. В Шотландии Академия Фоли в Глазго (1753) была частной, тогда как Академия так называемых опекунов в Эдинбурге (1760) была обеспечена государственной поддержкой. Художественная школа в Дублине также была частной.

До XVIII века основным учреждением, объединяющим художников, была Painter-Stainers Company, остальные ремесленники входили

ли в гильдии. До 1711 года много прекрасных художников обучалось за границей. С XVII столетия Общество виртуозов св. Луки (Society of Virtuosi of St Luke) и позже Клуб Розы и Короны (Rose and Crown Club) имели профессиональных художников среди своих участников, но их цели состояли в том, чтобы поощрить свободный творческий обмен, а не давать формальные инструкции. Самое существование таких клубов подразумевало, однако, что художники начинали чувствовать потребность объединиться.

В Англии своего рода академии для изучения обнаженной модели существовали с 1673 года. Торнхилл открыл академию в Ковент Гарден. После смерти Торнхилла в 1734-м, Хогарт, его зять, предпринял попытку создать новую организацию художников в Петерс Коурт, Переулке Сан-Мартина, в которую вошли все те, кто прежде работал в Академии Торнхилла. Как и в прежней Академии, здесь не было руководителей и все ее члены имели равные права. Академия Переулка Сан Мартин, как теперь ее всюду называли, удовлетворяла потребности художников в моделях. Это была ее функция с 1750 года, начиная с 1755-го здесь рисовали Рейнольдс, Рубильяк и Хэйман. В Англии совершенно иной была ситуация с гильдиями, они в значительной степени были лишены того влияния, которое имели на континенте. Этим объясняется и относительная свобода английских художников и более поздняя организация Академии художеств. Великобритания праздновала день открытия Королевской академии художеств, это было 2 января 1769 года. Президент Академии поднялся на кафедру. Казалось, что ветер средиземноморья наполняет его особой решительностью. Он помнил свои путешествия по Италии и свое возвращение на Родину, в Лондон. Как хотелось бы ему немного приблизить самый дух Рима к родной земле, научить этих начинающих художников истине высокого художественного стиля. Спустя несколько лет он наконец будет говорить о главном. Он не нашел слов на английском и говорит по-итальянски: «великий стиль» — *grand maniera*. Перед его глазами величественные палаццо и галереи, полные дивной возвышенной живописи, великолепной скульптуры. Скоро, очень скоро на смену анекдотической живописи самоучек (он имел в виду Хогарта, который так сопротивлялся открытию Академии и называл ее «глупым парадом») придет великолепие высокого стиля. Они, эти молодые художники, смогут научиться тому, чему он сам не смог. Они пойдут дальше, они сумеют. И это все потому, что они тоже почувствуют ветер средиземноморья, они перестанут быть дилетантами и освоят вершины профессионального мастерства на лучших образцах великого искусства материка. Тогда на острове, именуе-

мом Великобритании, ярко засветит полуденное солнце Италии и новое Возрождение придет в его страну. Но пока он сказал о другом: «Открытие Академии — в высшей степени важное событие не только для художников, но и для всей нации... Это учреждение должно, во всяком случае, продвинуть наше познание искусства... но главным преимуществом Академии, помимо того, что она обеспечит квалифицированное руководство учащимися, будет то, что она станет хранилищем великих образцов искусства. Вот тот материал, над которым надо работать. Без него самые сильные умы останутся бесплодными. Изучая эти подлинные образцы, мы сразу усвоим правильное представление о совершенном мастерстве, выработанном многовековым опытом; [...] и медлительный и затрудненный путь развития наших предшественников укажет нам более короткую и легкую дорогу. [...]»⁵. Рейнольдс надеялся, что Академия положит основание публичному музею, но этого не произошло, хотя уже в первые годы ее существования был куплен картон Леонардо «Мадонна со св. Анной». Спустя полвека будет организована лондонская Национальная галерея. Реальностью станут многие идеи, высказанные Рейнольдсом, но открытие Академии стало важным событием для национального искусства и культуры, современные исследователи называют именно Рейнольдса тем человеком, который превратил английское искусство из провинциального в идущее в ногу со временем. Джошуа Рейнольдс родился в 1723 году в семье школьного учителя и пастора. Он рано начал рисовать, и его отдали на четыре года в ученики к художнику Худсону, но главное свое художественное образование он получил в Италии, где путешествовал в 1749–1752 годах. Рейнольдс получил рыцарское звание, вошел в круг лучших людей своего времени. Его другом был Джонсон, создатель знаменитого словаря английского языка и очеркист, писатель Гольдсмит, знаменитый актер Гаррик и многие другие. Литературные свои занятия Рейнольдс начал в журнале Джонсона «Досужий» осенью 1759 года с теории академического искусства, высокого стиля⁶.

И знаменитые речи Рейнольдса в Академии теперь издаются многотысячными тиражами в формате покет-бук. Они переизданы более 50 раз (на русский переведены фрагменты)⁷. Я читаю в метро книжку, похожую по внешнему виду на детектив. А на обложке написано, что это лучшие страницы английской литературы, тексты, которые вывели английское искусство на встречу с европейской культурой. В этих речах до сих пор есть что-то завораживающее, в их убежденности, в их точности. В них есть свежее дыхание ветра средиземноморья, ясности Древней Греции, величия Рима, убеж-

денности в своем праве на подражание природе-мастерице ренессансных художников. Друг великих людей своего времени, автор одной из самых ярких теорий академического искусства и множества прекрасных портретов, Джошуа Рейнольдс продолжил традицию европейского гуманизма и дополнил ренессансную теорию подражания массой новых и верных мыслей, развив ее до теории гения. Произнесение речей началось с празднования открытия Академии 2 января 1769 года, а затем установился обычай читать речи на очередной раздаче наград — с промежутком в один-два года, вплоть до 10 декабря 1790 года, когда полуслепой и одряхлевший маститый художник в своей прощальной речи подвел итог своей многолетней деятельности в Академии. Рейнольдс умер примерно год спустя — 23 февраля 1792 года.

Разнообразие академических организаций в каждом конкретном городе было вызвано разной ситуацией с объединением художников в гильдии, но, в большинстве случаев, мы имеем дело со сложением принципиально новой системы художественного образования и социальной поддержки, чаще всего связанной с ренессансными принципами обоснования права изобразительных искусств входить в число так называемых свободных художеств, отличаясь тем самым от обычных прикладных ремесел, с которыми на протяжении долгих лет живопись, скульптура и отчасти архитектура были вынуждены образовывать общие гильдии. Там, где они возникали по решению сверху, академии наделялись правами, которые отбирались у гильдий. Это был тяжелый и постепенный путь адаптации нового социального механизма, но он со временем стал главным механизмом регулирования европейской художественной жизни. Было бы неверно связывать расцвет и развитие академий художеств с победой неоклассицизма, но при всем стилистическом богатстве условий возникновения академической школы у нее были и некоторые общие эстетические принципы, к выяснению которых мы сейчас и перейдем.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 84. Среди сочинений Пачеко: *Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza*. Seville, 1649 / R Madrid, 1990; *Descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* / Ed. J.M. Asensio. Madrid, 1886 / R. Madrid, 1983; Pacheco: *Sus obras artisticas y literarias*. Ed. J.M. Asensio. Seville, 1886; *Artists' Techniques in Golden Age Spain: Six Treatises in Translation* / Trans. Z. Veliz. Cambridge, 1986.

- ² *E.K.J. Reznicek*. Mander. Grove Art Online. Oxford University Press, 2007.
- ³ См.: *Карель ван Мандер*. Книга о художниках. М.; Л., 1940. Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. Т. 3.: Искусство, 1966–1970. М., 1966. С. 367.
- ⁴ *Klemm C. Sanrart* // Grove Art Online. Oxford University Press 2007 – www.groveart.com.
- ⁵ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 410–411.
- ⁶ *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. II. London, 1798. P. 229–234; Vol. III. Notes. X, IV; *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. II. London, 1892.
- ⁷ Был еще перевод, осуществленный И. Татищевым: *Рейнолдс Д.* Речи, говоренные Рейнолдсом в Английской Академии художеств в Лондоне. С английского переведены Иваном Татищевым (см.: *Арциховская-Кузнецова А.А.* Строганов как тип русского коллекционера // *Панорама искусств*. Вып. 11. М., 1988. С. 286, 290.

Глава IV

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Что можно сказать о художественном языке Академии, для современной науки он совпадает с тем, что Вазари назвал «современной манерой», ее воплощением для многих поколений стало искусство Леонардо, основателя Миланской академии, Рафаэля, члена Флорентийской академии Марсилио Фичино и Микеланджело, учившегося в Академии Бертольдо ди Джованни и возглавившего флорентийскую Академию рисунка. Поэтика Высокого Возрождения *grazie maniera* живут во многих культурах. Ученые всего мира защищают диссертации и пишут книги об этом. Но когда возникла академическая идея? И насколько она современна сегодня?

Что считать художественным языком академической школы? Мертвенный и помпезный академизм эпохи абсолютизма, салонный академизм XIX века или что-то другое? У каждого свой опыт. Изучение художественного языка академической школы я начала в 15 лет у Григория Давидовича Брускина, он учил акварельному натюрморту, который требовался к экзаменам, и поправлял наши работы. Однажды он открыл красивый альбом с репродукциями Джотто ди Бондоне. Кстати, именно Джотто появляется в книге «Англия и средиземноморская традиция», вышедшей в победном Лондоне 1945 года. Там говорится о первом английском художнике, усвоившем художественную теорию и практику Джотто.

Но надо начинать историю академической школы с другого художника. Именно с него начинает свои «Жизнеописания» Джорджо Вазари. Имя его — Чимабуэ. Он учился у греческих художников, Вазари описывает культ ученичества, вопреки распространенно-

му мнению о его неприятии «греческой манеры» Вазари отмечает наличие учителей. В начале грандиозного повествования о развитии современной манеры говорится о греческих учителях.

Начинается повествование с потока бедствий, захватившего Италию, потока, разрушившего архитектурные сооружения и уничтожившего всех художников, но тут возникает фигура одаренного мальчика, которого отдали учиться грамматике, но он все время просиживал за рисованием людей, лошадей, построек и всего, что только ему ни приходило в голову. Он обладал прекрасным и острым умом (*di bello e acuto ingegno*).

Чимабуэ, по Вазари, был самородком, он рисовал разные фантазии (*diverse fantasie*). Характерно, что у Вазари Чимабуэ не рисует с натуры, а рисует по воображению. Это была склонность натуры (*inclinazione di natura*) и ей счастливым образом помогло то, что в это время во Флоренцию пришли греческие художники. Живопись, скорее, утраченную, чем потерянную (*la pittura piuttosto perduta che smarrita*), скорее сбившуюся с пути, чем погибшую, именно Чимабуэ начал первым вводить на путь подражания природе. Он убегал из школы, чтобы смотреть за работой греческих мастеров. Эти мастера, по современным данным, работали в Санта Мария Новелла около 1279 года.

Он испытал влияние итало-византийского живописца Джиунта Пизано и Коппо ди Марковальдо. То, что Вазари начинает с греческих учителей, глубоко символично. Итальянская новая живопись не родилась внезапно, а наследовала византийские традиции. Высокий личный стандарт совершенства выделяет Чимабуэ из анонимных средневековых мастеров и делает родоначальником «современной манеры». Британика пишет, что он вдохнул новое волнующее содержание в абстрактные и стилизованные формы, несмотря на то, что близко примыкает к формальному словарю византийского искусства. Он возвращается к природе и помещает в алтарный образ «Мадонны св. Троицы» четырех пророков, которые моделированы светом и тенью, в высоком рельефе.

Одним из первых распознал возможности включения архитектуры в свои живописные композиции, эти архитектурные изображения придают трехмерность изображаемому пространству. В «Четырех евангелистах» появляется кристаллический пейзаж с изображением св. Марка, его окружает вид Рима, который, конечно, не первый узнаваемый облик города, но, безусловно, первый, в котором здания выглядят твердыми и отделенными друг от друга ясно обозримым пространством. Развивается повествовательность, которая была присуща византийской традиции, но никогда с достаточной пол-

нотой не воплощалась. Чимабуэ преодолевает угловатость и сухость «византийской манеры», вносит новое содержание в условность образов. Его живописи присущи новые для его времени пространственные эффекты, действие переносится на сценическую площадку, пока еще неглубокую.

У Вазари есть и первое противопоставление греческих мастеров, выполнявших работу в старой «неуклюжей» манере, и мальчика, учившегося у них и постоянно совершенствовавшегося в рисунке и быстро обогнавшего учителей, работавших не в старой хорошей греческой манере, но в грубой, присущей их времени (*non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi*). Он владел той греческой манерой, которая частично в очертаниях и приемах стала приближаться к новой манере¹. У него было больше совершенства искусства, больше *perfezione*. Он первым, по Вазари, нарисовал с натуры, что было новым для его времени, св. Франциска на золотом фоне. Натура властно врывается в искусство и вот, как уже говорилось, появляются архитектурные фоны, сразу же придавшие пространственность его композициям.

Появляется противопоставление сухой манеры, избыливающей контурами, так пишут по обычаю, без заботы об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке. Уже в этом первом случае красота колорита не противопоставлена улучшению рисунка. Напротив, линейный византийский стиль «избыливающий контурами», согласно Вазари, это то наследие, от которого нужно отказаться.

Он отошел в мир иной, почти что возродив живопись, он оставил своим ученикам эстафету новаций и виднейшим из них был Джотто.

А что было в это время у нас? В момент развернутой академической теории в Европе, в те годы, когда Вазари подробно описывал разницу между «хорошей древней» и «греческой» (то есть византийской) «устаревшей» манерой, точнее, через год после выхода его «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», в 1551 году в постановлении Стоглавого собора от живописца требовалось ориентироваться на «старую» манеру, строго следовать образцу, тому, что в западном средневековье называлось *exemplum*-ом. Стоглав настаивал, что живописцу надлежит «писати...смотря на образ древних живописцев и знаменовати с добрых образцов». Конечно, новые веяния были — в число образцов теперь включаются и произведения А. Рублева, но «самовольство» художника, отступление от канона осуждалось категорически: «Писати иконописцем иконы с древних переводов како греческие иконописцы писали

и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы, и подписывать Святая Троица, а от своего же замышления ничто же предтворяти»². Чтобы пройти от «греческой» манеры византийских мастеров, которую Вазари называл «старой», к той греческой манере, которую он назвал «древней» (*antica*), русской культуре требовалась эпоха, эпоха, которая не была пройдена естественным путем и это накладывает отпечаток на весь наш умустрой до сих пор. Мы не пережили своего Возрождения, мы шли не по европейскому пути развития социума и культуры. И это остается с нами до сегодняшнего дня. Мы — другие.

Характерной чертой западного ренессансного представления об эволюции культуры было противопоставление «древнего» и «старого». Если современный «новый стиль» отождествлялся с возрождением подлинной древности, то столь же активно он противопоставлялся недавней «греческой», то есть византийской традиции. Вазари с неподражаемой прямоотой выражает свое отношение к «старью» (*veccia*), когда описывает изменения, внесенные Чимабуэ во фрески больницы Порчелана: «...он убрал все старье, сделав на этих фресках ткани, одежду и другие вещи несколько более живыми, естественными и в манере более мягкой, чем манера упомянутых греков, изобилующая всякими линиями и контурами»³. По смыслу совершенно очевидно, что переписано было не просто «обветшавшее», но именно «устаревшее». Это не техническая замена, но обновление художественного стиля.

Средневековый идеал «дивной неизменчивости» (выразившийся в осуждении русскими современниками Вазари «самоволства») предполагал, в частности, и постоянное поддержание внешней формы старых икон, теперь на место поновлений приходят обновления. И иначе нельзя, ведь «старая манера» — это безнадежно испорченная и не художественная, а чисто ремесленная традиция, которая передается от мастера к ученику без изменений и без заботы «об улучшении рисунка, о красоте колорита или о какой-либо хорошей выдумке»⁴. Именно «неизменность» манеры, отсутствие самой потребности в выдумке и улучшении осуждаются в первую очередь. Так византийцы приобрели эту «сухую, неуклюжую и однообразную» манеру. Главным же упреком «старой манере» является то, что она передается «по обычаю» от одного живописца другому, без изменений, а для ренессансных авторов это означает в первую очередь — без усовершенствования. Такая манера наследуется, а не «приобретается» самостоятельно «путем изучения». «Обычай» и «изучение», «*usanza*» и «*studio*» стали воплощением двух творческих позиций, но они были и воплощением двух позиций в культуре и двух

систем профессиональной подготовки — цеховой и академической, ренессансной.

Академии одновременно и сохраняли принцип наследования мастерства и участвовали в разрушении средневековой работы «по обычаю», заменив ее изучением принципов работы наставника и изучением антики. Нововведения ценились и становились новым образцом для подражания. Тема новизны включена в самосознание эпохи. «Сладостный новый стиль» — *dolce stil nuovo* — было названием той поэтической школы, которая зародилась в Болонье и стала мощным культурным движением во Флоренции XIII века, но в известном смысле слова «сладостный новый стиль», понимание своей принадлежности к новому течению в искусстве и осознание своего места в истории искусства — это еще и принципиально новая культурная позиция. На смену идеалу Средневековья, воплощению «золотого века», *immutator mirabilis*, «дивной неизменчивости», пришел идеал изменения, способного стать нормой. Ановативность уступила место тому восприятию новизны и той готовности приятия всего нового, которая подготовила и ренессансный идеал *maniera moderna*, современного стиля как такового. Принадлежность к этому стилевому направлению раньше была осознана в литературе, затем в музыке, также создавшей *ars nova*, а потом и в изобразительных искусствах. «Дивная неизменчивость», вневременной идеал вдруг обрели свое «здесь» и «теперь». И это стало художественной программой целого поколения, впервые понявшего, что между ним и всем предыдущим развитием есть граница, отделяющая устаревшее от «современного». Италия ощутила себя наследницей великой античной цивилизации, почувствовала ветер средиземноморья, унаследовала греческую мысль и греческое чувство формы.

Реалистическая основа лежит и в концепции трех манер у Вазари, разделяющего манеру древнюю, манеру старую и манеру современную. Реальные исторические персонажи в чем-то наделяются чертами мифологических культурных героев, сам их образ и их заслуги гиперболизируются, характеристики становятся условными и возвышенно риторическими, застывая в повторяемости формульных выражений. Но, одновременно, это и оценка вклада реальных людей, первые попытки сформулировать свое понимание исторического развития искусства и оценить вклад в это развитие первооткрывателей «хорошей манеры». Историзм мышления людей этой эпохи очень развитый и часто поразительный для их времени. При всем хорошо известном отношении Вазари к византийской манере (*maniera graeca*), он все же видит, что к тому моменту, когда тво-

рил Чимабуэ, сама живопись византийского круга значительно обновилась и трансформировалась в сторону «современной манеры». Он, конечно, пишет о «слепоте», в которой пребывала живопись, и удивляется тому, «как могло столько света раскрыться Чимабуэ в подобной тьме»⁵, но важнее становится его объективность по отношению к эволюции «*maniera graeca*», которую он с поразительным для его времени стремлением к справедливости и беспристрастности оценки видит в ее историческом развитии. Это не просто «грубая» и далекая от верности натуре, устаревшая к моменту написания его труда манера, в ней есть разные этапы, один из которых уже значительно приблизился к той самой «хорошей манере» современной Вазари итальянской живописи, какую он считает эталонной для любых оценок и сопоставлений. Ошибочно приписав Чимабуэ «Богоматерь» из Санта Мария Новелла во Флоренции (так называемая «Мадонна Руччеллаи», 1285), он точно увидел ее связь с новыми тенденциями в живописи этого времени. Вазари пишет, что фигуры, изображенные на ней, показывают, что автор «владел той греческой манерой, которая частично начинала приближаться в очертах и приемах к новой манере». И характерно, что именно эти новые художественные качества Вазари называет основной причиной ее успеха. Не видевшим ничего подобного зрителям она казалась «таким чудом», что они в торжественной процессии с ликованием пронесли «Мадонну Руччеллаи» из мастерской художника в церковь через весь город. Итак, изобретение нового теперь становится основой оценки творческого вклада художника. Даже зрителям XIII века, вряд ли способным видеть произведение так, как смотрел на него Вазари, он приписывает восхищение невиданным прежде совершенством исполнения, оценкой того нового, что внес в «искусство живописи» художник. Хотя, разумеется, высокая оценка таким мастеров, как Чимабуэ иди Дуччо, современниками зафиксирована в многочисленных документальных и литературных свидетельствах, но отношение к ним как к открывателям было свойственно только немногим, близким к гуманистическим кругам, их современникам. Если в знаменитой терцине Данте нет прямого указания на открытие как главного критерия оценки живописца, то в ней содержится та идея соревновательности и возможности для ученика превзойти учителя (а Чимабуэ ошибочно считали учителем Джотто), которая уже прямо подводит к ренессансной концепции творчества как изобретения: «Кисть Чимабуэ славилась одна, / А ныне Джотто чествуют без лести, / И живопись того затемнена».

Комментируя знаменитые строки Данте, Вазари усиливает момент изобретения. В его интерпретации Джотто затмил славу Чима-

буэ подобно тому, как больший светоч затмевает меньший. Но для Вазари они были оба светочами во тьме заблуждений. «Чимабуэ чуть не стал первопричиной обновления искусства живописи», но только Джотто «с помощью неба и природы» смог стать родоначальником современной живописи. Он был не столько учеником, сколько победителем Чимабуэ, он «поднимался мыслью еще выше» и «растворил врата истины» для тех, кто смог довести живопись до высшей степени совершенства и «величия». Академическая концепция совершенного искусства проецируется в прошлое, где ищутся и находятся ступени этого совершенства. Текст Вазари становится дидактичным, он словно обращен к начинающим художникам, которые должны оценить достижения предшественников и следовать во всем наиболее совершенным образцам. Академическая тема современности имеет еще один важный оттенок. Современники Вазари побеждают Джотто, но подвиг его как первооткрывателя будет вечным. Так же и превзойденный «великими светочами», открывшими миру настоящую «хорошую манеру» (*buona maniera*), побежденный Джотто Чимабуэ навсегда останется в памяти потомков как тот, кто почти стал «первопричиной обновления», но чья слава была «затемнена» сиянием гения Джотто. Почти возродив живопись, Чимабуэ стал предшественником Джотто в деле обновления искусства. Сама градация оценок строится здесь по степени приближенности манеры того или иного живописца к академической современной манере, «манера модерна». А современный тип изображения замещает прежний образец, превращаясь в своеобразный образец, *exemplum* новаций.

Для Джорджо Вазари вся история изобразительного искусства и архитектуры — это история открытий, великих открытий, совершенных, как пишет Вазари, теми отменными умами, которые, «воспылав стремлением к славе во всех своих действиях, не избегали никаких трудов, даже тяжчайших, чтобы довести свои творения до того совершенства, коим они поразили и удивили весь мир»⁶. Но не только стремление к славе, столь ценимое истинным сыном своего времени писателем и архитектором Джорджо Вазари, двигало вперед искусство, но и стремление к истине. И здесь история искусства сближается с историей науки. Для Вазари столь же очевидно, что открытие, которое было сделано тем или иным из его великих предшественников, было именно открытием, а не личным привнесением, не субъективной «*maniera*», сколь ясна для него и неизбежность таких усовершенствований на великом пути «подражания природе». Перенимая навыки у своих предшественников, усовершенствуя чужие изобретения и создавая свои, поколение за поколением худож-

ники шли к вершинам творчества, «воспылав стремлением к славе», но еще и той любовью к истине, о которой позже так вдохновенно будет говорить Джордано Бруно в своих философских стихотворных трактатах.

В этом случае и сам Вазари становится продолжателем и изобретателем. Он открывает новую, не только биографическую, но и историко-художественную концепцию развития искусства. Он, по сути дела, продолжает то представление об искусстве, которое уже содержалось в неразвернутом виде в работах античных авторов. Это представление о прогрессе и непрерывном совершенствовании, своего рода открытия «верного» способа передачи натуры. Представление о таком развитии изобразительности, когда, однажды будучи изобретенным, способ ее художественного воплощения развивался каждым из великих художников. И здесь неважно — были ли исторически верными или легендарными эти сведения. Для академической теории обращение к изобретателям того или иного открытия в технике изображения принципиально. Вазари, кстати, пишет о том, что более счастливы были скульпторы, чем живописцы. Древней живописи не сохранилось, но была известна скульптура. И древние саркофаги буквально «просветили», вернули к свету истины Андреа Пизано, они принесли пользу и дали свет подлинной манеры⁷.

Внимание к предшественникам и учеба на образцах составляют родовую особенность академической школы. Но когда искать ее начало? В Шартрской школе с ее идеей о том, что мы карлики, стоящие на плечах гигантов? В апулийской платике с ее классицизмом? С чего или, точнее, с кого начинается теперь современная наука свой анализ миметической европейской традиции, вазариевской «современной манеры»? Чаще всего с появления нового художественного языка в скульптуре дученто, связанного с именем Никколо Пизано (около 1225 — между 1278 и 1284). Его в 1266 году дважды в документах упоминают как мастера апулийского происхождения: «Nichola Pietri de Apulia» (Никола Пьетри де Апулия) или «Nicola de Apulia» (Никола де Апулия). Впрочем, споры о происхождении этого мастера не отвечают на вопрос об особенностях его художественного языка. Даже в случае ошибки с Апулией, местом его рождения должна быть Тоскана, на земле которой было достаточно античных памятников, повлиявших на стиль мастера. Но апулийский классицизм неслучайно большинству исследователей кажется таким вероятным источником нового стиля, действительно при дворе Фридриха II Гогенштауфена был настоящий культ античности, поддерживающий политическую идею возрождения римской государственности,

возник один из средневековых «ренессансов», о которых писал Эрвин Панофский⁸. Классицистическое наследие апулийских мастеров, работавших при дворе Фридриха II, преобразуется в глубоко индивидуальный стиль Никколо Пизано, далеко превзошедшего средневековую безличность, но в новых условиях возродившего унаследованный им от предшественников интерес к римскому искусству. Исследователи также видят в его стиле отзвуки опыта тосканских и ломбардских мастерских, которые можно считать протоакадемиями художеств, поскольку именно в них получила распространение практика копирования антиков, ставшая позже основой академического обучения в Европе. Проповедническая кафедра в Пизе (1259/1260) работы Николо Пизано стала одним из шедевров зарождающейся «современной манеры». Ее украшают статуи евангельских добродетелей — любви, силы, смирения, верности, невинности и веры и сцены из жизни Христа: «Рождество» (в соединении с «Благовещением»), «Поклонение волхвов», «Принесение во храм», «Распятие» и «Страшный суд». Подробная повествовательность и пластичность отличают работу Пизано от предшествующей средневековой традиции, он гораздо более активно обращается к античному наследию. Если говорить более конкретно, то это позднеимперская традиция, которую он мог видеть в многочисленных саркофагах, сохранившихся в Пизе. Активное использование буравчика в трактовке волос, перегруженные композиции даже разномасштабность фигур сближают его с позднеимперской пластикой. Мария в рельефе «Поклонение волхвов» близка изображению Федры на античном саркофаге Беатрисы в пизанском Кампосанто, а фигура священника из рельефа «Принесение во храм» напоминает фигуру так называемого индийского вакха на античной вазе в Кампосанто. Лежащая Мария в сцене «Рождество Христово» походит на фигуры этрусских саркофагов. Никколо Пизано была присуща особая тонкость в обработке мрамора, по сравнению с которой произведения его предшественников «кажутся как бы скованными инертной силой камня»⁹.

Кафедре присуща полихромия: черный сиенит соединен в ней с желтой и красной бречча в коринфских колоннах, готические трехлепестковые арки с черными вставками.

«Первым он передает в рельефе объем человеческой фигуры, ее телесность, первым он трактует кожный покров как эластичную, поддающуюся нажиму массу, первым преодолевает средневековый аскетизм, создавая мир полнокровных, здоровых образов, напоминающих своей чувственной прелестью и классическим спокойствием творения античных художников», — писал о стиле Никколо Пизано В.Н. Лазарев¹⁰.

Б.Р. Виппер отмечает, что наряду с неоспоримыми признаками романского стиля — приземистыми пропорциями, невыразительными лицами и чисто орнаментальной трактовкой складок здесь явно сказываются свойства пробуждающегося реализма. Среди них одна, аллегория «Силы», заслуживает особенного внимания, так как она представлена в виде обнаженной фигуры Геракла: это — первый обнаженный акт итальянской скульптуры.

«Кроме того, свободному развертыванию античного рельефа в сторону, мимо зрителя, Никколо Пизано противопоставляет чисто готический принцип наслоения композиции вверх, со стремлением заполнить фигурами каждый пустой уголок рельефа. Фигура богородицы, например, повторяется два раза, и притом рядом, но в различном масштабе: типичный прием сукцессивного представления форм — «Благовещение» случилось раньше «Рождества Христова» и поэтому как бы отходит в прошлое, становится меньше. Есть в рельефе Никколо и пережитки раннесредневековой, так называемой обратной перспективы»¹¹.

Трехлепестковые арки и пучки полуколонн балюстрады напоминают о готике, в самих же рельефах ее отголоски минимальны, только лица вохвов чем-то напоминают статуи Реймского собора, да еще мастер использует готическую композицию распятия с одним гвоздем. Таким образом, первый индивидуальный скульптурный почерк новой манеры сформировался благодаря знакомству в позднеримской традиции рельефов саркофагов, вероятно, раннехристианскими мозаиками и фресками, французской готикой, с центрами влияния которой в Апулии Никколо Пизано мог быть знаком, не исключается и возможность его путешествия во Францию. Более драматичные и гораздо более готичные рельефы были выполнены для кафедры в Исене, работу над которой мастер осуществлял вместе со своим сыном Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио и Фра Гульельмо в 1265–1268 годах.

Но вернемся к академической «современной манере», центральная фигура человека ее создавшего, у Вазари — это Мазаччо. Вазари относит Мазаччо к поколению новых художников «благодаря которым не только сошла на нет грубая и неуклюжая манера (*rozze e goffe maniere*), коей придерживались до того времени, но и прекрасные их творения возбудили и воспламенили души их потомков настолько, что занятие их делом достигло того величия и того совершенства, которые мы видим во времена наши»¹². О мастерах Кватроченто Вазари говорит буквально следующее: хотя они и обогатили искусство многим, но в нем не было полного совершенства, поскольку не было свободного владения правилом. В тексте рус-

ского перевода это передано так: «ибо в них правило было еще лишено той свободы (...mancandosi ancora nella regola unalicensia), которая, не будучи правилом (che, non essendo di regola), все же этому правилу подчинялась бы и могла иметь место, не внося путаницы и не нарушая строя (fosse erdinata nella regola, e potese stare senza fare confusione o gustare l'ordine)¹³.

Речь идет о таком владении «правилом», которое делает естественной и «свободной», по выражению Вазари, манеру художника. Правило и свобода не тождественны, но они и не противоположны — свобода, не являясь правилом, все же этому правилу подчиняется. Только так можно сделать произведение ясным, лишенным «путаницы» и не нарушающим «строй». А то, что такой строй, ordine, порядок почти в античном понимании слова «ордер», существует, для Вазари было совершенно очевидно. Между тем «правило» обретает здесь принципиально новое значение и теперь это уже не что-то подобное поликлетовскому «Канону», не соразмерность, выверенная по строгому математическому закону и общая для изображения и для упорядоченной вселенной — космоса, но профессиональные нормы. Это то правило, которое способно обеспечить творческую свободу в ее истинном понимании. Это то правило, о котором Рейнольдс сказал, что гению правило не страшно и оно пугает только посредственность.

Мазаччо «благодаря неустанным своим занятиям научился столько, что может быть назван в числе первых, устранивших большую часть трудностей, несовершенства и препятствий в искусстве, и что именно он положил начало прекрасным позам, движениям, порывам и живости, а также некоей рельефности поистине настоящей и естественной, чего до него никогда не делал ни один живописец»¹⁴.

Уже в 1422 году он был принят в цех врачей и аптекарей, что подтверждает его квалификацию. Возможно, его учителем был муж его сводной сестры Мариотто ди Кристофано. Вазари называет учителем Мазаччо Герардо Старнину, что представляется вероятным. Через Старнину он мог бы приобщиться к творчеству Джотто.

В алтарном образе для церкви Сант Амброджо (ныне — в Уффици) фигуры Марии и Христа написаны Мазаччо, Христос, по мнению исследователей, мог быть навеян античной статуей, типа этрусской статуэтки из Ватикана, настолько мощной и проработанной мускулатурой он отличается. Пространственная расстановка фигур и мощная светотень становятся теперь его самыми сильными выразительными средствами.

Фреска из монастыря Кармине во Флоренции до нас не дошла, но осталось восхищенное описание Вазари этой своеобразной порт-

ретной галереи, в которой фигуры стояли на площади по пять-шесть в ряд, в сильном и правильном ракурсе, Вазари особенно отмечает их сокращения, позволяющие выстроить всю сцену с реалистической убедительностью: «Особенно удалось ему сделать их как бы живыми вследствие соразмерности, которой он придерживается, изображая не всех людей одного роста, но с большой наблюдательностью различая маленьких и толстых, высоких и худых. У всех ноги поставлены на плоскости, и они так хорошо, находясь в ряду, сокращаются в перспективе, что иначе не бывает в действительности». Сохранился рисунок Микеланджело с этой фрески (Вена, Альбертина), показывающий преэминентность новаторства в ренессансной культуре. Мы помним, что Микеланджело получил образование в Академии Бертольдо ди Джованни, где копирование работ Мазаччо занимало центральное место. Но вернемся к Мазаччо. Одной из важнейших его работ была Мадонна с младенцем из Пизанского полиптиха.

Это было как бы возвращение к Джотто, но в ходе этого возвращения накладываются достижения Донателло. Мадонна изображена еще на золотом фоне, Д.К. Арган отмечает, что этот золотой фон приобретает совершенно иное звучание, образуя отражающую поверхность, которая направляет свет в глубину ограниченного и четко очерченного кубического пространства и трона, на котором восседает Мадонна, словно статуя, помещенная в нише¹⁵. Он сравнивает Мазаччо с Брунеллески, который в пластической форме (в куполе) ищет нечто сравнимое и сопоставимое с бесконечностью пространства, так и здесь золотому пространству придается бесконечность и она уравнивается мощной пластической антитезой¹⁶. По словам Вазари, по сторонам Марии были представлены св. Петр, Иоанн Креститель, св. Юлиан и св. Николай. Д. Шерман дал пространственную реконструкцию полиптиха, согласно которой было три уровня. Первый — на котором находился трон, второй — на котором сидят ангелы и, наконец, третий — на который ангелы опираются ногами. Если это так, то в такой пространственной схеме не было уже тречентистского рядоположения, она предвосхищала будущие алтарные композиции со святыми.

Во времена Мазаччо, вообще говоря, совсем несложно было довести иллюзионизм в возможности передачи трехмерного пространства до эффекта прорыва стены, но он этого как раз и не делает. Он творит новое пространство, пересоздает его на основе правильно понятых перспективных построений, но сохраняет свою власть над ним. Он — его создатель и главное, чего он достигает, — это эффект живописного пространства, некоторой новой реальности, а вовсе не имитация пространства реального.

Впервые фреска «Троица» упоминается в *Memoriale di molte sta-tue e picture di Florentia* (1510) Франческо Альбертини. Вазари в 1568 году отмечает прежде всего ее смелое перспективное построение и ракурсы. Построенная по законам перспективы, выведенным Брунеллески, она изображена снизу вверх, в сильном ракурсе. Здесь создано новое архитектурное пространство, новый мир. В архитектурном обрамлении в виде капеллы использованы мотивы Брунеллески. В этом мире уже нет места абстрактному золотому фону, все приближено к реальности, даже фигуры заказчиков даны впервые в том же масштабе, что и фигуры святых. Стремительно сокращается дистанция между миром горным и дольным. В центре композиции изображен скелет на саркофаге, над ним надпись «Io fu g[i]a quel che voi s[i]lete equal chison[o] voi a[n]co[ra] sarete («Я был некогда тем, чем вы являетесь, а тем, чем я являюсь, вы еще станете»), и это не столько средневековое напоминание о бренности мира, сколько новое отношение к жертве Христа, давшего возможность возрождения к вечной жизни каждому. В «Троице» Мазаччо суэта сует, представленная в надписи, сочетается с новой этикой, давшей право существовать и новым памятникам при жизни заказчика. Заказчики отличаются не только благочестивым осознанием своей смертности, но и чисто ренессансным величием, желанием прославиться среди потомков, заслужить себе их благодарную память. Гордость и осознание своего достоинства толкало этих людей на оплату строительства капелл, их росписей, как толкало художников на творчество и соревнование. Отныне личная слава становится критерием оценки мастерства, а Вазари будет уже удивляться «малому честолюбию» средневековых художников, не оставивших своих имен, у него уже будут и слова о слабом стремлении к славе. Это было время, когда почтение к образцу, этические и сакральные основы профессионализма естественно сплавились с образованием и созданием себя, когда традиция воспринималась не просто как образец, но в первую очередь как материал для создания своей личности. Вообще, очень важен этот мотив самосозидания. Человек творит себя, воспринимая то, что может и хочет, он осваивает то, что считает важным и необходимым лично себе у своих предшественников. И эта личностность восприятия традиции страхует от всякого бунта против нее. Личное мастерство выразилось в этих фресках во многом, что было личным изобретением Мазаччо. Перспективно сокращенная капелла напоминает капеллу Барбадори в Санта Феличита Брунеллески. Впервые применен пролом стены и создание малого архитектурного пространства, правда, у Джотто мы уже наблюдали нечто подобное. Богоматерь пред-

стает как заступница за весь людской род, ее взор обращен на зрителя. Заказчики сознают свою смертность и полны благочестия, но здесь есть и «dignitas», «fortitudo», «majestas» (К. Тольнай), то есть присутствуют ценности новой гуманистической этики. Заказчики входят в то пространство, которое традиционно считалось другим, иным по своим законам. В иконописи оно было соотнесено не с каждым реальным объектом, а со всем изображаемым пространством. Здесь каждая фигура (коль скоро в живописное построение включены заказчики) теперь находит свое точное живописное отражение. Поменялась вся система двух миров — живописного и реального.

Фрески капеллы Бранкаччи — это мир новых людей, с мощными и выразительными образами, но они не портретны как большинство фигур кватрочентистов — всегда сохраняется идеальное типизирующее начало. Все фигуры подчинены принципу «rilievo», у всех форм главным становится пластическая осязательность, в отличие от вялой светотени тречентистов здесь формы хорошо моделированы и они действительно становятся «пластическими ценностями», о которых писал Бернард Беренсон. Пластически определено и само пространство, расстановка в нем фигур делает его по-настоящему трехмерным. В архитектуре и пейзажных фонах нет никакой перегруженности и все построено по законам прямой перспективы, сформулированным Брунеллески. Архитектура сохраняет черты его идеальных построек.

Имплицитно в его творениях уже содержатся все характерные черты будущего искусства: человек здесь оказывается центром творения, между явлениями существует строгая и логическая связь, перспективное построение пространства подчиняет себе его былую безмерность, а энергичная светотеневая лепка придает фигурам скульптурность. Позже будет и более свободное освоение антики, развитие изображения движения, успехи в становлении реалистического станкового портрета, развитие жанрового начала, но это все еще предстоит освоить искусству, главное, что база для всех этих достижений дана Мазаччо, а Вазари первым сказал об этом с определенностью, не подлежащей сомнению. Важно еще и то, что в творчестве Мазаччо сохранены связи с проторенессансным искусством, поэтому нет утрат монументальности и цельности, как у других кватрочентистов. Строгость, даже скупость формы, данной уже у Джотто, он сохранил. Тот особый лаконизм стиля, который утрачивался в позднейшей новеллистичности или поздней академической велеречивости, утрачивался вместе с особым мужественным монументализмом этих первопроходцев. Они начинали и в этом

начале были имплицитно заложены возможности к более полному отражению реальности, но Мазаччо сохраняет и ту грань, которая отделяет и от возникновения всех недостатков такого приближения к реальности, у него нет мелочного натурализма и детализации, и его стиль — это та подлинная «большая манера», которую позднейшие академические теоретики будут с таким трудом искать и обосновывать, но она останется всего лишь одной из великих академических утопий.

Джотто даже в индивидуальных изображениях сохранял доминирующий общий тип, Мазаччо гораздо в большей степени индивидуализирует облик своих персонажей, но в отличие от северного искусства не точно воспроизводит индивидуальный тип. Дворжак писал, что видимое нами на фресках Мазаччо представляет собой типичность, возвышенную с помощью интенсивного изучения природы до уровня воздействия ее как индивидуального образа. «Реальные формы, лежащие в основе старых иконографических схем, оказались настолько обогащенными новым знанием форм и повышенной убедительностью реального воздействия, что они представляют нам уже не мертвыми формулами, но живыми людьми»¹⁷. В отличие от Джотто здесь есть независимость, осознание собственной силы и свобода воли. И если, по замечанию Дворжака, Джотто расчленял на отдельные фигуры традиционную массовую группу участников какого-нибудь события, у Мазаччо, напротив, группы строятся из отдельных совершенно самостоятельных фигур¹⁸. Для академической традиции это было совершенно новым шагом. Сохранение индивидуальности фигуры в хорошо читаемой группе — основа академической композиции, и неслучайно фрески Мазаччо многократно копировались его потомками и последователями. Древний Восток (и Средние века) отличает слишком резкая, неуправляемая индивидуализация — характерность. Позже, в Древней Греции — в гротесковых, сатирических образах отчетливо выступает их неправильность (а потому и непоправность), поэтому они возникают в низших жанрах искусства. И это сочетается с канонем, наложенным на хаос впечатлений, с формулой-формуляром стиля. Резче всего это проявилось в Египте, где числовой канон налагался на конкретику масок с индивидуальных людей. Была портретность, но внешняя, масочная, фотографическая в римском портрете. Это была точность документа, а не живая индивидуальность художественного образа. Джотто сохраняет привычные надындивидуальные образы, это обычная схема, а не индивидуальность. Лицо не то чтобы обобщено, но еще не увидено в развитии и движении. У Мазаччо есть уже богатство сложного, угадываемого за обобщением

индивидуального. И его типажи это не только узнаваемый «этот», но именно тип, обобщение. Это то, что Макс Дворжак назвал «возвышенным за счет интенсивного изучения природы». При этом присутствует и интенсивность, и возвышение. Обобщенность портрета у Мазаччо В.Н. Лазарев связывает с «гражданским гуманизмом», как и в античности личное, индивидуальное подчинилось человеческим гражданским добродетелям. «Он удивительно верно схватывает индивидуальные оттенки человеческого лица, но никогда их не формирует. Ему, да, вероятно, и его заказчикам, не нравилось чрезмерное выделение индивидуальности из гражданского коллектива. Поэтому его «портреты», бывшие средством оживления монументального языка фрески, никогда не утрачивают своего «общественного» характера, что их тесно связывает с тем этапом в развитии гуманистической мысли, когда последняя была окрашена в «гражданственные» тона»¹⁹. Надо сказать, что вообще в запрете на слишком резко выраженные портреты в том хорошо известном случае со времен античности подозрительном отношении к любой портретности было свое рациональное зерно. И то, что Рафаэлю необходимо было пять красавиц, что бы понять *idea della bellezza*, а только потом написать портрет красавицы — это не только ренессансная черта, она сближает с античной типизацией. В Древнем Египте было сочетание точности черт и «нерасшифрованности, психологической отвлеченности», как об этом писала Н.А. Дмитриева²⁰. Она связывала это с тем, что преходящие переживания не интересовали. Человек должен был остаться таким, каким он шел в вечность. Возможны два пути достижения единства индивидуализации и типизации. Либо древний тип обогащается индивидуальными чертами, либо индивидуальный тип возвышается до классического обобщения.

Джотто сохраняет единство фигуры и пространства, у Мазаччо уже дуализм, но нет еще противопоставления перспективного пейзажного фона и рельефной поверхности фигур, тем более нет еще оптического единства зрительных впечатлений. У Мазаччо именно ограниченная глубина служит единству впечатления. Проблема целостности художественного произведения остается одной из важнейших для раннеакадемической эстетики. Она непосредственно связана с другой, очень важной проблемой — проблемой обобщения. Мы сталкиваемся с ней сегодня, когда все чаще форма не обобщается, а видится без нюансов. Это современное, очень настороженное отношение к обобщенности, когда в ней всегда видится опасность холодноватого классицистического омертвления формы и ее идеализации, должно быть сопоставлено с моментом рождения обобщенно-

сти в эпоху Возрождения. Такого возникновения, когда, как известно, из слишком детального и многоречивого готического натурализма сформировался язык классически ясный и в то же время никак не похожий на холодную и даже застывшую маску классицистического варианта идеализации. Для формирования этой ренессансной обобщенности очень важно столкновение с античной рациональностью, античной миметичностью, доведенной до стадии обобщения. Хотя в греческой античности и не было детализации, как в римской.

В Греции из архаической и даже первобытной монументальности и лаконичности рождалась та форма идеализации, которая позже стала классической. В чем-то обращение к романике, отличающейся ранней строгостью форм, через отталкивание от готического внимания к детали, равно как обращение к антике (ведь и там через позднеимское искусство, более доступное пробивались к почти неоткрытой в то время греческой классике). Итак, ренессансная обобщенность при всех исторических корнях своего возникновения отличалась от эллинской и романской тем, что эта эпоха уже прошла стадию усиленного внимания к детали, к частности, к индивидуальному, к характерному в широком смысле слова.

Анализируя творчество Джотто, Дворжак пишет о том, что в более поздних работах стиль Джотто становится свободным от мелочной детализации, от повествовательных подробностей, от того нагромождения форм и фигур, которое в ранних циклах говорило о сложном пути становления новой стилистики. Дворжак пишет о том, что все становится гораздо проще, Джотто пишет только существенное, отбрасывая все второстепенные подробности. Богатство архитектурных мотивов сменяют лапидарные линии и плоскости, замыкающие неглубокую сцену²¹.

Идеализация таила в себе и особого рода опасность, к которой вплотную подошел классицизм. Недаром Гегель писал, что погоня за античными идеалами, понятыми в духе Винкельмана, породили «безвкусицу, мертвенность и лишнюю характерности поверхностность»²². Где та грань, которая отделяет многословность еще не развившегося до классической полноты и завершенности искусства от классицистической «мертвенности и поверхностности»?

Классицистичность отличается своим более идеологизированным характером, это не результат развития формы, того развития, о котором говорил и Дворжак, подчеркивая, что не содержанию, а самому языку форм зритель обязан своим особым, возвышенным ощущением от классических произведений. В классицизме же всегда, пусть подспудно, в подоснове, в подсознании присутствует момент идеологизации возвращения к классике. Это не искренняя уче-

ба, продиктованная потребностям становления самого стиля, а более или менее программное обращение к прошлому и даже демонстрация этого возвращения в еще большей степени, чем само обращение. Холодок неоклассики может перейти и в откровенную и часто тошнотворную фальшь более поздних направлений, например, новеченто.

М.И. Свицерская ставит проблему отношения ренессансных и классицистических норм, пишет, что по отношению к Ренессансу классицизм с рисуемыми ему эстетическими критериями обнаруживает обедненность и утрату прежней органичности. Классицизм видит равновесие в отказе от крайностей, его согласие формируется на основе умеренности²³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 196.
- ² Стоглав. СПб., 1863. С. 128.
- ³ Жизнеописание Джованни Чимабуэ, флорентинского живописца // *Vasari G. Vite. Vol. 1. P. 250; Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 194.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же. 196.
- ⁶ Там же. С. 7.
- ⁷ *Vasari G. Le opere... Vol. 1. P. 482; Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 378.
- ⁸ *Ranofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960;* частично использован русский перевод: *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А.Г. Габричевского. М., Искусство, 1998 (История эстетики в памятниках и документах).
- ⁹ *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1: Искусство Проторенессанса. С. 82.
- ¹⁰ Там же. С. 81.
- ¹¹ *Винтер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. Т. 1–2. М.: Искусство, 1977. Т. 1.
- ¹² *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 165–166.
- ¹³ *Vasari D. Le opere... Vol. 4. P. 9. Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 6.
- ¹⁴ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 166.
- ¹⁵ *Argan G.C. Storia dell'arte italiana. Sansoni, 1970.* Использован русский перевод: *Арган Дж. К.* История итальянского искусства / Пер. с итал.; под науч. ред. В.Д. Дажиной. В 2 т. М.: Радуга, 1990. Т. 1: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. С. 218.
- ¹⁶ *Арган Дж. К.* История итальянского искусства. Т. 1. С. 218.
- ¹⁷ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций / Пер. с нем. В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 1; XIV и XV столетия. С. 48.

- ¹⁸ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций / Пер. с нем. Т. 1; XIV и XV столетия. С. 50.
- ¹⁹ *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3 т. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве.
- ²⁰ *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. М., 2008. С. 27.
- ²¹ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. М.: Искусство, 1978. С. 37.
- ²² *Овсянников М.Ф.* Искусство и капитализм. М.: Искусство, 1979. С. 156.
- ²³ *Свидерская М.И.* Европейский классицизм XVII века. Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 25-32 - <http://www.msviderskaya.narod.ru/>

Глава V

«ВСЕОБЩЕЕ МАСТЕРСТВО»

«Мы смотрим глазами греков и говорим их оборотами речи», — сказал в свое время Якоб Буркхард. Освоение классической традиции было школой для Европы начиная с XI века, когда в Италии и Франции, а потом в Германии и Англии началось широкое изучение античной литературы, а уроки пластического языка древности через множество посредующих звеньев были восприняты мастерами высокой готики. «Современные люди — пигмеи, стоящие на плечах у древних» — эти слова говорит не человек Ренессанса, а представитель шартрской школы Бернард Шартрский. Романский «Проторенессанс XII века», классицизирующие тенденции в апулийской пластике времен Фридриха II и в северной готике первой трети XIII века, с ее самым классичным обликом скульптур Реймса не предвещают Ренессанса, а средневековая культура в своих самых высоких образцах, культура европейцев в моменты формирования условий для высокого художественного и гуманитарного образования всегда воспроизводивших свою способность видеть глазами греков и говорить их оборотами речи. Исследования последних нескольких десятилетий доказывают, что для филологии и искусства обращение к антике было традицией, не прерывавшейся в средневековой культуре. Линии восприятия форм и сюжетов могли расходиться и сливаться, идти пунктирной линией, но они существовали, постепенно расширяясь в зрелом Средневековье. По мере развития западной городской культуры она открывала для себя основы политической, философской и художественной мысли полиса. Когда в 1427 году Поджо Браччолини впервые употребляет слово «Академия» в совре-

менном смысле, называя так свой загородный дом, где он собирал коллекцию антиков и читал древних, начинается новый этап развития западной гуманитаристики, постепенно выходящей за пределы университетского знания и создающей свои кружки для научного общения, часто называемые Академиями. Во Флоренции и Мантуе, Венеции и Неаполе изучались не только латинские, но греческие авторы, переводились, публиковались и комментировались их сочинения. Европейцы вновь и вновь учились видеть глазами греков и говорить их оборотами речи. Учились упорно и успешно, учились долго и настойчиво. К моменту создания первой официальной Академии художеств — Академии рисунка Джорджо Вазари не только сложился художественный язык ренессансной культуры, но и разработана была теория архитектуры и изобразительных искусств, публиковались многочисленные трактаты, развивающие теоретическую проблематику, во многом продолжающие, а во многом и переосмыслившие известные в то время положения античной теории искусства. По последним исследованиям именно теорией искусства занимались ученики леонардовской Академии, широкое обсуждение теоретических проблем шло в академиях позднего Возрождения и начала XVII века.

Ренессансные штудии антики продолжались в филологии XVII — XVIII веков, расширялся круг переведенных и снабженных подробными комментариями источников, публиковались многочисленные, часто многотомные описания древних памятников, сопровождавшиеся графическими изображениями, к концу XVIII века созданы были основы истории классического искусства и археологии. Это была уже не только латинская древность итальянцев эпохи Возрождения, не только их легендарная историческая родина, но и Эллада. Из руин перед умственным взором просвещенных европейцев возникала яркая картина развития древнегреческого искусства. До Винкельмана и одновременно с его знаменитыми сочинениями были опубликованы работы многих других авторов из Франции, Германии, Великобритании, Италии. Путешествия оказывались путешествием во времени, и само количество изданий об искусстве Древней Греции, опубликованных в это время, впечатляет¹.

Не пережив национального Возрождения, мы не прошли полноценную стадию классицизма, мы не открывали язык античного искусства самостоятельно, не пережили расцвета классической филологии и археологии в XVIII веке. Один из авторов этого времени писал: «Недостатки терминов в русском языке, касающихся до художеств, великие затруднения принесли мне в исполнении намерения совершить сие сочинение, кое б действительно никогда и окон-

чено не было, есть либ не употребил я во многих случаях термины французские, а в протчих перифразы, в чем следовал примеру тех нациев, кои художества у себя заводили»². Столкнувшись с проблемой по сути своей ренессансной, проблемой освоения уже созданной эстетической терминологии, наша культура того времени слишком много времени тратила на перевод на свой язык чужих мыслей и образов, чужих тем и идей. Вторичная культура всегда растрчивает силы на перевод, ее собственный творческий потенциал расходуется на попытки сделать чужое и заемное своим. Сочинения князя Д.А. Голицына написаны не на языке Л.Б. Альберти, свободно переводившего на итальянский латинскую терминологию³, наш автор с трудом находит русские соответствия французским словам и выражениям. Билингва нашей культуры не включала древних языков, а наследие античных «Риторик» и «Поэтик», сыгравших такую важную роль в формировании стиля аль антика⁴, практически не осваивалось русским XVIII веком на языке оригинала и не трансформировалось в художественную теорию. У нас был невозможен «Спор древних и новых» о правильностях перевода с греческого или с латыни, о возможности превзойти древних в современной словесности. Наша словесность не стала еще в полном смысле слова языком Нового времени, архаизм допушкинского литературного языка многое определил и в содержании того, что можно было перевести на него. Литературная теория, теория риторики еще не развилась. В этих условиях говорить о формировании классицистической эстетики в том понимании, в котором мы говорим о ней по отношению к Европе, не приходится. Строго говоря, о стиле аль антика в изобразительном искусстве можно говорить только в его неоклассицистическом⁵ варианте пушкинской поры. Но и в это время освоение классического наследия проходит через вторые руки, через копирование европейских мастеров.

По условиям пребывания в Италии молодые художники должны были работать над копиями знаменитых классических произведений, которые позже пересылались в Россию с тем, чтобы их могли изучать академисты, не имевшие возможности знакомиться с оригиналами. Карлу Брюллову была заказана копия фрески Рафаэля в Ватикане. Работа над ней началась в 1823 году и заняла почти четыре года. Русское посольство выплатило художнику за его работу 10 000 рублей. Необычна была не только формальная оценка работы, но и сама копия. Ее делал уже зрелый мастер. Неслучайно Стендаль в своих «Прогулках по Риму» восхищенно писал, что эта копия была прекрасным комментарием, с помощью которого зрители «полностью поняли текст старого мастера»⁶. И еще более важно

восхищение Пушкина, гениально оценившего смирение подлинного и уже совершенно зрелого таланта, полного творческих замыслов и все же нашедшего в себе мужество и мудрость учиться у выдающегося ренессансного мастера: «Так Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал Афинскую школу Рафаэля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по тесной улице, чудесно освещенной Волканом...»⁷. Обратим внимание на эти пушкинские слова еще и потому, что в них бьется живая пульсация ренессансного по духу представления о творчестве. Признание яркой индивидуальности, права на свой взгляд и уважение к тому, что художник «усыплял нарочно свою творческую силу». Развести средневековое осуждение «самовольства» и ренессансное признание копирования как школы мастерства довольно сложно. Дополнительная сложность заключается еще и в том, что отечественная школа рисования, построенная на копировании образцов средневековых, сменилась петровской системой обучения, построенной на прямом заимствовании форм в современном европейском искусстве, и эта наша специфика по отношению к европейским художникам как к учителям наложила отпечаток на формы преподавания в Академии художеств XVIII века. Мы не прошли этап ренессансных академий, наша Академия трех знатнейших художеств получила функции государственного учреждения, а ее политика обучения антике была не итогом самостоятельного пути развития логики художественной жизни, а простым переносом современной ей европейской практики.

И самая «античная» наша картина возникла в момент, когда копирование с антиков и работа с натуры были противопоставлены и в системе обучения, и в логике движения художественной жизни. Античность могла быть неким условным идеалом, у Брюллова же она предстала реальным городом и реальной улицей, на которой здесь и сейчас происходила трагедия, а живые люди открывали зрителю мир своих чувств. Как и многие другие ученики Академии, он обращался к античности, но впервые у него это было обращение не к отвлеченному классическому идеалу, а к реальному событию. Вторым отличием от привычных академических стандартов было то, что темой картины должны были стать не выдающиеся герои, но страдания и нравственный героизм обычных людей, стихия, отнимающая человеческие жизни, и обычный человек, сохраняющий долг, честь перед лицом смерти. Вместе с гибелью Помпеи в мир классицистической многофигурной картины прорвалась правда эмоций, живая трагедия реальных людей. Романтизм уже открывал

дорогу к поискам нового большого стиля, к уходу от холодноватой торжественной условности. В картине старый классицистический принцип барельефности был соблюден, но получил неожиданную трактовку: остановка в действии оправдана почти реальным ощущением вспышки молнии, выхватывающей из темноты фигуры людей и превращающей их в изваяния. Молния, так удачно найденная Брюлловым, придавала убедительность этой скульптурной застылости, такая внезапная остановка движения бывает, когда что-то на миг освещено резким сиянием. Брюллов хотел добиться ощущения полной рельефности фигур, здесь ему снова помогло необычное свечение ночного неба, он усилил его. «Наконец, мне показалось, что свет от молнии на мостовой был слишком слаб. Я осветил камни около ног воина, и воин выскочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была кончена»⁸.

Романтическое освещение, внезапно выхваченный миг трагического события выводит это произведение за пределы классицизма. И романтическое ощущение передает в своих строках Александр Сергеевич Пушкин, когда в 1834 году оставляет зарисовку центральных фигур картины «Последний день Помпеи» и пишет рядом навеянные знаменитой картиной строки:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом
Под каменным дождем бежит из града вон.

Это было произведение на тему антики, но его художественный язык выходил за пределы возможностей стиля аль антика. Это был язык новой эпохи.

Не сформировавшись, классицизм в русской живописи уступил место романтизму, а потом и реализму. Стиль аль антика не сыграл свою роль, сходную с его ролью в ренессансной западной культуре. А сама антика воспринималась теперь как реальное историческое место, как реальная трагедия города, представшего в новых раскопках. И в это время античность оживает вновь в неоклассических стилизациях Ф. Толстого, но и это прелестные русские парфразы Веджвуда. Мы непосредственно к античности не обращались, мы учились «видеть глазами греков и говорить их оборотами речи», изучая новоевропейские языки и искусство. Копия с «Афинской школы» должна была предшествовать «Последнему дню Помпеи». Пушкин гениально угадал сам смысл русского академизма своего

времени. Брюллов действительно преклонялся перед Рафаэлем и считал его «всеобщим учителем».

Ни одна из многочисленных крупных работ так и не была завершена художником. Он остался автором одной картины. Но в этом качестве всегда пользовался непререкаемым авторитетом у своих многочисленных учеников. Профессорская деятельность Брюллова заслуживает особого разговора. По правилам тогдашней Академии учащиеся имели право самостоятельно выбирать себе учителя и очень многие стремились попасть в мастерскую к Брюллову. Например, в 1845 году из 102 билетов, которые давали право посещать рисовальные классы, 24 принадлежали ученикам Брюллова. Приемы маэстро неизбежно тиражировались и опошлялись. Начало педагогической деятельности художника совпало с реформой Академии, образование было сокращено до 6 лет и прием осуществлялся только с четырнадцатилетнего возраста, младшие общеобразовательные классы были отменены. В момент, когда по приказу Николая I Академия художеств была реформирована, а обучение в ней свелось исключительно к профессиональным предметам, он создал собственную домашнюю Академию, неофициальный центр обучения, где давал молодым художникам и основы общих знаний, читал классические литературные произведения и пытался сформировать их как широко образованных людей. Он подбирает книги для своих учеников, формирует их круг чтения, восполняя пробелы образования в Академии художеств, отказавшейся от преподавания общих предметов, вместе с ними разбирает Гомера и Овидия, Данте и современных писателей, советует, какие книги по физиологии и анатомии следует изучить в первую очередь. Он часто ходит с начинающими художниками по залам Эрмитажа, разбирая творчество Веласкеса, Рубенса, Ван Дейка. На антресолях, устроенных на его петербургской квартире, которую прежде занимал ректор Академии Мартос, свободно шло обсуждение самых различных предметов, естественно дополняющих рисовальные классы на первом этаже, в мастерской. Он ценил своеобразие каждой формы академического обучения и одним из первых провозгласил важность работы с натуры, он сделал шаг, который позже полностью реформирует всю систему обучения художников.

Основа академического обучения — рисование с антиков — была разрушена, ему противопоставлена был натура. Натурный класс и класс гипсов разводились не только в Академии, в самой художественной жизни. Вместе с XVIII столетием навсегда уходило время классицизма, он заменяется неоклассическими стилизациями, пусть тонкими, но всегда несущими оттенок ретростилизаций. Мы так

и не стали «антично современными и современно античными», как писал один из ренессансных гуманистов своему другу. Наш стиль аль антика не стал основанием «новой манеры», развитие художественного языка шло не благодаря ему, а вопреки.

Как известно, итальянское искусство XV века Эрвин Панофский связывал с понятием «возрождение античности» — «rinascimento dell'antichita», а происхождение «нового искусства» Северного Возрождения из антиклассической готики определял как «рождение без античности» — «nascimento senza antichita» или даже как «рождение против античности» — «nascimento incontro all'antichita». Ни одно из трех этих определений нельзя приложить к русской форме освоения нового миметического языка изобразительности. Наш переход от «иконы» и «картине» не повторил западный путь, другой была и наша академическая художественная школа. Польша четыре века воспринимала новую форму европейской изобразительности, Белоруссия и Россия копировали западноевропейские гравюры, используя их нередко как средневековые прориси для обучения рисованию, осваивая общеевропейское умение «видеть глазами греков» через призму поздних и чужих форм миметического изображения, которые были, кроме всего прочего, плоскостными.

Наша художественная школа весьма своеобразно воспринимала европейский опыт, а вопрос об освоении античности в художественном образовании может быть рассмотрен только в пределах более широкой постановки вопроса об овладении опытом художественного развития европейской культуры, поэтому логичнее рассматривать восприятие античного наследия в контексте принятого у нас подражания образцам в том смысле слова, которое было принято в Академии художеств — чужим произведениям вообще, включающим работы учителей или зарубежные произведения различных школ. Это было общим процессом освоения того, что Гегель в свое время точно назвал «всеобщим мастерством».

Академическое художественное образование в современной культуре

В известном смысле «всеобщее мастерство» выражает смысл академического художественного образования. Их можно воспринимать как синонимы. Наступление на академическую школу было и наступлением на принцип наследования мастерства, ученичества в широком смысле слова, оно началось давно и прошло ряд этапов. И критике подвергался не сам академизм как изжившее себя и да-

легкое от жизни течение, а академичность как принцип обязательного наследования профессиональных уроков прошлых поколений. Даже среди тех художников, которых самих позже в достаточно грубой форме упрекали в ретроспективизме, протест против академической школы был распространен. А.Н. Бенуа признавался в письме к Е.Е. Лансере: «Я теперь понял... что я ненавижу в Академиях и всяких других школах, во всяком систематическом обучении искусству... Я ненавижу эту фальшь, бесполезность... Не в том вред, что ты пишешь или рисуешь с гипса, а в том, что раб традиции, ты вошел в стадо художников... И не только гипс, но и болван-натурщик, но пейзаж и портрет — все вредно, если ты этому учишься. Надо работать с охотой, наслаждением... и на работе незаметно учиться»⁹ (письмо к Е. Лансере от 13 октября 1895 года). Здесь принципу ученичества, принципу, на котором было возведено все здание академической школы, был противопоставлен принцип самоучки, автодиакта, отрицающего школу в самой ее основе и пытающегося все постичь на собственном опыте и в процессе работы. Ученический этап отрицается вообще, художник изначально признается способным все, что ему необходимо, постичь в процессе самостоятельной работы. Он оказывается и собственным наставником и собственным критиком, способным оценить достигнутое. Художественного образования явно не хватало, но презрения к традиции академической, собственно говоря, это образование и дающей, было в избытке. Художественного образования не хватает и сегодня.

Мы смотрим на прошлое, продолжая существовать в дне сегодняшнем, невольно проецируя туда те проблемы, с которыми сталкиваемся здесь и сейчас. Что касается мастерства в значении элементарных ремесленных навыков, то его судьба в современном художественном образовании не может быть названа простой. Дочь моей детской подруги, уехавшей из России в Новую Зеландию, мечтает обучиться фотографическому искусству и занимается в художественном колледже, но ей запрещают работать с аналоговой фотографией и печатать цветные фотографии из-за вредности процесса. Понимая, что фотограф должен не только знать технологию своего занятия, но и уметь рисовать, студенты колледжа устраивают забастовки с требованием ввести хотя бы раз в неделю работу с натуры, но местный аналог деканата сделать этого им не позволяет. Методология обучения ставит профессиональное мастерство на последнее место. Студентам говорят о концептуальности и перед каждой фотографической работой заставляют писать теоретическое эссе о замысле будущего произведения. Молодежь скандалит и ссылается на то, что с композиторов не требуют сочинения текстов по поводу за-

мысла их будущих музыкальных работ. Начальство ничего не отвечает, продолжая относиться к художественному ремеслу как побочному результату рефлексии по поводу своей творческой задачи. В результате девочка отправилась в Соединенные Штаты учиться художественной специальности, но вернулась назад после того, как на экзамене ее попросили проиллюстрировать предельно отвлеченную тему «мировые деньги». Победа абстракций над художественным образованием в обычном смысле слова была принята начинающим фотографом как должное. Ее мама, которая сама получила художественное образование в тогдашнем СССР, понимает, что в России ее ребенок просто не поступит в художественный вуз, где сейчас конкурс зашкаливает за сотню и требуется серьезное владение изобразительной грамотой, но радости художественного образования за пределами нашей обширной державы ей уже надоело, она просто хочет дать ребенку профессиональное образование в привычном для нее понимании, а не делать из человека, желающего освоить ремесло и тонкости технологии изготовления художественной фотографии, недоучившегося искусствоведа, сочиняющего заумные эссе о замысле художественной работы прежде, чем ей разрешат приступить к ее выполнению. Выход они нашли пока совершенно средневековый — идти в подмастерья к какому-нибудь мастеру и осваивать из-под его руки все премудрости ремесла. Наверное, выход правильный.

Современная художественная жизнь ставит ремесло в ситуацию изгнанника не только в области фотографии. Между тем ремесло привлекает творческую молодежь и широкого зрителя, его острый дефицит ощущается сейчас всеми, и интерес к академическому художественному образованию неподделен. Мы ищем умелых художников, а сами начинающие художники ищут место, где бы их научили умению изображать. Что касается разговоров о необходимости быть концептуальным, то мне лично они напоминают иллюстрацию к верной мысли старика Гегеля о том, что образное мышление вытесняется абстракциями в современном мире. Процесс довольно страшный, тем более если вспомнить, что упомянутый старик называл, и называл вполне справедливо, всякого рода отвлеченности, которые часто путают с теорией, «пустопорожними абстракциями неразумного рассудка», которые для него были противоположны собственно «разуму». Неслучайно его Эстетика была своеобразной пропедевтикой к его Логике, способной повторить логику более высокого порядка, логику развития природы и истории, феноменологию духа. Осознать себя в современном мире человек может только пройдя школу художественного развития человечества,

сформировав свое образное мышление таким образом, чтобы оно естественно подвело его к мышлению «разумному», включающему обязательный компонент интуитивного схватывания целого, а не разлагающего это целое на мертвые компоненты абстракций «неразумного рассудка».

Прогресс общества по отношению к прогрессу искусства никак не прямо пропорционален. И если мы анализируем такие стороны прогресса, как развитие научного мышления, то очевидно, что более аналитичному взгляду на природу соответствует не более развитое искусство, а определенная утрата художественности, цельности восприятия мира. И это еще одна сторона «варварства рефлексии», если использовать выражение Д. Вико, считавшего утрату образности мышления (то есть фантазии) вторичным варварством. Разлагая мир на точно обозначенные составные части, человек в определенной степени утрачивает способность воспринимать его как целое, снова возвращается к симультанности в древневосточном смысле. Наука с ее силлогизмами и дилеммами побеждает способность продуктивного воображения. Собственно, речь даже не идет о науке и ее прогрессе, но о победе дискурсивного мышления. Что же касается самой науки, то она многое утрачивает от кризиса цельного, образного восприятия мира, от неизбежного для ее формирования схематизма. «Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой — усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий, — тотчас порвался внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы»¹⁰, — писал Фридрих Шиллер. Но в современном мире человек вынуждается самой логикой событий, преодолевать свою частичность. Он не только вовлекается в общественную жизнь и перестает быть управляемым, но и в отношении к знанию вынужден выходить за узкие ограничения рамок своей профессии. Все открытия сегодня делаются на стыке научных дисциплин, логика развития знания вынуждает человека преодолевать «строгое разграничение сословий и занятий». В этом смысле постнаучный человек — это и человек с новым типом фантазии. Он не запрограммирован на жесткое выполнение определенных функций. Его задача гораздо шире и свободнее. Он перестал быть человеком частичным, человеком-функцией. То есть развитие культуры само излечивает постепенно ту рану, которую однажды нанесло.

Быть может, самой серьезной проблемой для европейской теоретической мысли была (а в определенной степени и остается) пробле-

ма враждебности основной линии развития современного общества искусству. Как бы потом в деталях и частностях ни трактовался этот фундаментальный факт нашей цивилизации — как утрата воображения в мире рассудка, как превращение человека, некогда гармоничного и цельного, в человека частичного, человека-функцию — проблема становится все более и более острой, все более ранящей. Утрата не только былой цельности, но и условий для ее возможного возрождения в будущем воспринималась и как трагедия времени, и как трагизм положения каждого отдельного человека в этом времени. На смену фонтенелевскому (еще вполне оптимистично-утопическому) взгляду приходит сначала трагический разлом между эпохой и личностью у романтиков, а потом и мужественное принятие неизбежности вытеснения высоких форм образного мышления потребностями развития человечества, в том числе и прогресса логических форм мышления у Гегеля.

Уже в «споре о древних и новых» ясно выразилась идея о том, что исторический прогресс несет вместе с развитием и неизбежные утраты, а чисто технические успехи современности не могут привести к таким же успехам в художественной сфере. Это понимание, существенно отличающееся от господствующей в то время картезианской идеи прямолинейного прогресса, подобного простому приращению знаний, своего рода арифметической прогрессии, драматизировало понимание традиции, делая его не столь однозначным. Обычные представления о том, что мы настолько же превосходим в искусстве древних, насколько превосшли их в технике, достаточно распространены и сегодня. Тем важнее отметить, что с этими представлениями спорили уже накануне Просвещения и спорили, приводя аргументы, которые и сегодня вполне сохранили свою актуальность. Высокомерное отношение к предшествующей художественной традиции, к «всеобщему мастерству», если использовать гегелевское выражение, снимает остроту проблемы, поскольку делает новацию самоценной. Это вызвало реакцию, более известную в своих классицистических вариантах, но имевшую и вполне рациональные доводы. У защитников прошлых достижений формировалось убеждение об объективных эстетических ценностях, отбрасывая которые, современность со всей ее претензией на «неповторимость» становится похожей на тех обезьян, которые смотрятся в зеркало с девизом «Красивы для самих себя». Этот герб придумал для «новых» Никола Буало. И он не был так уж неправ.

Человек изобрел письменность, и его память перестала вмещать гигантский запас родовых знаний, передающихся устно, через пре-

дания, мифы и эпос. Человек изобрел средства механической фиксации зрительных впечатлений, и навсегда ушли научные рисунки Леонардо, умение понимать что-то, рисуя его внешние проявления. Узкоколейка, построенная Мейсонье для того, чтобы двигаться со скоростью лошади и фиксировать с максимальной точностью ее движения, не сделала его рисунки более совершенными, чем рисунки его предшественников, не имевших возможности увеличить скорость своего перемещения в пространстве, но именно потому до недостижимых сегодня пределов увеличивавших скорость своего восприятия пространственных изменений и, кстати сказать, скорость их фиксации на листе бумаги.

Оснащенные компьютерами последних моделей писатели не достигают уровня произведений своих предшественников, произведений, рожденных из перечеркнутых черновиков, написанных пером при свече строк. Новейшие теории творчества, так далеко ушедшие от наивной и устаревшей, такой простой и кажущейся банальной академической теории, не могут помочь самому художественному творчеству выйти за пределы повторов или отталкивания от того, что было создано людьми, верившими, что ключ к тайне искусства искать надо в величайшем из произведений божественного Искусства — натуре. Возможно, что при более внимательном взгляде старая классическая, такая простая по сравнению с феноменологическими, структуралистскими или экзистенциалистскими концепциями творчества, такая очевидная и старомодная академическая школа и ее идеи о творчестве не покажутся нам старым хламом. Повторение пройденного полезно не только для школьников...

Следует различать два понятия: «современная теория искусства» и «теория современного» искусства. В первом случае речь идет о совокупности научных представлений, на которых основывается искусствознание в целом (прежде всего история искусства), формулируются ли они сознательно или нет, но они всегда существуют. Во втором случае речь идет о теоретических конструкциях, обосновывающих отличие современного от так называемого «классического» искусства. Как правило, они строятся на противопоставлении «имитативного» и «интерпретативного» (Герберт Рид) или вообще о противоположности «имитативного» и «креативного» в том или ином варианте такого противопоставления. Я поэтому предпочитаю вести речь о современной теории изображения, что позволяет вывести из круга затрагиваемых проблем принципиально асимметричные концепции.

Академии искусства возникли в момент освоения миметического языка искусства и, как мне кажется, академическую школу надо

связывать не с академизмом в том значении, который этот термин получил в момент своего возникновения в критике 1840-х годов, а с наследием ренессансной художественной практики и теории, воспринятой художественным образованием более позднего времени. Академическая художественная школа — это школа миметического изображения реальности. Ее проблемы — это проблемы развивающегося метода изображения, неизбежно требующего освоения уже накопленных методов и умений, учета опыта предшественников. Но под вопросом сейчас сам принцип изображения. Поэтому проблема академической художественной школы принадлежит к числу наиболее острых и дискуссионных, а потому и наименее академичных проблем современного искусствознания и художественной критики. Все вокруг нее словно заряжено током высокого напряжения. В сталкивающихся мнениях, в споре концепций, во взаимных обвинениях оппонентов нет и следа беспристрастной, проникнутой духом непредвзятой научности полемики.

Даже если мы абстрагируемся от позиций «новаторов» и «консерваторов», зачастую взаимоисключающих по всем основным пунктам, то эта «заряженность» самой проблемы соотношения традиционных эстетических принципов и новативности (то есть способности принимать новое) объективно продиктована антиномичностью ее основных полюсов, один из которых приводит к отталкиванию от традиции, а другой с той же необходимостью ведет к обоснованию значения традиции. Я бы определила это своеобразные полюса проблемы следующим образом: один из них — отрицательный, ориентированный только и исключительно на борьбу с «заштампованностью» сознания. Другой полюс — положительный. Он связан с обостренным пониманием того факта, что многие проблемы нашей художественной жизни порождены не только и не столько засильем «штампов», сколько простой нехваткой профессионализма.

И естественно, здесь неизбежно встает вопрос о необходимости возрождения профессиональной традиции в широком значении этого слова, о необходимости сохранить преемственность развития, восстановить «прервавшуюся связь времен» (а в том, что она нуждается в этом восстановлении, сегодня трудно сомневаться).

Позиция каждого из исследователей может склоняться к тому или иному полюсу проблемы, порождая и основные способы аргументации, и специфику личного пафоса, вернее, его направленности, но именно в объективной противоречивости основных предпосылок проблемы традиции и новаторства необходимо видеть причину ее остроты. Сталкиваясь, опровергая друг друга, раз-

личные авторские позиции придают подлинную диалектическую остроту постановке вопроса даже вопреки субъективным устремлениям их создателей. И потому истинная глубина анализа проблемы традиции и новаторства сегодня ни в коей мере не может быть достигнута простым эклектическим совмещением противоречащих друг другу позиций по известному принципу «с одной стороны, с другой стороны...», а требует и анализа тех противоречивых тенденций современной художественной жизни, которые объективно порождают столкновение различных методов анализа и интерпретации, на поверхности выступающих как полемика различных авторских позиций. Это объективно присущее нашей художественной жизни противоречие нельзя сгладить никаким внешним соглашением между критиками, закамуфлировать приведением к гармоническому согласию их мнений, поскольку эта искусственная гармония чревата какофонией до тех пор, пока не выявлены подлинные источники, коренящиеся в художественной практике и продуцирующие разногласия мнений специалистов. Ибо, как сказал Гете, между двумя противоположными мнениями лежит не истина, а проблема.

Отношение к традиционализму и ретростилизации

В нашей художественной критике понятие «традиция» нередко отождествляется с понятием «консерватизм». Именно это обстоятельство заставляет везде и всюду употреблять рядом с «традицией» и «новаторство» во избежание упреков в архаичности и устарелости. Но, если вдуматься, именно это обстоятельство свидетельствует о неразработанности самого исходного понятия, которое не достигло в теоретическом осмыслении уровня понятия, всегда бывшего синонимом понимания сути проблемы, а застряло на уровне абстрактно-общего представления. При этом такая абстракция очень часто сливается с некритически воспринятыми представлениями обыденного сознания, для которого традиция и новизна существуют лишь как взаимоисключающие противоположности. Но разве понятие новизны не входит подразумеваемой составной частью в понятие традиции? Ведь традиция уже в своем семантическом значении «передача» (латинское «traditio») означает существование прошлого в новых условиях, а без этого обязательного значения, без своего временного, движущегося из прошлого в настоящее оттенка превращается в простой, никому не нужный склад готовых, отживших свое форм.

Интересно, что в обыденном представлении именно это превращение «традиции» в некое подобие запасника, где хранятся готовые и отчасти устаревшие решения, исповедуют многие современные художники. На вопрос, что означает для него понятие «традиция», известный художник еще в советские времена давал по-своему любопытный ответ: «Традиция — это сумма достижений»¹¹. И уже одно это показывает, насколько отделена в сознании художника традиция от современности, отделена вне зависимости от того, насколько высоко оценивает он эту «сумму достижений». Они разведены просто в силу того, что вместо живой и действенной линии преемственности традиция рассматривается как склад готовой продукции. А сама преемственность в этом случае неизбежно будет пониматься как стилизация.

И, понимая таким образом развитие традиции, художник пытается от него отойти, отбрасывая вместе с подразумеваемой стилизацией всего-навсего понятие профессионализма, представление о ремесленной традиции. Он специально подчеркивает, что в традиции «есть и нравственные критерии, и этические, и профессиональные», но отделяет свое понимание, тут же отождествляя профессиональный аспект традиции с ученическим копированием: «Я за то, чтобы традиция питала творчество современного художника, скорее в этическом и нравственном качестве, и ни в коей степени не была предметом элементарного формального подражания»¹².

Разберемся с этим поподробнее. Что такое этический и нравственный аспект традиции? На мой взгляд, этическое и нравственное — синонимы, но не будем придираться. Итак, нравственный (высший) аспект здесь противопоставлен профессиональному (оказывающемуся на уровне элементарного подражания, то есть чего-то изначально безнравственного, близкого простому плагиату). Таким образом традиция переносится в такие заоблачные выси нравственного императива, с которых совсем необязательной предстает идея преемственности профессиональной, хотя испокон веков этос художника и состоял в его профессионализме, именно в нем он видел драгоценные нити, невидимо связующие его с исканиями его собратьев по живописному цеху, отдаленных от него на несколько веков. Если же мы встанем на позицию современного художника и отбросим эту профессиональную традицию как несущественную, то, честно говоря, мне совершенно неясно, о каком этическом (нравственном) значении традиции может идти речь, в чем оно, это значение, для художника, для профессионала будет заключаться.

Нельзя, разумеется, отрицать право наших современников искать этические ценности в искусстве прошлого, но это чисто чело-

веческое право, между тем как свое профессиональное право на традицию современный художник часто использует весьма своеобразно. В серии, названной «Подражания», художник сводит традицию к традиционализму, мертвящий характер которого демонстрировался всеми способами.

Набор стандартных для ретростилизаций приемов — жесткая линия контура, светотеневая моделировка, напоминающая чертежную отмывку и убивающая живую подвижность форм, доводились здесь до абсурдного, ученически старательного переноса, «элементарного формального подражания», как сам он выразился в интервью. Навыки академической школы травестируются. Бутафорский, неподлинный характер принимает она в этих стилизациях, всегда нарочито выделяющих наиболее искусственные и нарочито «реквизитные» приемы своих иронических подражаний. В известной русской сказке ведьма попросила кузнеца сковать ей тоненький голос взамен ее собственного, грубого и пугающего. Этим «скованным» чужим голосом художник специально говорит в своей «консервативной» серии. Причем он выявляет скованность и в смысле искусственной созданности, поддельности, сконструированности своих подражаний, и в смысле скованности как омертвления, как сковывающего современную экспрессию диктатом классических форм.

Между тем классические образцы искусства прошлого, используя те же «вокальные» параллели, — это прежде всего громадная по своему значению школа, в которой профессиональный голос ставится. Именно так понимали проблему подражания предшественникам мастера академической школы, рожденной в эпоху Возрождения. Их профессиональный этос заключался в верности заветам мастерства. Антитезой этой позиции стала ретростилизация постмодернизма, в которой всегда наличествует пафос отрицания традиции, близкий авангарду в целом. В.А. Крючкова совершенно справедливо писала о коллажности такого сознания: «Неуемная жажда овладеть окружением, подчинить своей воле внешние формы (в том числе и формы культуры) выливается в коллаж, предметно-скульптурные конструкции, в живописные парадоксы и перестройки классических тем»¹³.

В самом начале этого процесса, когда новая критика оценивала и анализировала сходные процессы в позднем советском искусстве, репликационность и коллажность сознания трактовалась как сознательное столкновение подчеркнуто неоднородных кодов и структур мышления, заимствование, главной целью которого была не только его демонстративность, но и попытка попробовать «непредвиденные возможности прочтения того или иного текста в зависимости

от контекста». Узнаваемая неузнаваемость знакомых образов расценивалась как один из вариантов опровержения банального традиционализма. Восприятие традиции как готовой формы, которую можно использовать по собственному усмотрению, можно и нужно «перестраивать», предполагало отношение к ней как к мертвому, а потому бесполезному накопленному профессиональному знанию. Она не осваивалась, а пересоздавалась. Лучшим способом претворить исходный чужой материал в собственное оригинальное произведение было низведение его до уровня материала строительного. И это справедливо было подмечено критиками поколения 1980-х в так называемом традиционалистском направлении семидесятников. В то время когда ровесники художников писали о «культурной памяти» и прочих высоких материях, молодежь восьмидесятых отмечала коллажность сознания в картинах этого стилистического направления: «Картина 70-х годов строится прежде всего на композиционном принципе монтажа. Это монтаж идеологических смысловых элементов (цитат и квазицитат), а не формальный прием, сохраняющий пафос «делания» картинного целого, как то могло быть в искусстве 20-х годов. Материальность вещи снята ментальным уровнем связи с ней. Композиция «склеена» из отдельных фрагментов, пространств, времен. Первоэлементом для художника здесь оказывался не мазок, линия или объем, но целокупность цитаты. Ее внутреннее пространство находится ниже уровня восприятия автора, который составляет произведение из цитат так же, как настоящий традиционный художник созидает картину из мазков»¹⁴.

Обращение семидесятников к прошлому именно потому и не могло существенно повлиять на качественное изменение живописи, что традиция бралась здесь сугубо «идеологически», а это значит, что она была декларацией. Она имела такое же значение, какое имеет в иероглифическом письме знак-определитель. Отсюда и то равнодушие к качеству, когда практически все обращались к альбомам с репродукциями, а не ходили в музей для копирования подлинников. Эта традиция не знала того археологического по своей скрупулезности в передаче мельчайших деталей оригинала подхода, которым отличалось обращение к прошлому такого художника как Мантенья. Его неподдельный интерес к точности цитаты вел к освоению культуры антики, к ее обживанию, а потому и к появлению нового качества его собственного искусства. Стиль аль антика в этом смысле является прямым предшественником академической школы, но он противоположен по своему духу ретростилизациям семидесятников.

Если к прошлому искусству подходить не как к памятнику, которым художник интересуется как свидетельством ушедшей культуры,

но как к «материальной вещи», используемой в качестве кирпича для строительства собственного здания, то не спасает и «ментальный уровень» связи с прошлым. Напротив, чисто сюжетная литературность или, точнее, аллегорический характер подобной связи выдает отсутствие воображения, умения перенестись в чужую эпоху и реконструировать ее в подлинном виде. Неодухотворенная ничем, кроме некоего «подтекста», совершенно формальная связь с прошлым как с подсобным материалом похожа на общую для авангарда разделенность голой акции и грубой материальности. Цитаты и квазицитаты напоминают сгустки красочного пигмента, которые не претворены в изображения. Они действительно не ставят перед собой изобразительную задачу, сводя все к простой тавтологии изображения известного изображения. Источник интересует их лишь как название в каталоге, даже не как визуальный фрагмент. Принцип цитирования источников возник давно. Но даже у такого мастера по монтажу готовых фрагментов и составителя вспомогательных альбомов цитат из предшественников, каким был Якопо Бассано, обращение к чужим работам было изобразительно, а не аллегорично.

Но уже в болонском академизме трагический разрыв между натурой и образцами открывает себя, а тем самым открывает и потенциальную возможность аллегорической трактовки образцов как «мира прекрасного», противопоставленного грубой натуре. М.И. Свидерская писала о болонском академизме: «Взятые как готовые решения, абрисы классических движений с их величавым ритмом, повышенные «интонации» жестов, свойственные героическому языку, концентрированная мощь пластики персонажей, рожденных эпохой «титанов», широта пространственных построений, в которых отражена равновеликость человека и мира, превращаются в зыбкие контурные отражения, пустые одежды, которым Карраччи пытается дать нового носителя, наделенного плотью и кровью реально наблюдаемой жизни»¹⁵.

Художественное образование в цеховой и академической традиции

Культура Возрождения, рождавшая многочисленные академии, сменяющие цеховой метод обучения, сохранила полное уважение к самой идее наследования профессиональных навыков. Важность следования примеру учителя не отрицается и в Позднем Возрождении. Вазари пишет об «учениках редкостных мастеров, соблюдающих их заветы», приводя их верность учителю как достойный

внимания и надежный путь достижения вершин творчества. И даже в том случае, если они не опередят и не победят учителя, то они могут сравняться с ним и стать ему подобными во всем. Этот идеал полной идентичности с учителем дополнительно подчеркивается акцентом на добродетели верного ученичества, позволяющего «сравняться в мастерстве» (*virtu*) с учителем. Почти средневековая интонация звучит в этих словах о «усердном стремлении подражать» и «прилежности в изучении», почти традиционная дань уважения к старшему мастеру, указавшему ученику «правильный способ работы»¹⁶. Подражание (*imitazione*) практически совпадает в этом случае с изучением (*studio*). Характерно, что Гаэтано Миланези сопровождает эти слова Вазари примечанием, в котором разграничивает сугубо технические навыки, которые можно усвоить и, соответственно, передать, и одаренность (*genio*) как ту способность, которая не передается¹⁷. Но в оригинале повторение метода вовсе не рассматривалось как причина упадка. У автора XVI века нет слишком жесткого противопоставления изучения метода учителя и личного открытия. Ведь имитация «хорошего метода» (*buona maniera*) Джотто предполагает не подделку под его манеру, а воспроизведение нового типа отношения к натуре.

Академическая школа приходит на смену цеховой организации в европейской культуре. Поэтому открытие и передача «хорошего метода», то есть метода миметического изображения, стали главной задачей этой школы. Разумеется, школа существовала и в средневековом искусстве. Ученик иконописца в совершенстве владел всеми необходимыми подсобными операциями, он золотил, левкасил, растирал краски, постепенно осваивал все сложные этапы подготовки иконы. Он всегда учился, наблюдая работу мастера и подмастерьев и по мере своего продвижения в профессии участвуя в ней все более активно, но система предварительного обучения изобразительному искусству была неизвестна (если не считать умения твердой рукой проводить контуры). Средневековые трактаты представляют собой суммы технологических приемов, трактаты по искусству, создаваемые в преддверии развития от боттег к академиям, это уже теория и практика изображения реальности, нормы изображения и представления о творчестве, которые правильно было бы назвать поэтикой нового творчества.

Иконописное мастерство подразумевало совершенное владение всей суммой накопленных приемов, личные нововведения в ней были минимальны. Ученик академической школы должен освоить все, чем владели мастера до него, и двигаться вперед. Лучший ученик иконописца — это тот, кто в совершенстве освоит приемы сво-

его мастера, лучший ученик академической школы — тот, кто превзойдет своих учителей в умении передавать реальность, кто проявит не только умение, но и «разумение», окажется способным к самостоятельному решению.

Своеобразной промежуточной ступенью было обучение в Оружейной палате, ученик был уже не подмастерьем, которому поручали простые технологические операции, не требующие большой квалификации, не вспомогательной силой в общем процессе, а самостоятельным художником, которому должна была быть передана вся сумма знания, доступная его наставнику. За ведущими мастерами закрепляются ученики, создаются даже небольшие группы, числом до 10 человек из начинающих художников, которые не столько заняты на подсобной работе, сколько проходят обучение мастерству изображения в широком смысле слова. Сначала он учился писать «травы» и фоны, потом переходил к написанию фигур по рисунку мастера, а позже начинал «знаменить» самостоятельно.

Необходимо исследовать особую роль Оружейной палаты как художественно-образовательного центра допетровского времени, ее иногда называют «Академией XVII века» и это совершенно справедливо, разумеется, с учетом тех условий времени, которые накладывали свой отпечаток на представления о художественном образовании и его практике в этот исторический период развития русского искусства. Оружейная палата возникла в XVI веке для хранения оружия царского двора, но постепенно она становится крупнейшей оружейной мастерской, со временем приобретая еще ряд функций. Уже в следующем веке помимо оружейников туда входят чеканщики, ювелиры, плотники, мастера украшения книг, «иконники» и другие художники. Поскольку для нужд двора постоянно требовался приток новых художественных сил, он удовлетворялся не только за счет привлечения мастеров местных школ, но и совершенствования широкой системы обучения подмастерьев. В этой специфической системе профессионального обучения осуществлялся постепенный переход от работы по прорисям, то есть от простого и механического переноса силуэта изображения, который в дальнейшем раскрашивался, к копированию гравюр европейской школы. В этом последнем случае изображение уже могло соотноситься с реальностью, с «живством», как говорили в то время. Иконы дополняются элементами, подмеченными на копируемых гравюрах, сама школа копирования становилась важным элементом обучения мастерству изображения (характерно, что и в более позднее время эта практика работы с оригиналами сохранялась). По мере замены прорисей контурным рисунком фигуры менялась вся художественная система, ло-

малась прежняя средневековая система профессиональной подготовки. Ученик иконописца становился учеником живописца, осваивавшим постепенно линейную перспективу и анатомию.

История допетровской художественной школы ждет своего изучения, в Петровское время (помимо широко практиковавшегося пенсионерства) было сделано несколько попыток сформировать национальную художественную школу, которые должны быть внимательно проанализированы, поскольку только их исследование может полнее обрисовать ситуацию, в которой возникала Академия художеств. В 1720 году Оружейная канцелярия, переведенная к тому моменту в Петербург, была расформирована. Типография была подчинена Синоду и значительно расширена по распоряжению Петра. Сохранились документы, содержащие предложение М. Аврамова создать при типографии различные художественные отделы: слесарного, токарного, столярного искусств и других, а также рисовальную академию, «академию рисовального учения», но в этот момент академия не была организована. Через несколько лет обсуждался проект создания Академии наук, тогда А.К. Нартовым была впервые сформулирована идея создания Академии художеств, которая была бы не ведомственным и подчиненным целям типографии учреждением, а вполне самостоятельной организацией. В своем письме Петру он пишет «о сочинении таковой... академии разных художеств, которой здесь, в России еще не обретається, без которой художники подлинного в своих художествах основания иметь не могут, и художества не токмо чтоб для пользы государственной вновь прибавлятися, но и старья погасать могут.

Напротив же того, установлением таковой академии и ее благим тщанием... имеют многия, разныя и светопохвальныя художества размножатися и приитти в свое надлежащее достоинство. И оная академия может сочинитися обще теми достойными в своих званиях мастерами, которые во оной определены быть имеют. И оные мастера каждый о своем художестве, в общую пользу предложат свои мнения и подлинныя к тому принадлежащия основания. И о установлении таковой академии все мастера купно, с ревностным своим желанием просят. А без такового от мастеров предложения их мнений и установить оную трудно, понеже оная повинна в себе иметь многия разныя художества...»¹⁸. Правда, еще совершенно в средневековом духе трактовались «художества», к которым причислялись не только архитекторы, живописцы, граверы, но и мастера литейного, токарного и столярного дела. Всего 24 специальности, распределенные по рангам. Надо сказать, что будущие «знатнейшие художества» причислены были к первому рангу, но посмо-

трим, в какой список они были включены. Перечень весьма любопытен и я приведу его полностью:

«Роспись мастерам, которые будут иметца при академии

1 ранг

1. Мастер архитектор архитектуры цывилис.
2. Мастер механически всяких мельниц и слюзов.
3. Мастер живописных всяких дел.
4. Мастер скульпторных всяких дел.
5. Мастер грядорованных всяких дел.

2 ранг

6. Мастер иконных дел.
7. Мастер штыкованных всяких дел.
8. Мастер тушеванных дел.
9. Мастер граверных дел, которой отправляет шпентеля.

3 ранг

10. Мастер оптических дел.
11. Мастер фонтанных дел, что надлежит до гитролики.
12. Мастер токарных дел, что надлежит до токарных машин.
13. Мастер математических инструментов.
14. Мастер лекарских инструментов.
15. Мастер слесарных дел железных инструментов.

4 ранг

16. Мастер плотнических дел, что надлежит до шплицов.
17. Мастер столярных дел.
18. Мастер замошных дел.
19. Мастер типографических дел.
20. Мастер обронных медных дел.
21. Мастер литейных медных дел.
22. Мастер оловянишных всяких дел.
23. Мастер мелких медных гарнитурных дел.
24. Мастер серебряных всяких дел»¹⁹.

Мы видим еще совершенно средневековый характер отношения к искусству, когда оно просто оказывается одним из многих других «художеств». Мы опаздывали на два-три века с выяснением статуса искусства и мы стремительно нагоняли упущенное. Если не учитывать это спрессованное во времени наложение средневековых

и новоевропейских особенностей, русская художественная школа оказывается непонятной в своих истоках. Другой национальной особенностью было то, что Академии не формировались по инициативе самих художников, это не были художественные школы в европейском смысле слова, но сразу же — государственные учреждения. В них профессиональная подготовка сочеталась с функциями аттестации и ролью их как важных инструментов регулирования распределения государственных заказов, а потом званий и наград. Едва ли не основная часть в материалах, опубликованных в последующие годы, касалась официального характера академии, прошения (как ранее и челобитные) к руководству были особой частью архива. Собственно художественное образование и его проблемы отражены в этих материалах, но всегда вперемежку с учрежденческой проблематикой. Это была особенность, берущая свое начало еще от опыта работы Оружейной палаты. Мастерская всегда объединялась с приказом. Государственное регулирование определяло судьбу художественной педагогики.

Второй особенностью ранних стадий становления художественного обучения в России было широкое использование образцов, по которым учили срисовывать и в буквальном смысле ставили руку. Характерно обращение к популярной книге Прейслера в художественном департаменте Академии наук, продолжившееся и в Академии художеств. Прейслерова книга объективно противостояла более высокому уровню копирования — рисованию с антиков, которые могли подготовить начинающего художника к изображению натуры. Характерно, что в ней не было никакой теории, это простое практическое руководство, очень сильно напоминающее нынешние альбомы и буклеты, построенные по принципу «сделай сам». В свое время мне встречались такие же практические руководства по обучению детей, которые приучают ребенка к простому переносу элементарных технологических приемов. Все мы, разумеется, знаем этот принцип: «Ручка, ножка, огурчик — получился человечик». Дитя радуется своему умению изобразить домики из нескольких линий и елочки из треугольников. С нами в раннем детстве занимались так, но потом возникает серьезный вопрос, как развить природную способность к изображению, на каком этапе необходимо отказаться от копирования образцов и готовых приемов, когда ребенок должен работать, полагаясь только на собственное воображение, когда имеет смысл переходить к рисованию с натуры? В свое время разрабатывалась программа для средней художественной школы, шла бурная полемика вокруг программы, предлагаемой Академией художеств, и программой Б. Неменского, как между

«имитативным» и «интерпретативным». Но имитативное должно иметь в своей основе некоторый запас формул, а интерпретативное должно основываться на опыте имитативного умения. Этот вопрос достаточно сложен. И здесь мы обратились к нему только для прояснения логики развития русской художественной школы, в которой этап активного использования Прейслеровой книги был неизбежен.

Павел Чистяков строил всю свою систему обучения на обрубании формы, но форма виделась трехмерной, стереометрической, преЙслерова система строилась на совершенно плоскостной трактовке линий, это было наложение не стереометрических, а геометрических фигур на реальное многообразие форм. Собственно говоря, такие приемы называются не ключами, а отмычками, равно как отмычками могут считаться и многочисленные новейшие пособия, они не учат рисовать, а приучают срисовывать с уже готовых форм и переносить эти навыки на самостоятельную работу. По Прейслеру глаз рисуется, точнее, обозначается кругом в овале, голова рисуется как «хороший овальный круг». Это рецидив средневековой системы изображения по привычному шаблону, у такого обучения не было других целей, кроме установления твердой руки, «хорошей манеры», согласно тречентистскому мастеру Ченнино Ченнини. «Наибольшая красота, — пишет Прейслер о рисунке, — состоит без всякого сомнения в хорошем и чистом обрисовании», иными словами, важно изображение не живой реальной трехмерной формы, а ее условного плоскостного силуэта, в виртуозной выделанности которого и заключены высшие достоинства рисунка. Поэтому тон — это средство передачи реальной объемной формы — у Прейслера стоит на последнем месте, и хотя он утверждает, что «тень и свет суть яко живот всего рисования», тем не менее видит в них только способ сделать контурное изображение «сходнее с самою вещию».

Методики менялись и совершенствовались. Мы должны внимательно проследить, как технически это ученичество осуществлялось в методике копирования, в работе по образцам, которые вовсе не срисовывали бездумно, но на примере которых ученики учились видеть за ними модель, которую воссоздавал образец, вполне самостоятельно применяли светотеневую моделировку, усиливая натурность образца. Это методика, при которой ученик исправлял образец незнакомого ему учителя, кажется мне очень интересной. К сожалению, в современной практике копирование изгоняется, между тем мы знаем, что возможно копирование, которое подводит к работе с натуры, помогает натуре увидеть по-своему. Вообще, в широком

смысле этого слова мы не можем увидеть ничего своими глазами прежде, чем не посмотрим на это чужими глазами, глазами своего учителя. Это прекрасно понимали и авторы XVIII века, связанные с Академией художеств. Смысл подражания «древности и новых времен славным художникам» также заключается в «сравнении их с натурою; то есть как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил...»²⁰. При известной натяжке в этих словах можно услышать ренессансное противопоставление «изучения» «обычаю». Практика работы с образцами в системе академического преподавания 1770-х — 1790-х годов в ряде случаев подразумевала исправление копируемой работы в духе ее большей верности натуре. Учащиеся дополняли образец своими наблюдениями и постоянно соотносили его с воображаемой реальной моделью. Таким образом, сравнение копируемых произведений с «натурою» было не только теоретическим принципом, но и практикой обучения рисованию. Но критики подражательности в широком смысле не было. Интересно проследить негативные значения слова «манер» в русской эстетической литературе XVIII века, но характер развернутой концепции критика манерности не приобрела.

«Подражательность» и «манерность»

Кантовское «подражательство», «обезьянничанье» и «манерность» (он называет ее — «обезьянничанье оригинальности») — две формы проявлений патологии нормального художественного и научного (между ними нет непреодолимой противоположности) развития. В своей истинной форме это развитие, завершающееся «открытием» (научным или художественным) обязательно имеет источником своего открытия уже созданное другими. Это его непереносимое условие, его основа, его база. Неслучайно такую долгую жизнь на протяжении столетий имела средневековая мысль о мыслителе, который смог видеть так далеко, поскольку стоял на плечах гигантов.

Как каждый отдельный человек может нормально развиваться, лишь осваивая на личном опыте, делая собственным, индивидуальным, а потому и неповторимым достоянием то, что уже накоплено человечеством, так и художественная практика может развиваться естественно, лишь продолжая совершенствовать то, что Гегель назвал «всеобщим мастерством». Если философы еще могут позволить себе рассуждать о том, что гегелевская концепция открытия не оставляет места «чуду» неповторимого изобретения, то теоретическое искусствознание приходит к тем же, сформулированным еще

Гегелем, выводам. В этом смысле Э. Гомбрих оказывается «гегельянцем», хотя и обучался философии у Поппера. Гегельянцем, то есть просто умеющим диалектически мыслить, а потому и не противопоставляющим «открытие» и «подражание» делает его сама логика художественного процесса периода, который он изучает. На примере художественной культуры Возрождения он убеждается в том, что спекулятивное гегелевское «всеобщее мастерство» работает на практике. Иными словами, это теоретическое понятие верно отражает истинное положение вещей. Я передаю изложение позиции видного западного исследователя изобразительного искусства в интерпретации В.А. Крючковой: «Никакая изобразительная деятельность невозможна на пустом месте, без знакомства с определенными методами визуального описания природы. Для того, чтобы что-то изобразить, человек должен иметь готовую концепцию построения образа, его «схему»... Для профессионального художника аналогичную роль такой формулы, исходной концепции выполняет стиль. Художник соотносит изображаемый объект с готовыми, сложившимися в предшествующей традиции способами его передачи. Стиль — это арсенал художника, или, по выражению Гомбриха, предпосланный ему формуляр, на который ложится частная информация его произведения. Нельзя создать верного изображения из ничего, вначале нужно научиться способам делать это по другим изображениям. Более того, художник и не может захотеть изобразить то, для чего у него нет средств. Само намерение (will) в значительной степени определяется мастерством (skill)»²¹.

В любом современном языке слова «творчество» и «подражание» являются антонимами. И определенная критика наших дней выступает против «подражательности», «вторичности» и тому подобных чудищ, ставших синонимами творческой несостоятельности. Особенно старается критика старшего поколения. Так, А. Морозов еще в советское время прямо писал в массовой прессе о том, что «подражательство — свидетельство социальной несущественности сегодняшнего художника», настойчиво рекомендовал молодым художникам... воздержаться от посещения музеев²². Такой страх перед наследием объясним только одним — глубокой уверенностью в полной несовместимости творчества и подражания. Ту же мысль легко проследить и в нашей эстетической литературе.

В странном преломлении это возвращение к архаическим мифологическим представлениям о божественной способности созидания из ничего — *creatio ex nihilo* — продолжает жить в авангардных теориях творчества. Как и во многих других случаях итоги оказываются паразитально близки истокам. Но между древностью и совре-

менностью (даже если считать эту современность кульминационным пунктом развития культуры) лежит гигантский пласт представлений, перекликающихся через века и страны, представлений, которые в первом приближении можно было бы назвать академической эстетикой или, что будет еще точнее — академической поэтикой, учением о выразительных средствах и творчестве, без знания которых современная теория творчества превратится в набор обыденных представлений об уникальности и неповторимости. Академическая традиция имела на сей счет собственные представления, с которыми полезно познакомиться и нам.

В этой работе я рассматриваю преимущественно академическую теорию творчества, особенностью которой стало то, что это была первая развернутая концепция творчества, сформировавшаяся в ренессансной эстетике и обогатившаяся идеями XVII века и эпохи Просвещения, позже трансформировавшаяся в нормативный свод правил, но в момент своего возникновения бывшая богатой и разнообразной. Историко-искусствоведческое изучение материала не может исчерпать всей полноты темы. Практика обучения в значительной степени строилась и на развиваемой в стенах Академии художеств теории. Это могли быть собственно теоретические трактаты (во многом они открывали для русского мастера те положения, которые в свое время были сформулированы ренессансной теорией, при всем учете исторической дистанции между этими эпохами), публикуются первые переводы иноязычных источников, наставления и руководства по изучению практики искусства и его истории. Все богатство этих материалов вместе с зарождающейся в это время художественной критикой должно быть рассмотрено и учтено при анализе художественной культуры. Собственно, в понятие художественной культуры как раз и входит история искусства, индивидуальные истории художников, история художественного образования и литература по искусству, точнее, тот ее слой, который был доступен в рассматриваемый период.

Среди сочинений, связанных с Академией художеств, следует отметить рукопись русского посла в Париже, осуществлявшего попечение над пенсионерами Академии художеств, Д.А. Голицына «О пользе, славе и пр. художествах», опубликованную с сокращениями в «Памятниках мировой эстетической мысли»²³, и его же текст «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников», частично опубликованный в приложении к исследованию А.Л. Кагановича о творчестве Антона Лосенко²⁴. Большой интерес представляют книга конференц-секретаря Академии П.П. Чекалевского «Разсуждение о свободных художествах с описа-

нием некоторых произведений Российских Художников», изданная в конце XVIII века и переизданная репринтно НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств²⁵. Важное место в развитии русской художественной педагогики занимает книга И.Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах»²⁶. Многие интересные проблемы ставились в переводном (с собственным предисловием) сочинении скульптора и теоретика А.М. Иванова и в «Диссертации» И. Виена»²⁷.

Работы по эстетике, относящиеся к русскому XVIII веку, в исследованиях рассматриваются, но они слишком сильно отстают от стержневой линии развития европейской эстетики этого времени, представляя собой ученическое изложение А. Баумгартена, в этой работе я их не касаюсь.

Важно проследить представления академической традиции о творческой индивидуальности, но сначала сопоставим их с представлениями, которые можно назвать современными, отчасти сознательно противопоставленными именно академическим представлениям. Часто их называют соцреалистическими, но в любом случае в соцреализме раздражает то, что является характерным и для академической традиции в целом. Современная критика особое внимание уделяет проблеме индивидуальности, подчеркивая лично-стный характер современного искусства. В. Левашов, опять же в позднесоветские времена, противопоставляя сегодняшнюю живопись – «мягкий модернизм», по его терминологии, «обезличивающему», судя по логике автора, характеру социалистического реализма, который в его интерпретации является синонимом академического искусства, пишет: «В основе представлений здесь лежит романтический образ Художника (гения) и создаваемого им высокого, чистого Искусства. Этот Художник – фигура, выделенная своим дарованием из круга прочих людей. Его творчество – личностная эманация, не столько черпающая от жизни, сколько обогащающая ее. Это творчество из себя (в данном случае неважно – в жизнеподобных или абстрагированных формах) наружу, самовыражение»²⁸.

Итак, уже тогда, в конце эпохи марксистско-ленинской эстетики и доблестного советского искусствознания, возрождалась старая романтическая теория абсолютной противоположности Творца и толпы обывденных людей. Творец же обладает настолько сильной творческой индивидуальностью, что ему нет надобности что-либо заимствовать у природы, он обогащает реальность своим внутренним миром. Ортега-и-Гассет как-то назвал эту позицию проецированием ландшафта души на внешний мир. В. Левашов предпочитает обра-

щаться к неоплатоническим аналогиям, говоря о творчестве как «духовно-энергетическом истечении», «эманации». Обоих мыслителей сближает, однако, крайний субъективизм представлений о творчестве, но это, в конце концов, их личное право, принимая во внимание нынешний плюрализм мнений.

Субъективное начало, разумеется, очень существенно в искусстве. Но, как давно было замечено, сильных индивидуальностей в художественной жизни было гораздо больше, когда старые живописцы честно стремились передать природу такой, какой она представляется обычному человеческому взгляду, не вступая с ней в «творческое единоборство» и не слишком подчеркивая «личностную эманацию». Почему происходило именно так? Давайте попытаемся разобраться.

Для одних неповторимость личности проявляется в ее сугубо индивидуальных чертах: тембре голоса, манере разговаривать. Для других — в чем-то ином. Паскаль, один из оригинальных мыслителей своего времени, писал, что «я» ему ненавистно. Вероятно, под «я» он понимал «дурную индивидуальность», сугубо личную «особость», которая стала вдруг так важна для современных авторов. Гете однажды сказал, что он интересовался своим внутренним миром лишь покуда не знал внешнего. Наверное, в этом преломлении личности художника в реальных впечатлениях, в его своеобразной утрате своего эмпирического «я», в более высоком принципе верности объективной реальности и кроется загадка сильной творческой индивидуальности. Но это только одна сторона дела.

О другой, не менее важной стороне этой проблемы прекрасно сказал Э. Ильенков, заметивший, что главная опасность нивелирующей тенденции в наш век «заключается в том, что она имеет своим дополнением, больше того, внешней формой своего проявления именно поощрение максимально пестрого разнообразия в пустыках, в сугубо личных особенностях, никого, кроме их обладателя, не касающихся и не интересующих, имеющих примерно то же значение, что и неповторимость почерка или отпечатков пальцев. На такую «индивидуальность» и на такое «разнообразие» никто ведь и не покушается. Совсем наоборот... Подобную «неповторимость» станет искоренять разве что очень глупый, не понимающий своей выгоды конформист. Конформист поумней и покультурней станет ее, наоборот, поощрять, станет льстить ей, чтобы легче заманить индивида в царство конвейера и стандарта. Ему очень даже выгодна такая «неповторимая индивидуальность», которая кичится своей непохожестью на других в курьезных деталях тем больше, чем стандартнее и безличнее является ее психика в главных, в социально зна-

чимых проявлениях и регистрах»²⁹. Эту позицию можно считать и «совковой», в этом случае она противоположна идее об «эманации личностного начала», но в ней есть стержень, сближающий ее с классической линией в новоевропейской эстетической традиции, линией, которую я и называю академической.

Академизм порой выходит за рамки простого противопоставления «истинного стиля» «манере» и в этом есть глубокое историческое оправдание, ведь сам академизм рождался как антитеза маньеризму. М.И. Свицерская пишет: «Академизм преодолевает кризис ренессансного индивидуализма и его крайнее проявление, маньеристический тупик, тем, что, исходя из характерного для Нового времени противоречия индивидуального и общего (личности и общества), принимает в этой конфронтации сторону общего, оценивает судьбы искусства с точки зрения важности для него прямого воплощения обобщающего начала. Он также объявляет себя преемником дела Возрождения, но не индивидуально-личностного аспекта его искусства, трактуемого маньеризмом уже искаженно, однозначно, как субъективно личный, а его универсализма, теперь, однако, уже тоже иного — не личностного, а буквально коллективного, всеобщего в его внеличной, вернее, безличной, обезличенной форме. Эта форма над- или безличной общности, общечеловеческого как всечеловеческого, всякочеловеческого, нивелирующего и вместе укореняющего в своих пределах обособленность любой субъективности, родилась именно в Новое время»³⁰. Но каково соотношение индивидуальности в искусстве и этого общего стиля, насколько оправдано предпочтение студиям классических образцов?

Штудии и индивидуальная манера

При посещении Парижской академии Бернини сказал: «Я считаю, что Академии нужно иметь гипсовые слепки со всех прекрасных античных статуй, барельефов и бюстов для образования молодых людей, заставляя их рисовать по этим античным образцам, чтобы воспитать в них идею прекрасного, это будет им потом служить всю жизнь. Это было бы для них погибельно, если давать им сначала рисовать с натуры, которая почти всегда слаба и незначительна, так как если их воображение будет наполнено только этим, они никогда не смогут создать ничего прекрасного и возвышенного, чего нет в естественном. Те, кто им пользуются, должны быть очень опытные, чтобы понять его недочеты и исправить их, чего молодые люди, не знающие основ, сделать не могут». Тот, кто

овладеет хорошим рисунком, продолжал Бернини, отбрасывает то, что видно в естественном и чего не должно было бы быть, и выделяет то, что должно бы было быть и чего нет на самом деле, и повторил, что юноша неспособен ничего сделать, не обладая познанием прекрасного... Бернини всегда советовал своим ученикам не отдаваться только рисованию и моделировке, без того чтоб в то же время не работать то ли в скульптуре, то ли в живописи, чередуя творчество и подражание одно с другим и, так сказать, действие и созерцание, из чего последует большой и чудесный успех.

По мнению Бернини, «существуют три условия, чтобы преуспеть в скульптуре и в живописи: рано увидеть прекрасное и его усвоить, много работать и получать хорошие советы, потому что человек, много проработавший, в немногих словах может избавить от больших мучений, многое выправить и указать кратчайшие пути»³¹.

Современная ситуация складывается крайне неблагоприятно для развития подлинной творческой индивидуальности, поскольку критика определенного направления ориентирована на поиски «особости», которую именуют субъективным «видением». Нетрудно заметить, что такое «разнообразие» манер целиком находится в пределах ситуации, верно замеченной Э. Ильенковым. По сути дела, перед нами предстают резко индивидуализированные «почерки», но не сильные индивидуальности. Подлинная оригинальность в искусстве достигается не вопреки, а благодаря уже накопленному опыту, благодаря дисциплине и школе. Неслучайно Дега в свое время говорил, что все, что он создал, создано за счет изучения работ старых мастеров, а о вдохновении он ничего не знает. Верный своему принципу, он едет в Италию изучать классическое искусство. Беллини, Мантенья, Боттичелли, Карпаччо... Путевые альбомы Эдгара Дега заполнены десятками зарисовок, а его копии превосходны. Великую школу мастерства этот оригинальный художник постигал всю жизнь, только слепота положила конец его упорной работе. До нас дошло тридцать два альбома Дега с зарисовками произведений мастеров Возрождения, XVII, XVIII, XIX веков вплоть до «Законодательного чрева» Оноре Домье. Все они относятся к периоду с 1853 по 1884 год, то есть охватывают весь творческий путь мастера.

Слова Иоанна Дамаскина: «Не скажу ничего своего»³² могли быть произнесены в эпоху, когда «свое» и «чужое» не были столь полярны, когда повторение освященного традицией и цитирование как способ мышления вполне могли сосуществовать с потребностью личного выражения. Само проявление личности понималось как максимально точное следование общим нормам, будь то нормы религиозные или стандарты профессиональных навыков. И лишь

в момент, когда такое сосуществование личного и традиционно установленного, общепринятого становится проблематичным, возникает концепция повторения чужого, даже «подделки» под заимствованную манеру, которая осознается именно как «манера», как особый почерк. Это может быть и «хороший прием», совершенное проявление ремесла, тогда подражание образцу оправдано, поскольку помогает лучше изобразить реальность и достичь высот профессии. Но в любом случае возникает необходимость в специальной оговорке. В этот период представления о необходимости следования традиции становятся *светскими*, а средневековый принцип «изображай красками согласно преданию» лишается своей непреложности, поскольку перестает быть требованием этико-религиозного характера: «это есть живопись истинная как писание в книгах...»³³. «Предание» приобретает свое узкое, понятное для профессионалов-художников значение, приближаясь к современному представлению о традиции, которая близка по своей этимологии слову «предание», означая, в частности, и передачу навыков профессионализма из поколения в поколение. Здесь, скорее, намечено то представление о преемственности, которое позже Кант противопоставит обычному эпигонству. Хотя Кант и противопоставляет дух подражательности духу подлинной индивидуальности, но на первое место он ставит продолжение, преемственность: «Преемство, соотносящееся с предшествующим, а не подражание — вот правильное выражение для всякого влияния, какое могут иметь на других произведения образцового зачинателя; а это имеет лишь тот смысл, что (преемникам надо) черпать из тех же источников, из которых черпал зачинатель, и научиться у своих предшественников тому, как браться за это дело»³⁴. И прежде всего это преемственность в изобретении и усовершенствовании.

Историкам искусства хорошо известно, какую роль играли штудии, вырабатывающие подлинную манеру, помогающие художнику «поставить» свой индивидуальный стиль. В. Лазарев пишет о Рубенсе, приехавшем в Италию учиться мастерству: «Он жадно набрасывается на итальянское искусство. В первую очередь Рубенс изучает творчество корифеев Высокого Возрождения — Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. Среди мастеров римско-флорентийской школы его внимание привлекают Сарто и Джулио Романо, среди художников террафермы и Венеции — Парденоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто, среди маньеристов — Приматиччо и Сальвиати. Он тщательно штудировал гравюры Мантеньи, росписи Корреджо, картины и рисунки Полидоро, Чиголи, Федерико Бароччи, равно как и произведения современных ему болонских живописцев и немецкого худож-

ника Эльсхеймера»³⁵. В этом смысле приемы обучения через копирование были сходными для любой европейской страны начала Нового времени. Принципиальное подражательство российских художников здесь не является исключением. Всегда осваивался опыт более высокого развития профессионального умения, он осваивался и перерабатывался в собственный стиль.

Эти примеры легко умножить. Практически каждая творческая индивидуальность прошла в своем развитии тот период, который можно было бы назвать периодом честного ученичества. Без репродуктивной функции нет и продуктивной, творческой. Они представляют собой неразрывное единство, лишь в современной критике противопоставляясь как «плохая» и «хорошая» сторона противоречия. В итоге мы имеем очень много суждений о «вторичности» и «подражательности», но очень мало действительно сильных личностей в искусстве, отличающихся не «мелочами», не «почерками», а самим своим творчеством, ставшим естественным и органичным проявлением накопленного мастерства. Поль Валери как-то заметил, что нет ничего более органичного, чем питаться другими, а лев состоит из переваренной баранины. У нас же бытует мнение, что личный стиль можно создать из «ничего».

Свою роль здесь сыграла и наша высшая художественная школа. В ней имеются две крайности: полное потакание своеволию молодого воспитанника и полный диктат над его вкусами. Это второе свойство нашей системы художественного образования можно было бы назвать термином «гиперопека». Известно, к чему приводит это явление в педагогической практике. К тому, что из наших подопечных вырастают существа капризные, склонные к отрицанию всего того, что им было насильно навязано учителями из добрых побуждений. Разнообразные формы этого протеста против «школы» мы видим на молодежных, да и не только молодежных, выставках последнего времени. Крамской в свое время обращался к старой академической российской художественной школе, говоря о том, что не надо дуть человеку в рот из боязни, что он перестанет дышать самостоятельно. Элементы этого насильственного «искусственного» дыхания начинаются уже в художественной школе, где изучение изобразительного искусства Европы в советские времена на останавливалось барбизонцах. В известной искусствоведческой поговорке про лекции по всеобщей истории искусства «Читать от бизона до Барбизона» зафиксировалась невольно именно эта хронологическая граница. Уже импрессионисты были для строгих наставников «тлетворным» влиянием, способным совратить неокрепшие дарования с пути истинного. Таким образом мы готови-

ли каких-то Митрофанушек, которые потом учились у зарубежных или отечественных Вральманов либо доходили до открытия «запретного плода» сами. Как известно, только самостоятельно найденное становится основой убеждения личности. И вместо того чтобы дать молодому художнику осознать самостоятельно верное творческое направление, его продолжали водить на помочах «правильных» принципов насильственного обучения. Стоит ли удивляться, что, лишь освободившись от этих направляющих помочей, он бежит сломя голову в совершенно противоположном направлении? Интересно, что та же проблема волновала художников, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения.

Развитие представлений о профессиональной традиции от Ренессанса к Просвещению

В этот период представления о необходимости следования традиции становятся светскими, а средневековый принцип – «изображай красками согласно преданию» лишается своей непреложности, поскольку перестает быть требованием этико-религиозного характера: «это есть живопись истинная как писание в книгах...». «Предание» приобретает свое узкое, понятное для профессионалов-художников значение, приближаясь к современному представлению о традиции, которая близка по своей этимологии слову «предание», означая, в частности, и передачу навыков профессионализма из поколения в поколение.

Отход от строгой каноничности означал появление новой профессиональной линии, в которой будут сохраняться не только пророческие слова Ченнини, сказанные накануне Возрождения: «Рисование с натуры важнее всех образцов», но и своеобразное преломление уважения к цеховой, профессиональной традиции, отличающей этого автора XIV века. Образец переставал быть непререкаемым каноном, средневековым *exemplum*-ом, но он сохранял значение образца художественного. Множеством нитей связанная со средневековыми традициями цеховой подготовки художников, позиция Ченнини в этом пункте кажется противоположной духу Возрождения с присущим его гуманистической линии подъемом духа личной независимости, но эта противоположность лишь кажущаяся.

В самом деле, мастер XIV столетия озабочен тем, чтобы молодой художник приобрел профессионализм (буквально: «опытную руку») и он рекомендует следовать хорошему учителю, что не мешает выработать «собственную манеру, которая может быть только хоро-

шей, так как и разум, и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвет тернии». Но школа не может заключаться в эклектическом смешении разных «манер», по мнению Ченнини, если художник станет «копировать сегодня одного, завтра другого мастера, он не приобретет манеры ни того, ни другого, а сделается лишь человеком «причудливым».

Очевидно, что здесь «собственная манера» не связана с представлением о неповторимости, оригинальности, непохожести на других и синонимична понятию «личное мастерство». Именно поэтому «собственная манера» может быть на первых порах хорошо усвоенной и целиком воспринятой манерой Учителя, на основе которой потом, будучи вполне зрелым и сформировавшимся мастером, бывший ученик с естественностью органического процесса выработает свой почерк (хотя, разумеется, для Ченнини самобытность этого почерка всегда остается чем-то второстепенным, проявляющимся подспудно).

Не стоит видеть в этих воззрениях наивный рецидив средневековых представлений о мастерстве, не связанных с идеями об индивидуальности! Это было время, когда без особого акцента на «непохожести» и «неповторимости» начинали творить мастера, чей личный творческий почерк, чья стилистика и непохожи на других, и подлинно неповторимы. Сильные творческие индивидуальности появлялись в тот период, когда школа профессионального мастерства значила в сознании современников очень много. И в этом есть глубокая закономерность.

На подходе к Высокому Возрождению происходит на первый взгляд полная смена ориентиров. Но это только на первый взгляд. Леонардо скажет: «Никто не должен копировать манеру другого, потому что картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других». И Леонардо это копирование чужой манеры обозначит словом, носящим у него негативный оттенок: «имитация». Копирование манеры другого, имитация чужой манеры даже этически противостоит у Леонардо изучению метода работы другого художника с натуры, срисовывающего чужие натурные штудии. Здесь Леонардо употребляет глагол «*trarre*», которым он обозначает и рисование с натуры вообще.

Ченнини не различает еще «имитацию манеры» и «изучение метода», нет у него и негативного оттенка глагола «имитировать», а глава 27-я его трактата носит название «Как ты должен возможно больше копировать и рисовать произведения других мастеров». Но здесь есть и черта, сближающая позицию двух теоретиков, — отсутствие понимания «неповторимости» личной манеры как самоцен-

ного качества. И отсюда отсутствие соответствующей аргументации в осуждении копирования чужой манеры даже у Леонардо, который нигде не говорит о том, что это плохо, поскольку мешает развитию самобытного почерка, но везде подчеркивает вторичность такого метода, всегда уступающего по своему значению работе с оригинала, работе с натуры великому принципу «подражания природе», природе — Учительнице учителей.

В свое время, отвечая И. Видмару с его идеями насчет «неповторимости», «несравнимости» и прочих черт «оригинальной» творческой манеры, М. Лифшиц точно определил основу подлинной неповторимости художественного достижения, и его позиция созвучна позиции авторов Возрождения. Он писал, что масштаб художественного произведения не может определяться лишь неповторимостью, иначе мы бы пришли к абсурдному утверждению, что «гоголевский Фемистоклос рисует не хуже Леонардо», но в таком случае абсурден сам основной принцип «неповторимости». Он абсурден в своей претензии стать вместо более важного принципа — принципа художественной правды, принципа реализма: «Каждая личность неповторима, однако неповторимость бывает разная. Своеобразие личного стиля Леонардо тесно связано с известными чертами реальности, впервые указанными его рукой. И мы называем улыбку женщины «леонардовской», если она действительно такова. У гениального художника все неповторимое в нем наполнено объективным содержанием, поэтому оно и обладает для нас бесконечной ценностью».

Итак, впервые увиденные в реальности и ярко запечатленные особенности связываются нами с неповторимыми чертами стиля того или иного крупного художника, но важно при этом, что речь идет не просто о субъективной манере, а о чертах объективной действительности, открытых людям с сильной творческой индивидуальностью, сделанных общим достоянием. И понятие традиции приобретает здесь принципиально иной оттенок, не сводимый, а во многом противоположный современному представлению о «творческой стилизации», тем более о «личностной эманации», отрекающейся от всего, что связано со школой, с накопленным мастерством. В этом понимании традиция есть преемственность, создающая базу для раскрытия сильной творческой индивидуальности, для ее воспитания.

Ренессанс высоко ценил яркую творческую индивидуальность. Это общеизвестно. Но все же эпитафией для этой традиции могли бы служить слова Лессинга о том, что новаторство может быть делом мелкого и великого ума, но великий ум отходит от старых

путей не потому, что они старые, а потому, что они недостаточны или ложны. Эстетическая мысль Германии в конце XVIII — начале XIX века усиливает еще более эту диалектику, пытаясь даже в теории сильной творческой индивидуальности (теории гения) отойти от пустого, абстрактного, «зряшного» отрицания и подойти к такому диалектическому отрицанию, которое носит название «снятия», сохранения в новых условиях всего объективно ценного, что было у предшественников. Это «снятие» и есть подлинное развитие. Здесь тот пункт, где сходятся взгляды Дидро и Лессинга, Канта и Гегеля при всех различиях и внутренней полемике между ними.

В конечном итоге именно соотношение преемственности профессиональной традиции и открытий, сделанных гением, стало краеугольным камнем кантовской концепции, существенно отличающейся от ее современных интерпретаций именно остротой диалектического анализа, не позволяющего просто отбросить профессиональную традицию и сосредоточить взгляд на голой новизне. По определению Канта, гений, во-первых, «есть талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила... следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения», но Кант тут же намечает и второе неперемное условие. Поскольку оригинальной может быть и бессмыслица, то подлинные произведения гения должны быть в то же время образцовыми, служа для остальных «мерилом или правилом оценки»³⁶. Как в кантовской этике, где максима воли индивида должна совпадать с максимой воли всех людей, так и в эстетическом учении о творческой индивидуальности открытие подтверждает свою объективность, будучи общезначимым.

Гениальность — это не просто оригинальность, а открытие. Копировать же оригинальность не составляет никакого труда. Кант признает за гением право на некоторую «ошибку», некоторое своеволие, но копирующих лишь это своеволие и эту индивидуальную неправильность называет «обезьянами», то есть худшим видом подражателей, имитирующих лишь сугубо личные особенности почерка великого человека. Этот вид копирования, разумеется, отличается от подлинной преемственности, Кант называет его «манерничаньем», при котором происходит подражание «одной лишь своеобразности (оригинальности) вообще, когда хотят как можно дальше отойти от подражателей, не обладая, однако, талантом быть в то же время и образцовым»³⁷.

Гете превосхитил многие гегелевские открытия, перенеся кантовскую диалектику преемственности и новаторства в область реальной истории. Реакционная направленность современной ему эпохи

была связана, согласно его взглядам, именно с утратой объективности, общезначимости классического искусства: «Все эпохи, которые идут назад и охвачены общим разложением, полны субъективизма, зато все эпохи, которые идут вперед, имеют объективное направление. Наше теперешнее время реакционно, потому что оно субъективно. Вы видите это не только в поэзии, но также в живописи и многом другом»³⁸. Для Гете подлинная преемственность заключена не в эклектическом смешении различных стилей, а в объективном продолжении открытий предшественников, открытий, имеющих всеобщее значение. Гете опирался на представление о прогрессе реалистического искусства, преодолевающего в своем развитии местные и исторически сложившиеся, чисто субъективные особенности «манер» на пути к верному отражению реальности. Естественно, что свое время он оценивал как регресс, как возвращение к субъективизму «манеры», подчиняющей своей жесткой стилистической схеме богатство реальных впечатлений. Он сказал как-то в разговоре с Эккерманом, что Рафаэль и художники его времени смогли достичь естественности и свободы, отказавшись от «ограниченности манеры», в то время как нынешние художники не идут дальше по уже однажды найденному пути, но возвращаются к «былой ограниченности»³⁹.

Путь искусства, по Гете, это путь не рабского копирования буквы природы, но и не путь «манеры», когда художник, устав от простого подражания натуре, стремится внести в нее свою «неповторимость», но это путь «к высшему искусству, где индивидуальность исчезает и создается только безусловно правильное»⁴⁰. Надо заметить, что это довольно точное выражение идеала академической школы, при этом свободное от ограниченности академизма как течения. Это просто выражение этоса академий в той форме, в которой они складывались в ренессансной традиции и без тех неизбежных ограничений, которое накладывало на их развитие дальнейшее движение к стилистике классицизма. Когда Гете говорит о создании «безусловно правильного», он повторяет слова Вазари о *maniera vera*, истинной манере, которая отождествлялась у него с великой «современной манерой», рожденной ренессансным искусством. Но одновременно Гете и предвосхищает Гегеля, поскольку для последнего было столь же очевидно, что подлинная оригинальность, настоящая творческая индивидуальность проявляются не в «дурном своеобразии», не в чисто субъективном произволе, а лишь в том, что художник следует внутренней логике изображаемого. Как бы отрекаясь от самого себя, художник обретает свою действительную индивидуальность «в предмете, созданном им согласно истине». Отсюда и гегелевский вывод,

оказывающийся столь созвучным мыслям Гете: «Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственная великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира»⁴¹.

Академическая эстетика не сформулировала, но очень остро ощущала недопустимость того, что позже Гегель назовет «дурной индивидуальностью». В сочинения времен возникновения первых Академий эта тема звучит вполне ясно.

Дальнейшее развитие эта идея творческой преемственности, подлинная основа академического образования, получила в эпоху Просвещения. Фонтенель в своих воззрениях, непосредственно следуя ренессансным заветам, намечает переход и к просветительским взглядам на творческую индивидуальность. Он писал в своем «Свободном рассуждении о древних и новых»: «образованный ум, так сказать, состоит из умов всех предшествующих веков; он то же, что ум, просвещавшийся на протяжении всего этого времени». Непрерывное возрождение прошлого в настоящем как единственное условие подлинного просвещения и истинного творчества — вот вывод лучшей эстетической литературы, сформулированный уже к XVIII столетию.

Гегель посвятил много внимания критике субъективизма романтиков, и эта критика остается глубоко актуальной до сегодняшнего дня. Разграничивая произвол (возможность делать все, что я хочу) и свободу как осознанную необходимость, диктуемую интегральными целями развития человеческого рода («субстанционального целого»), Гегель критикует романтическую позицию за «элитарность». «Перестав рассматривать художественное произведение как продукт общей всем людям деятельности, стали видеть в нем создание своеобразно одаренного ума, который должен предоставить действовать лишь своему особому дарованию как специфической силе природы и отказаться как от следования общезначимым законам, так и от вмешательства сознательного размышления в его инстинктообразное творчество. Более того, считали даже, что он должен остерегаться подобного вмешательства, чтобы не испортить и не исказить свои создания».

Нетрудно заметить, что наша «движущаяся эстетика» в своем нынешнем «движении» к чистой субъективности все дальше отходит от аксиом классической эстетической мысли. Словарь по эстетике, вышедший в позднее советское время, трактует понятие творческой индивидуальности следующим образом: «Индивидуальность в искусстве (от лат. *individuum* — неделимое, особь) — неповторимое своеобразие личности художника, особая форма его бытия и деятельно-

сти, придающая уникальный характер результатам его творчества». И далее авторы словаря делают не менее важный для нашей темы вывод: «Всечеловеческая формула «быть единственным в своем роде» находит в искусстве свое безусловное и наиболее убедительное воплощение»⁴².

«Быть единственным в своем роде»... Может ли быть что-либо более существенным для характеристики творца? Согласно обычному представлению, развитие представлений о творчестве шло параллельно с усилением оценки личного, индивидуального начала в искусстве, того, что собственно и называется «манерой». Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос очень важен. Именно от него зависит, останется ли сегодняшняя теория искусства на уровне обычных представлений, которые издавна серьезная философия называет обыденными, или будет формироваться в том направлении, которое уже было однажды намечено, но сегодня изрядно забыто. Исследователи искусства, отдают они себе отчет в том или не отдают, делятся на два основных направления в зависимости от того, как именно они отвечают на вопрос. Может быть, что они и вовсе на него не отвечают, однозначно относя предшествующее развитие искусства к объективному, доличностному, а невероятную победу субъекта над объектом рассматривают как главное достижение новейшей эпохи. В связи с этим необходимо исследовать представление о древней манере, с которой соотносили свои достижения художники. С этим связаны и представления о «хорошей новой манере», с которыми мы встречаемся у Вазари. Надо заметить, что отождествление эталона искусства и нормативной новой или истинной манеры является уже признаком академизма, точнее — формирования академической школы, поскольку академизм предполагает возникновение определенных институтов обучения художественному творчеству, а академическая школа может формироваться в небольших профессиональных сообществах, академиях в ренессансном смысле слова. Первоначальное формирование академической школы в любой стране было связано с необычайной интенсивностью теоретических разработок. Они были оригинальными или заимствованными, но они были всегда. В России формирование академической школы с неизбежностью порождало интерес к теории искусства, который теперь привлекает все большее число исследователей среди историков русского искусства, но требует и сравнительно-исторического изучения, включающего анализ теории искусства на ее более ранних стадиях, непосредственно влиявших на русскую эстетику, близкую к академической школе или переключившихся со многими ее положениями в силу стадийной близости. Академия

художеств в России возникает в момент формирования новоевропейских принципов изображения. Процесс этот был достаточно сложным, включавшим в себя и сугубо внутреннюю логику развития и насильственную европеизацию. Этот процесс отразился и в теории, многие положения которой готовились с середины XVII века, некоторые были непосредственно заимствованы, а часть явилась оригинальным переосмыслением европейской традиции в условиях ограниченного (в силу исторической специфики рождения русской художественной культуры) развития собственной эстетики. Развитые теории накладывались на своеобразный и в некоторых случаях весьма скудный эстетический словарь со множеством архаизмов. Перевод не мог быть прямым, это было переложение на особый язык, стадийно соответствующий более ранним периодам развития европейской эстетики.

Нередки сравнения Ренессанса и классицизма именно как стилей, но не следует забывать, что Ренессанс это не стиль, а целая историческая эпоха, эпоха перехода от Средних веков к Новому времени, что дает нам и историческое право сравнивать ее с нашим искусством Нового времени. В России, как известно, Ренессанса как самостоятельной эпохи не было, как не было ее в Болгарии и ряде других стран. Эта пропущенная стадия позже как бы восстанавливалась на других исторических этапах, ее проблематика, ее нерешенные задачи возникали вновь и вновь, к ним обращались, их пытались решить новыми средствами и в новых исторических условиях. Особенно тут нас будет интересовать возникающая теория искусства. Она оказывается своеобразной лакмусовой бумажкой исторической близости между хронологически разделенными этапами. Теоретический уровень и проблематику имитировать труднее, чем стиль художников, здесь невозможно механическое заимствование, поскольку даже для простого перевода должен быть готов и определенный эстетический словарь. Перевод с итальянского был затруднен еще и тем, что современный ему русский язык был более архаичен. Например, вовсе отсутствовало слово «изображение», было лишь «издражати». Как и ренессансное искусство, наше искусство XVIII века обладает не только целостностью, но и стилевой сложностью, многие стили продолжают свое существование, некоторые сосуществуют одновременно, что дает право исследователям говорить о параллельных стилях. В строгом смысле слова мы не можем говорить о классицизме в русской живописи (он был более естественным для скульптуры и архитектуры, во многом диктовался большей легкостью заимствований классического языка). Едва ли можно отнести своеобразный вариант переплавки разнородных стилистичес-

ких заимствований у А. Лосенко к стилю аль антика. Другое дело, его педагогическая деятельность, где он активно внедрял работу с гипсами в систему преподавания Академии художеств. И все же простое отождествление академической школы и классицизма неправомерно. Смешение просветительского классицизма с академизмом было характерно для русской дореволюционной и советской историографии⁴³, оно содержалось в ряде переводных исследований. Так Р. Мутер считал, что классицизм был проявлением академизма, возникшего в XVII веке и существовавшего до начала XIX века⁴⁴.

Следует различать освоение классического наследия, необходимого для полноценного развития зарождающегося профессионального образования новоевропейского типа, и развитие классицизма как стиля. В момент освоения классического языка русская культура, как уже говорилось, переживает романтизм («Последний день Помпеи» К. Брюллова и самое антикизирующее и совершенно романтическое по духу произведение), а антикизация XVIII века в России была очень своеобразной. Не пережив своего Ренессанса с открытием антики, не сформировав эстетики классицизма, рожденного археологическими открытиями, филологическими штудиями, историческими исследованиями, русская культура только в пушкинскую эпоху смогла полноценно развернуть антикизирующие стилизации в поэзии и изобразительном искусстве, но XVIII век представлял более сложную стилистическую картину стремительного освоения достижений европейского искусства, того развития, которое у Европы потребовало почти четыре века.

Эти четыре века в европейской культуре называют, как известно, Ренессансом. Возрождение в изобразительном искусстве и архитектуре — это не стиль, наряду с романикой, готикой и барокко, а огромная культурная эпоха в момент перелома, точнее, длительного перехода от Средневековья к Новому времени. Ее внутренне развитие было внутренне противоречиво. То, что было намечено в теории, порой с большим опозданием осуществляется на практике. Но в той мере, в которой это намечено потенциально, это осуществляется актуально. Границы отдельных периодов в ходе художественной эволюции эпохи не совпадают с границами стилей, которые к тому же развиваются параллельно. Параллельное развитие стилей особенно чувствуется на примере развития готики и интернациональной готики, готика в позднем Средневековье не исчерпала всех своих возможностей, и ренессансная традиция Севера, «арс нова» развивается на ее основе. Многие формальные тенденции, заложенные в ней, получают свое осуществление сравнительно поздно. По-

знее развитие характерно и для эмпирического реализма позднесредневекового искусства. Не до конца исследованы формы слияния того, что Макс Дворжак назвал идеализмом средневекового искусства, с классицизирующей тенденцией искусства новоевропейского, эта компонента нового идеального стиля сближалась потом с античной отвлеченностью, но она должна быть исследована не только в сопоставлении с более поздним классицизмом, но и с ранними стадиями развития той же тенденции. Идеальный стиль — это постоянная составляющая средневековой художественной формы, которая естественно вбирала в себя опыт и средневековых ренессансов. На основе романского и готического стиля складывается проторенессансная художественная традиция. И романский стиль был здесь очень важным компонентом, поскольку его внутренний, если так можно выразиться, классицизм приводил к естественному вхождению благородного спокойствия романики в классический компонент проторенессансного искусства. Неклассическая компонента тоже нуждается в своем внимательном сопоставлении к «классичности». Не только новые художественные идеалы часто проявляются в готизированной форме, но и недолгие эпохи гармонии всегда чреватые внутренней какофонией. И все это осуществляется в пределах общего становления нового языка искусства. В XVI столетии маньеризм не только сменяет Ренессанс, но и входит составной частью в период позднего Возрождения, к которому восходят и истоки раннего барокко. Антиклассичность маньеризма и антиклассичность барокко очевидны, но они существуют не наравне, а возникают на основе ренессансной культуры, и потом, через отрицание отрицания, XVII столетие наследует многие завоевания ренессансной традиции. В России — вечная новостройка, мы воспринимали все сразу и часто предпочтения отдавались маньеризму, барочному искусству или другим неклассическим стилям. Неустойчивость собственного нашего стиля подразумевала его развитие на полистилистической основе. Самый характерный пример этого — творчество Антона Лосенко: элементы барокко, классицизма, а потом неоготика, родственная сходным тенденциям в архитектуре XVIII века, существуют в его работах одного времени. В своей книге о русских художниках-педагогах Нина Молева вообще про него сказала, что он предвосхищает Делакруа. Может быть, это сказано и с пережимом, но понятно, что о классицизме в его привычном понимании речь у нас вести трудно. Стиль аль антика у нас бурлит в духе форм нарышкинского барокко. Винкельмановские «благородная простота и спокойное величие» не для нас. Карл Брюллов в своем творчестве воплотил и завоевания академического искусства и его разложе-

ние, поскольку стоял уже в преддверии романтизма. Его собственная академия и его круг учеников были уже принципиально новым явлением для культуры XIX века.

И характерно, что в момент своего возникновения культура копирования антиков в России почти сразу же подвергается критике, навеянной реалистическими идеями Дени Дидро. Не было момента полноценного освоения языка античной культуры, но уже возник протест против академичности и заученности «манеры», которую можно приобрести, копируя гипсы.

Голицын следует Дидро и в конкретных советах художнику-ученику. Он протестует против академической выучки, шаблона и заученной «манеры». Хотя он и утверждает традиционный тезис: «рисование — основание всех художеств подражания»; хотя и требует начинать обучение с рисования «ободранного человека» («экорше», то есть анатомической фигуры); хотя и повторяет, что «долговременное продолжение рисования с босу (то есть с гипса (*bosse*). — *О.Д.*) или антика делает художника твердым, изрядным, простовидным, чистым, великим»⁴⁵. Это очень важная мысль о роли антики для выработки истинной манеры. Еще раз вспомним, что Вазари различал манеру современную или истинную, часто говоря о манере древней, иногда добавлял, что это хорошая древняя манера, маньера антика в отличие от маньера веккья, то есть просто византизирующей (иногда он называл ее и греческой) манеры. Однако Голицын тут же предостерегает, что рисование с антиков делает художника «холодным», и далее идет пересказ Дидро: «и не безопасно, чтобы он, рисуя с академического модели, не приобьик к тем неестественным и вычурным положениям тела, кои никакого не имеют согласия с прямыми и обыкновенными действиями в жизни нашей. И подлинно, какое есть сходство между академическим водолеем и настоящим водолеем, который из колодца воду черпает?». Голицын советует, чтобы наряду с рисованием натурщиков ученики обучались «попеременно на других разных моделях из разных обществ жизни человеческой» — опять мысль, заимствованная у Дидро. Этот переход от академической природы к подлинной жизни в высокой степени знаменателен.

Вслед за Дидро Голицын предостерегает от слепого подражания мастерам и особенно своим учителям: «...от учителя и от академического модели берется манер (то есть манерность. — *О.Д.*) рисунка... Приобьикают писать по мнению глаз чужих. Всегда на учителя, а не на натуру взирают. И так, наконец, получается привычка, от которой после отступить трудно. И, таким образом, весьма важная вещь в оном случае следовать строго подражанию»⁴⁶.

Подражание антике смогло противостоять практике копирования многочисленных произведений самых разнообразных школа (которое отмечается еще во времена А. Лосенко), неизбежно эклектичный полистилизм сменяется тенденцией антикизации, сыгравший значительную роль в формировании отечественной художественной школы последней трети XVIII века. Национальным своеобразием русской академической школы стало то, что она возникла в момент господства барокко, была сформирована по инициативе сверху и сильно повлияла на настоящую стилистическую революцию в художественной жизни, то есть возникновение и развитие классицизма в русском искусстве. Эта проблема должна быть исследована систематически и детально, здесь мы лишь обозначаем специфику эстетических взглядов середины века, отметив, что и практика преподавания должна быть исследована с этой точки зрения. В России классицизм был заимствован, его возникновению не предшествовали открытия античной археологии, он не был рожден естественным путем. Вопрос не в принижении русской культуры, а в констатации факта, который важен и с той точки зрения, что всегда вторичная культура, культура заимствующая очень много сил тратит на усвоение чужеродного материала. Легко проследить этот процесс в стилистической эволюции живописи (в скульптуре классицистические формы по очевидным причинам осваивались легко и школа формировалась сильная), сложнее сформулировать то, чем особенность освоения классицизма характерна для развития теории искусства. О подражании антике заговорили многие авторы, заговорили как о само собой разумеющемся, но сама терминология слишком архаична, так же трудно переводились идеи европейской культуры на русский язык, он в допетровские времена не только лингвистически, но и культурно не созрел до восприятия стиля аль антика. Послушаем князя Д.А. Голицына и, главное, вслушаемся в строй его речи, когда он говорит о подражании мастерам прежних времен: «Понеже весьма трудно совершенство сие в натуре найти должен живописец пользоваться изысканием древних (кои в оной части с великим тщанием и искусством предъуспели и оставили нам примеры в скульптурных сочинениях) и довольное знание иметь об антике, который бы служил ему, правилом для выбору натуре, потому что антик искусными людьми всех времен почитаем был за правило красоты»⁴⁷. Разве это можно сравнивать с аргументацией Винкельмана, аргументации, написанной на современном языке исследователя культуры, противопоставившем испорченность вкуса развитию естественного изображения в условиях политической свободы в Греции?

Просветительская критика видела идеал свободы в эстетически совершенных формах античного искусства, но просветительская теория в России сформировалась как подражательная, ее принципы не были выношены. У нас вообще своеобразная теория до сих пор, а наша критика видит свободу вообще бог знает в чем. Современную критику интересует абсолютное своеобразие творчества, а не его объективный характер. Особую роль получает в ней и тезис об «инстинктообразном творчестве», если использовать здесь гегелевское выражение.

Ибо личность это не «дурная индивидуальность», не абстракция, присущая отдельному индивиду, а совокупность итогов общечеловеческого пути развития, превращенная в «личную» ответственность. Творческая индивидуальность проявляется не вопреки объективным законам художественной деятельности, а в них и через них. Вот вывод, который можно извлечь из опыта мировой эстетической мысли, занимавшейся проблемой гения. Художник не должен выпячивать свой особый мирок, который, по верному замечанию Достоевского, к тому же оказывается «часто запылен, неопрятен, беспорядочен, грязен», но должен открывать людям истину, которая содержится в общем им всем объективном мире. «Метаморфозы творческого Я» иногда таковы, что лучше бы не знать о них вовсе.

И трудно не согласиться со словами Э. Ильенкова, развивающего лучшую традицию мировой философской литературы «в том же направлении»: «Личность тем значительнее, чем полнее и шире представлена в ней — в ее делах, в ее словах, в поступках — коллективно-всеобщая, а вовсе не сугубо индивидуальная ее неповторимость. Неповторимость подлинной личности состоит именно в том, что она по-своему открывает нечто новое для всех, лучше других и полнее других выражая «суть» всех других людей, своими делами раздвигая рамки наличных возможностей, открывая для всех то, чего они не знают, не умеют, не понимают. Ее неповторимость не в том, чтобы во что бы то ни стало выпячивать свою индивидуальную особенность, свою «непохожесть» на других, свою «дурную индивидуальность», а в том, что, впервые создавая (открывая) новое всеобщее, она выступает как индивидуально выраженное всеобщее». Современная интерпретация подражания эйдосам или идеальным нормам Платона, которая содержалась в статье Э.В. Ильенкова «Идеальное» из Философской энциклопедии, существенно расширяет наше представление о теоретической основе академической школы. Платоновская Академия не только этимологически, но и по существу предшествует академической школе в искусстве, прежде все-

го в силу своей объективной убежденности в наличии идеальных норм, в том числе идеальных норм языка, которое в более частном случае становится обоснованием идеального художественного языка. «Всеобщее мастерство» Гегеля и эйдосы Платона, вся линия «умного» идеализма выростала на основе факта реальной независимости совокупной общественной культуры от каждого конкретного человека. Она остается для него объектом, подлежащим освоению, как всеобщие нормы, которым еще предстоит стать индивидуальным достоянием. Платоновское «Государство» представляет собой не только политические, но и культурные нормы, правила искусства и формы языка, являясь господствующей над каждым конкретным человеком сверхприродной реальностью, к которой он должен приобщаться путем подражания.

В индивидуальности заключено и личное освоение предшествующего опыта, делающее индивидуальное индивидуально выраженным всеобщим. Интуитивно к этому представлению тяготела академическая школа в начальный, наиболее плодотворный период своего становления. Ее философией был объективный идеализм даже в том случае, если не было самоосознания собственной философской позиции. И индивидуальность воспитывалась не в современном смысле слова, который просто отождествляет ее с неповторимостью и личной специфичностью, а в том, который ближе к классическим представлениям о «истинной манере», воплощавшей и общезначимое открытие. Именно такой индивидуальности следует пожелать любой творческой личности, именно ее так сегодня недостает в изобразительном искусстве. Что же касается неповторимости личного «почерка» художника, который так ценит современная критика, то он проявится совершенно независимо от воли и желания автора. Есть лишь единственное условие: его не стоит культивировать специально.

Личным достижением не может считаться то, что принадлежит лишь нам, подобно почерку. Всякое мастерство, которым владеет человек и основываясь на котором он идет вперед, имеет за собой уже созданное кем-то. Только приращение нового к уже созданному может считаться открытием. Но такое открытие всегда бинарно. Оно невозможно без созданного предшественниками и оно оценивается только на том общем фоне, который существует независимо от претендующего на создание чего-либо абсолютно нового и прежде неизвестного художника. Эккерман так передает слова Гете, оказывающиеся поразительно созвучными тому взгляду на творчество, которое позже обоснует в своих лекциях по философии искусства Гегель: «Справедливо говорят, что всего жела-

тельнее и предпочтительнее, чтобы людские силы развивались сообща. Но человек не рожден для такого развития, идти вперед должна каждая особь в отдельности, но стараясь при этом составить себе представление о совокупности всех людских усилий». Эккерман добавляет: «Я подумал о «Вильгельме Мейстере», где тоже говорится, что только совокупность людей и составляет человека и что мы заслуживаем уважения лишь постольку, поскольку умеем ценить других»⁴⁸.

Человек может сформироваться только сам, но формируется он благодаря сознательному освоению того, что было создано другими. Кантовская антиномия гения, когда усвоенных школьных правил недостаточно для личного открытия, а открытие нарушает все принятое прежде и привычное, здесь получила возможность «снятия» в диалектическом решении проблемы индивидуального и даже оригинального творчества и его зависимости от объективно существующих норм. Это произойдет в гегелевской трактовке «открытия» и, шире, в его концепции творчества, причем любого. Идет ли речь об открытии художественном или научном — законы одни. Они едины у научного и художественного творчества. Практически Гегель описывал и свой научный подвиг, свое открытие, когда говорил об открытии художественном. Оно во «всеобщем мастерстве», в умении продолжить невидимо существующий «свод», замкнув его своим камнем: «Художнику как таковому принадлежит лишь его формальная деятельность, его особое мастерство в определенном способе изображения; и этому он был научен во всеобщем мастерстве. Он подобен тому, кто находится среди рабочих, сооружающих каменный свод, остов которого невидимо существует как идея. Каждый кладет камень, в равной мере и художник. То, что он — последний, случайно; в то время как он кладет этот камень, свод уже несет сам себя. Когда он кладет этот камень, он видит, что целое — это свод, высказывает это и считается его изобретателем»⁴⁹.

Русская теоретическая мысль XVIII века во многом становится понятной только на фоне общеевропейской проблематики. Многие были ей недоступны в силу специфики развития нашей культуры, не пережившей Ренессанса и осваивающей Просвещение по чужим источникам. То, что должно было сформироваться в силу внутренней логики развития, заимствовалось, но представления об индивидуальности и «всеобщем мастерстве» постепенно входили в оборот русской эстетической мысли, пытавшейся сформулировать свое отношение к художественному наследию: «Изучению правил следует подражание авторов, в красноречии славных, которое учащимся ед-

ва не больше нужно, нежели самые лучшие правила. Всяк знает, что и в художествах того миновать нельзя наприклад: кто учится живописству, тот старается всегда иметь у себя лучшие рисунки и картины славных мастеров и, к ним применяясь, достигнуть совершенства в том художестве. Красноречие, коль много превышает прочие искусства, толь больше требует и подражания знатных авторов»⁵⁰. При этом Ломоносов строго разделяет творческое освоение образца и прямое заимствование: «Однако ж при подражании одним оставаться не должно», — писал он. И в одном из своих писем он поднимает тему личной одаренности весьма своеобразно. «Музы не такие девки, которых всегда изнасиловать можно, — писал он Шувалову. — Оне кого хотят, того и любят»⁵¹. Рассуждение о музах как о девках, которых нельзя «изнасиловать» — это уже наш национальный и весьма колоритный вариант учения о гении. Перевод на русский язык европейской полемики о школе, мастерстве и таланте, ingenium. Но это уже совсем другая тема.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Spon J.* Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant. 3 Vol. Lyon, 1678; *Wheler G.* Journey into Greece. L., 1682; *Pococke R.* A Description of the East and Some Other Countries. L., 1743-1745. Vol. 1-2; *Dalton R.* Antiquities and Views in Greece and Egypt. L., 1751; *Comte de Caylus.* Recueil d'antiquites. P., 1752-1767. Vol. 1-7; *Laugier M.-A.* Essai sur l'architecture. P., 1753; *Winckelmann J.J.* Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden, 1755; *Le Roy J.-D.* Les Ruines des plus beaux monuments de la Grece. P., 1758; *Stuart J., Revett N.* The Antiquities of Athens. L., 1762-1816. Vol. 1-4; *Winckelmann J.J.* Anmerkungen uber die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien. Leipzig, 1762; *Idem.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764; *Major T.* The Ruins of Paestum. L., 1768; *Riou S.* The Grecian Orders of Architecture. L., 1768; *R. Chandler and others.* Ionian Antiquities. L., 1769-1881. Vol. 1-4; *Piranesi G.B., Piranesi F.* Differentes vues... de Pesto. Rome, 1778; *Barthelemy J.-J.* Voyage du jeune Anacharsis en Grece dans le milieu du quatrieme siecle avant l'ere vulgaire. Vol. 1-5. P., 1787.

² *Голицын Д.А.* Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников. Цит. по: *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963. С. 310. См. также: *Лисицкина Т.А.* Язык искусства в русской культуре второй половины XVIII века // Тезисы докладов Международной конференции «Екатерина Великая: Эпоха российской истории» в память 250-летия со дня смерти Екатерины II (1729-1796) к 275-летию Академии наук. СПб., 1996. С. 251-254.

- ³ *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова. М., 1935–1937. Т. 1–2. См. раздел о терминологии в исследовании исследователя, переводчика и комментатора трактатов: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Батиста Альберти. М., 1977. С. 50–149.
- ⁴ См.: *Gombrich E.H.* The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation // Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 31–41.
- ⁵ Европейское искусствознание активно применяет термин неоклассицизм для конца XVIII века, в момент возникновения неоготики («готического возрождения» в англоязычной традиции) уместно говорить о новой форме обращения к классике («греческое возрождение», палладианство и др.). Антикизация становится новой стилистической модой, а не просто источником форм для «большого стиля», как это было в классицизме, поэтому мне кажется уместным введение В.С. Турчиным определения неоклассицизм для ампира, который прежде в нашей литературе рассматривался как завершающий этап классицизма. Кстати, многие формы нашей классицизирующей линии в архитектуре 2-й пол. XVIII века находятся в русле европейского палладианства, их тоже уместнее относить к неоклассицизму.
- ⁶ Перевод Н.Б. Брюловой-Шаскольской. Рукописный отдел ГРМ. Ф. 31. Д. 279. Л. 94. Цит. по: *Ацаркина Э.Н.* Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 63.
- ⁷ Примечание А.С. Пушкина к «Фракийским элегиям» Виктора Теплякова // Пушкин-критик. М., 1950. С. 446.
- ⁸ К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. С. 81.
- ⁹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 332.
- ¹⁰ *Шиллер Ф.* Соч. М., 1956. Т. 6. С. 265.
- ¹¹ Интервью И. Лубенникова. См.: Юность. 1988. № 6. С. 63.
- ¹² Там же. С. 65.
- ¹³ *Крючкова В.А.* Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М.: Изобр. искусство, 1985. С. 129.
- ¹⁴ *Деготь Е., Левашов В.* Разрешенное искусство // Искусство. 1988. № 10. С. 59.
- ¹⁵ *Свидерская М.И.* Цивилизаторская природа академизма // <http://msviderskaya.narod.ru/>
- ¹⁶ Но и здесь есть почти неприметный новый оттенок: полученный по наследству от учителя способ работы, это уже не ченниниевский «хороший прием» (*buono modo*), но «истинный метод работы (*il vero modo dell'operare*). Учитель показывает путь к истине, по которому каждый движется сам, а потому не имитация манеры, а бесконечное совершенство в подражании природе является целью. И ученики, соревнуясь с учителями, легко их перегоняют, поскольку всегда не так уж трудно достичь того, что однажды было найдено другими». См.: Жизнеописания Пезелло и Франческо Пезелли, флорентинских живописцев // *Vasari G.* Le opere... Vol. 3. P. 35–36; *Вазари.* Жизнеописания. Т. 2. С. 69 (перевод уточнен).

- ¹⁷ Жизнеописание Пезелло и Франческо Пезелли, флорентинских живописцев. *Vasari G. // Le opere... Vol. 3. P. 35. Nota 1.*
- ¹⁸ Материалы к истории Академии наук. Т. 1. СПб., 1885. С. 76-77.
- ¹⁹ Сборник Русского Исторического Общества. Т. XI. СПб., 1873. С. 561-562.
- ²⁰ *Урванов И.Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. СПб., 1793. С. 10.
- ²¹ *Крючкова В.А.* Проблема изображения в трудах Эрнста Гомбриха // Проблема наследия в теории искусства. М., 1984. С. 241.
- ²² *А. Морозов.* Что делать? // Искусство. 1989. № 1. С. 5.
- ²³ *Голицын Д.А.* О пользе, славе и пр. художеств // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 765-767.
- ²⁴ *Голицын Д.А.* Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников // *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963. С. 308-316.
- ²⁵ *Чекалевский П.П.* Разсуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских Художников. Издано в пользу Воспитанников Императорской Академии Художеств Советником Посольства и оной Академии Конференц Секретарем Петром Чекалевским. СПб., 1792. (Переиздано: М., 1997.)
- ²⁶ *Урванов И.Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи...
- ²⁷ *Иванов А.М.* Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописней, и Примечание о портретах. СПб., 1789; *Виен И.* Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. Объясненное доказательствами, извлеченными из преданий Искусства и из самой Опытности, по существующим творениям славнейших Художников претекших веков и наших времен. Сочинение Ивана Имена. Изданное в пользу питомцев С.П. Академии Художеств. СПб., 1789.
- ²⁸ *В. Левашов* // Искусство. 1989. № 3. С. 10.
- ²⁹ *Ильенков Э.В.* Искусство и коммунистический идеал. М., 1984. С. 5.
- ³⁰ *Свидерская М.И.* Цивилизаторская природа академизма - <http://msviderskaya.narod.ru/>
- ³¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 52.
- ³² Цит. по: Памятники византийской литературы IV-IX веков. М., 1968. С. 27.
- ³³ Цит. по: Мастера искусства об искусстве... Т. 1. С. 207.
- ³⁴ *Кант И.* Соч. В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 295.
- ³⁵ *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М., 1974. С. 11.
- ³⁶ *Кант И.* Соч. Т. 5. С. 323.
- ³⁷ Там же. С. 335.
- ³⁸ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 292.
- ³⁹ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худ. лит-ра, 1981. С. 194.
- ⁴⁰ *Матюшин А.А.* Учение Гете о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981. С. 224.
- ⁴¹ *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика... Т. 2.
- ⁴² Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 109.

- ⁴³ См.: *Бенуа А.* Русская живопись. СПб., 1901; *Фриче В.* Очерки по искусству. М., 1923.
- ⁴⁴ См.: *Мутер Р.* История живописи / Пер. с нем. Т. II. СПб., 1902. С. 132; *Он же.* История живописи в XIX в. Т. I. СПб., 1899. С. 66–67 и далее.
- ⁴⁵ Цит. по: *Коваленская И.Н.* Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964. С. 57.
- ⁴⁶ См.: *Дидро Д.* Собр. соч. Т. VI. С. 217–218.
- ⁴⁷ *Голицын Д.А.* Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников. Цит. по: *Каганович А.А.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. С. 309.
- ⁴⁸ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни.
- ⁴⁹ *Гегель Г.В. Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 4. С. 78–79.
- ⁵⁰ *Ломоносов М.В.* Избранные философские произведения. М., 1950. С. 452.
- ⁵¹ *Биллярский Н.* Материалы для биографии Ломоносова. Т. II. СПб., 1865. С. 205.

Глава VI

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ И «ИСКУССТВА ПОДРАЖАНИЯ»

Академическую школу, на наш взгляд, надо понимать расширительно. Она отнюдь не сводится к формальному функционированию художественных академий, а представляет собой более широкий историко-культурный феномен, возникающий на переломе от средневековой традиции к искусству Нового времени. Формально она представляет собой тот этап обучения, который заменяет непосредственное ученичество средневековых мастерских. Истоки академической школы поэтому прямо не связаны с академизмом как историко-художественным явлением. Не надо забывать, что именно ренессансная культура задолго до формирования академизма вызвала к жизни множество Академий, именно они заменяли цеховую организацию. Академии возникали в тот же момент, когда развивалась миметическая практика и теория, когда формировалась критика и история искусства. Неслучайно Джорджо Вазари, отец современного искусствознания, был еще и основателем академии, получившей очень точное с профессиональной точки зрения название «Академия искусств рисунка» — «Accademia del disegno». С этими ранними профессиональными академиями, а не академиями придворными надо сравнивать и русскую Императорскую академию художеств. Момент ее исторического возникновения совпал со становлением художественной школы в новоевропейском смысле слова, стадially она быстро осваивала те этапы, которые западноевропейская художественная культура проходила на протяжении нескольких веков перехода от средневековой цеховой традиции обучения к школе в современном смысле слова. Возникнув поздно, она естествен-

ным образом вбирала в себя опыт более раннего развития обучения миметическому искусству, в ней было больше поиска и меньше регламента, чем в хронологически более близких ей академиях европейских стран XVIII века, она по духу ближе академиям XVI столетия.

Особенно это видно на примере русской академической школы, исторически возникнув в момент господства классицистического стиля, она явно и хронологически переходит его рамки. Часто обращаясь к ренессансным традициям, русская академическая школа уже в момент своего возникновения и в силу специфических особенностей развития русской культуры перекликается с ренессансной традицией, перелом от позднего Средневековья к Новому времени в России произошел позже. И мы можем с полным правом говорить о том, что стадийно она соответствует революционной смене стиля, которая в западноевропейской традиции приходится на Возрождение. О.С. Евангулова совершенно справедливо говорила, что в художественной культуре России задачи Возрождения решаются средствами Просвещения¹.

Сегодня все больше выходит книг, посвященных приемам академического рисования, они пользуются большим спросом. Академическая школа рисунка и живописи востребована, но в таком варианте, который можно было бы назвать грамматикой академизма. Между тем в своем развитом варианте академическое искусство вполне сопоставимо с риторикой, и образный строй художественного языка этого искусства необходимо реконструировать. Предпосылкой этой реконструкции может послужить исследование поэтики академической школы, для которой (как и для классической поэтики в литературном смысле слова) важнейшим принципом была теория подражания. В XVIII веке не было еще термина «изобразительные искусства» и теоретики искусства этого времени пользуются термином «искусства подражания». Так точно было и в итальянской теории XVI века, когда возникло уже понятия «*arti imitanti*», но не было понятия, скажем, «*belli arti*», «изящные искусства». Джорджо Вазари вводит важный термин «искусства рисунка». «Искусства рисунка» в эту эпоху окончательно занимают то место, которое прежде могли занять лишь литература и философия, а сам рисунок, *disegno*, становится воплощением идеальной природы искусства, мастерства художника. И в Российской академии художеств рисунку придавалось огромное значение. В 1763 году Шувалов говорил о том, что к «приведению в цветущее состояние художества» «началом и основанием служить имеет твердое и исправное рисование, без чего упражняющийся в сих благородных художествах желаемого совершенства достигнуть не может»².

Термин «искусства рисунка» на новом, в данный исторический момент сугубо ремесленном уровне объединяет живопись, скульптуру, графику и архитектуру. Подражание в Италии рассматривалось шире, сюда включалась и архитектура, все это было так называемое подражание природе «по способу действия». В русской традиции не получила развитие концепция подражания природе «по способу действия», которая приобретает в культуре Нового времени характер обоснования подражания функциональным закономерностям и внутренней логике устройства природы (преимущественно в архитектурной теории). Архитектурный мимесис в наиболее ясном варианте выявляет принцип подражания природе «по способу действия», архитектор творит так, как творит природа. Специфика понимаемого таким образом повторения логики природы послужила основой углубления представлений о мимесисе, которые далеко ушли от наивно трактуемого природоподобия. Именно поэтому Юлиус фон Шлоссер пишет о мимесисе Аристотеля, «столь же известном, сколь и неправильно понимаемом»³.

Перевод знаменитой аристотелевской фразы «искусство подражает природе» вошел в латынь и вслед за тем во все новоевропейские языки, но, став универсальным и интернациональным, утратил многие оттенки своего первоначального значения. Эта фраза из «Физики», в которой речь идет о «технэ» в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью» или, еще более точно, «целенаправленной деятельностью». Взятое в таком, наиболее общем аспекте, аристотелевское представление о человеческой созидательной деятельности интересно тем, что объединяет, по сути дела, мимесис и пойнэсис, повторение и создание нового. Такое представление о мимесисе универсально, поскольку способно объяснить любое человеческое целеполагание и любую человеческую разумную деятельность.

Неслучайно современные исследования начинаются с уточнения представлений о ренессансном принципе подражания. Ян Бялостоцкий акцентировал внимание на двух различных интерпретациях природы, характерных для ренессансной теории искусства, — эмпирической и функциональной (понимающей под природой деятельное, рождающее начало), каждой из которых соответствуют и два разных принципа подражания⁴. М.Н. Соколов предлагает использовать понятие «метексис» (от греч. *metexis* — «соучастие»), которое «предполагает и подражание, и сотворчество»⁵. Это очень важное дополнение, поскольку ренессансная традиция действительно сплавляет представление о подражании и творчестве, более того, развивая

ет представление о подражании творящей природе или повторении (в идеальном, разумеется, приближении) первоначального акта Творения. Мы не изучали эту идею сотворчества в русской традиции, но и на нее обращают внимание исследователи. Так, О.С. Евангулова приводит слова И.Ф. Урванова о художнике, который, «разсматривая природу, научается как естествослов, из оной познавать Бога и прямые добродетели»⁶. Эта линия говорит о восприимчивости к глубоким теоретическим идеям о подражании «искусству внутри природы» (*ars intrinsecus naturae*), о природе как произведении искусства Творца и о воссоздании реальности как повторении божественного акта творения.

Но чаще мы встречаемся в России XVIII — начала XIX веков не с теоретическим, а с обыденным пониманием мимесиса, простым отождествлением подражательных искусств и искусств изобразительных. Именно об этом писал Д.А. Голицын: «Архитектура не есть искусство подражания. Она не имеет в натуре никакого примера твердого, по которому бы могла она примериться... но живопись и каменосечение в том сходство не имеют. Непременные предметы их подражания есть, были и всегда будут: дерево, лошадь, человек, змея, женщина, бык. Между сими непременными натурами, из коих в каждой есть красота и безобразность, остается ему только выбрать лутчее...»⁷ Обратим внимание на этот мотив выбора, выбора, а не исправления. Не исправление природы, а уподобление ей становится новым этическим и эстетическим идеалом, теоретической основой классического принципа «подражания природе», параллельно с которым формируется и основа нового естествознания и натурфилософии, стремящихся объяснить мир из него самого.

Это не прямое, но опосредованное повторение классической темы «искусства внутри природы». Как и в более ранней западноевропейской традиции, она превращается в эстетическое обоснование принципа подражания природе и его теоретическое углубление, когда человек оказывается в состоянии повторить внутреннее искусство природы или творчество Бога, воссоздавая присущие им закономерности, порядок и гармонию. В человеческой способности к творчеству теоретики ранней академической школы видели его сходство с Создателем. Представление о Боге-художнике и художнике как «втором Боге» серьезно отличает ранний русский академизм (равно как и ренессансную теорию «подражания природе») от позитивистски трактуемого реализма XIX века.

Эволюция представлений о подражательных искусствах, если брать платоновский термин *μιμητική τέχνη*, была блестяще проанализирована Эрвином Панофским в его работе «Идея»⁸. Ренессанс снимает

все негативные оттенки этого понятия, а «подражательные искусства» (*arti imitanti*), как и в русской теоретической традиции XVIII века, становятся синонимом искусства изобразительного. Но с момента своего теоретического обоснования у Платона проблема мимесиса предполагала дополнительный вопрос об оценке изображения. До конца его смогло снять лишь Возрождение. В платонизирующей традиции разница между природой и ее изображением осмысливалась как различие между «правдой» и «правдоподобием».

Классическое положение о том, что «всякое подражание искусственно» (*omnis imitatio ficta est*) в средневековой теории приобрело еще более отрицательное значение — «поддельно». С того момента, как подражание, *imitatione*, стало просто «изображением», негативные эпитеты впервые стали прилагаться к недостаточно умелым, с точки зрения нового поколения, воссозданиям реальности. Вазари пишет, что до Мазаччо работы казались «написанными», его же работы были «живыми, истинными и естественными»⁹. Сходное словоупотребление мы находим и в русских описаниях произведений искусства. Совпадение это глубоко закономерно. Отныне «написанными» были не все изображения, созданные рукой человека, но лишь те, что были сделаны неумелой рукой, не способной скрыть своих усилий, своего «ремесла», так и не ставшего настоящим искусством. Эта тема и подобное превращение прежнего негативного осуждения всякого искусства в осуждение чисто эстетическое, прежде всего касающееся качества изготовления, чрезвычайно характерно. Мимесис для формирующейся новоевропейской теории творчества — это прежде всего ремесло, рукотворная «вторая природа». В этой традиции впервые «подражательные искусства» понимаются в нейтральном значении этого слова, теряя все негативные оттенки платоновского понятия «*μιμητικὴ τέχνη*». Вторичность человеческого искусства теперь воспринимается как основная его особенность, которая трактуется без всякого намека на унижающее его сравнение с «подлинной» природой, как констатация самого факта существования искусства, воссоздающего природу, искусства изобразительного в самом широком смысле слова.

Это важно отметить, поскольку иногда причисление пластических искусств к «механическим искусствам» сопровождалось не только обоснованием причин их исключения из числа «свободных искусств» (грамматики, риторики, диалектики, арифметики, геометрии и музыки), но и вполне экстравагантными способами признать эти формы творчества. Карл Боринский приводит текст одного из авторов позднего Средневековья — Гуго Сен-Викторского, который дает этимологию понятия «подражательные искусства»,

определяя их как синоним «искусств механических» (*artes mechanicae*): «Созданное человеком, поскольку это не является природой, но (всего лишь) подражанием природе, соответственно именуется *mechanicum*, то есть обольщающим, обманывающим (*adulterinum*)»¹⁰.

Автор XII века использует здесь обычный для схоластической традиции принцип объяснения понятий по звуковому сходству слов. «*Moechanicae*» у него становится синонимом «*adulterinae*», поскольку производит он его, очевидно, от «*moechus*» (прелюбодей). В позднем Средневековье существовали и другие попытки этимологически сблизить понятия «подражательные искусства» и «механические искусства», но важнее сам принцип отнесения искусств изобразительных к числу механических, диктующий и особое отношение к ремесленникам, занятым этой сферой деятельности.

Юлиус Шлоссер-Маньино обращает внимание на то, что и в проторенессансной Италии авторы подписывали свои произведения словами «*vile messanico*», то есть буквально «низкий ремесленник», а не «*artista*» (художник)¹¹. В таких подписях, конечно, нет следа случайных этимологических совпадений, скорее, речь может идти об обычае, но негативное отношение к «механическому» подражанию, подспудно таящее в себе средневековое отождествление «*mechanicae*» и «*adulterinae*», воссоздания и обольщения, сохраняется в теории, усиливающей платоновское определение подражания как «человеческой части фокусничества»¹². Но даже когда Боккаччо пишет о Джотто: «Часто случается, что фортуна среди низких ремесел (*sotto vili arti*) таит иногда величайшие сокровища доблести»¹³, то в этих словах еще звучит эхо пренебрежительного отношения к ремеслу живописца, писатель от противного доказывает величие знаменитого мастера, противопоставляя низкий социальный статус его занятия личной доблести. Сохраняясь даже в похвале, такое отношение к искусству говорит о многом.

Историческим своеобразием ранней академической теории художественного творчества и формирующейся теории изобразительного искусства было то, что она рождалась в рамках традиционного для Античности и Средневековья сопоставления и противопоставления «свободных» и «механических» искусств.

Дополнительный негативный оттенок понятию «механическое искусство» сообщается еще и тем, что в староитальянском языке слово «*messanico*» приобретает значение «необразованный, грубый»¹⁴. Здесь есть переключка с греческой традицией, где скульптор или живописец назывался «*banausos*», то есть ремесленник, занятый механическим трудом. В более широком контексте этот термин то-

же означал все низкое и вульгарное¹⁵. Однако ситуация кардинальным образом меняется в Кватроченто. Альберти уже противопоставляет людей «с умом тонким и с дарованием к живописи» и людей грубых, «от природы мало способных к этим благороднейшим искусствам»¹⁶. Эта тема станет ведущей и для Севера, и Карель Ван Мандер в своем трактате о величии и благородстве живописи противопоставит ее высшие цели и современное ему отношение к живописцу как к ремесленнику. Для рождающихся Академий художеств это была базовая тема дискуссий о необходимости отношения к изобразительному искусству как к искусству свободному. Естественно, живопись здесь уже не трактуется как ремесло, «механическое искусство», но становится одним из благородных свободных искусств. Альберти, кстати, был единственным художником, изучившим и «тривиум», и «квадривиум», то есть все семь классических «свободных искусств».

Принципиально важно, что современное представление о творчестве возникает в момент формирования профессионально понимаемой и именно так разрабатываемой раннеакадемической теории «искусств рисунка», но не более отвлеченной раннеэстетической теории «изящных искусств». Именно к этому представлению близка ранняя русская академическая теория. Хронологически совпадая с возникновением теории изящных искусств, она ближе теории искусств рисунка, о которой писал Вазари. Недаром так много текстуальных совпадений у Вазари и Чекалевского. Это не значит, что Чекалевский использовал переводы Вазари, но говорит о стадильной близости обоих авторов. Они оба основное внимание сосредоточили на теории изобразительного искусства. В России в этот период именно скульптура, живопись, графика и архитектура становились видами так называемых «свободных искусств», «знатнейших художеств», в известной степени только теперь создавалась их особая теория. Многие слова и выражения заимствовались из чужих языков, многое формулировалось вновь и осуществлялось на практике академической школы.

Лишь с того момента, когда изобразительное искусство стало готово бороться за включение его в число «свободных искусств» (*artes liberales*), а «*arti meccaniche*» в итальянском языке получили современное значение «кустарные промыслы», «ремесла», формируются и новые критерии оценки изобразительного искусства, и новое отношение к художнику. Вазари пишет о тех, кто «с почетом для себя владеет либо словесностью, либо музыкой, либо живописью, либо другими свободными искусствами» (*liberali [arti]*) и теми механическими искусствами (*meccaniche arti*), которые не только не предсуди-

тельны, но приносят другим людям и пользу, и помощь»¹⁷. В духе Позднего Возрождения «свободные» и «механические» искусства не только не противопоставляются, но и сближены как достойные занятия. Слово «достойный» Вазари повторяет несколько раз. Понятно, что в этом контексте «механические» искусства означают уже ремесла, которые сопоставляются по своему достоинству с искусствами «свободными», к которым отнесена и живопись. Ремесла приносят людям помощь, и это придает им собственное «достоинство». Благородство же живописи не обсуждается, она и так отнесена к «свободным искусствам». Но перед тем как живопись, музыка и словесность могли быть рассмотрены в одном ряду, должно было пройти много времени и измениться общественный статус художника. Изначально Российская академия художеств включала изучение искусств и ремесел, более того, в русской традиции общее образование и образование художественное в XVIII веке вообще не были разделены. Историческое своеобразие ранней русской академической теории творчества прямо было связано с тем, что в ней никогда не было противопоставления «свободных» и «механических» искусств. Изобразительное искусство изначально трактовалось как свободное искусство, то есть как занятие, достойное благородного человека. Формируется идея о том, что высокий профессионализм поднимает человека над его происхождением. Самоосуществление человека и развертывание тех способностей, которые в нем заложены, ставят его над всеми остальными и поднимают выше всяких социальных стратификаций. Высокое совершенство личности и ее выдающееся владение какой-либо профессией одно способно поднять человека на несколько социальных ступенек. Так было в реальности. И мы знаем, что ученики Академии художеств, происходившие из крепостных, иногда имели право стать свободными людьми. Такая возможность, достигнутая талантом человека, подогревала веру в его силы и в социальную значимость таланта.

Идеал uomo virtuoso как бы переводился в отечественной академической теории на русский язык. «Вирту» — по-итальянски (как и на латинском) доблесть, но одновременно это выражение переводится на русский в тексте «Жизнеописаний» Вазари как «талантливый человек». Вирту — это талант, безусловно, но такой талант, который связан с техническим совершенством, и это не пустая виртуозность, а виртуозность, в которой есть что-то от древнего принципа доблести-вирту, это самое серьезное отношение к профессиональному мастерству. И именно эта серьезность в отношении к обучению сближает итальянскую традицию с русской. Действительно, в это время возникает новый принцип оценки человека — не по

знатности происхождения, но по личным заслугам (официально это было зафиксировано в «Табели о рангах»). Академия художеств воспитывала подлинных «uomo виртуозо», достойных, талантливых и широко образованных людей. «Уже давно, то есть так давно, что даже и не помню, не встречал я такого ловкого, образованного и умного человека», — писал П.В. Нащокин Пушкину о недавно приехавшем из Италии с триумфом авторе «Последнего дня Помпеи»¹⁸. Карл Павлович Брюллов был европейцем в лучшем смысле этого слова. Он говорил свободно на нескольких языках, был начитан и умен, о его остроумии и живой реакции ходили легенды. Условный язык мемуаров XIX столетия, иногда витиеватый, иногда напыщенный, вдруг оживает, когда в него врывается прямая речь художника. Его суждения резки и прямы, его поступки слишком смелы, он ведет себя порой с независимостью иностранца. Впрочем, европейцем он был и по праву рождения.

Брюллов теперь — всеобщий любимец, заказать портрет у которого спешили самые именитые аристократы, человек, которым живо интересовались лучшие люди того времени, не только элита родовая, но и элита интеллектуальная. Брюллов относился к редкому типу прекрасно образованных, думающих и, главное, умеющих хорошо выражать и формулировать свои мысли художников. Мастера изобразительного искусства становятся в глазах общества людьми особыми, отмеченными талантом и призванием. В процессе разрушения прежней цеховой системы формируется идея об изобразительном искусстве как деятельности, дающей право на принадлежность к новой элите, чье положение целиком обеспечено высоким личным профессионализмом. Художественное творчество начинает рассматриваться как пример самоосуществления личности, в том числе социального.

В России конца XVIII — начала XIX века (как и в Ренессансе) оформляющаяся художественная элита, претендующая на новый социальный статус и полноправное вхождение в высшее общество, окончательно противопоставила себя обычным ремесленникам. Вместо знати, чье благородство подтверждено родословной, пришли творцы, чей социальный статус и общественное признание целиком обеспечивалось личным мастерством, способным прославить имя художника среди современников и потомков. Коль скоро художники начинают осознавать себя представителями особой, в значительной мере элитарной, профессии, начинается процесс формирования и особых профессиональных критериев оценки произведений искусства. Этот процесс идет параллельно с развитием нового миметизма в искусстве, он обусловлен и новым отношением к техническому со-

вершенству исполнения. Место интерпретации занимает развитая система формальной оценки, в основе которой лежит новая культура визуального восприятия. Повышенное внимание к технике исполнения, умение видеть, какие «трудности» преодолел в своем произведении мастер, стали специфическими особенностями профессиональной теории искусства и зарождающейся художественной критики. Художники отстаивают право на профессиональную оценку своих работ, впервые отдав предпочтение качеству изображения перед его сюжетной основой. Особое отношение к мастерству художника связано с формированием новой художественной элиты и изменением ее самооценки. Профессиональная художественная среда определяет в этот период особенности эстетической оценки произведений искусства, которые гораздо теснее, чем в прошлые эпохи, связаны со знанием техники художественного ремесла. Внимание к выразительным средствам изобразительного искусства наиболее ярко проявилось уже в русской художественной критике первой трети XIX века, но и век XVIII дает яркие образцы оценки формального совершенства «подражания». Техническое мастерство становится условием высокого профессионализма, которое, в свою очередь, является синонимом личной доблести, реализуемой через предельное совершенство в выполнении дела, которому служит человек. Отсюда особое значение академических рассуждений о профессиональном мастерстве.

Представления о «деланности» и «естественности», свойственные этой эпохе, отразились и в появлении представления о ценности незаконченности, *non-finito*, в частности, мнения о том, что рисунок у художника, где более непосредственно проявляется живое чувство, часто бывает ярче, чем его завершенные и окончательно отделанные произведения.

В.П. Боткин писал о петербургских портретах К.П. Брюллова: «В них лица дышат такой яркостью жизни, внутреннее выражение запечатлено такую рельефностью, что дивишься только, где берет художник столько света и силы для своей кисти. И в то же время эти портреты так просты, так чужды всякого эффектного освещения, с такую гениальной свободой написаны, что, кажется, художнику они не стоили ни малейшего труда, и он лишь небрежно бросал краски на полотно»¹⁹. Русская культура на новом уровне воссоздает важнейшее для итальянской ренессансной традиции понятие «*sprezzatura*» («легкость», «небрежность»), самое знаменитое свое обоснование получившее в «Придворном» Кастильоне²⁰. Идеал небрежной естественности манер благородного человека и идеал чарующей легкости истинной «манеры» в изобразительном искусстве совпадали. Искусство поведения придворного не должно демонст-

ризовать искусства, искусство живописца не должно казаться деланным и затрудненным. Оно должно быть столь же незаметным, как и истинная грация, ставшая культурной нормой в высшем свете. Усилие, деланность, аффектация и у Кастильоне противоположна понятию «grazia», но в интерпретации авторов трактатов по искусству эта легкость и отсутствие видимости усилия перестают быть требованием придворного этикета и становятся важным требованием того, что можно назвать этикетом профессиональным. О.С. Евангулова отмечала, что понятие «grace», которое на русский язык переводят сегодня как «привлекательность», возникло в эстетических теориях Позднего Возрождения в Италии, английские и французские переводы, восходящее к итальянскому «gratia, grazia» означали в XVIII веке «изящество, легкость, утонченность, изысканность в движениях или позах»²¹. Там, где мастерство прорывалось непосредственно, и результат был интереснее. Вазари и говорит о восхитительной свежести того, что возникает «внезапно, в творческом порыве», чему противопоставлены «усилия и излишняя тщательность». И. Урванов связывает грацию с чем-то незавершенным.

Академическая теория творчества рождалась в момент, когда средневековый мастер превращался в художника Нового времени, когда анонимная профессиональная традиция трансформировалась в историю искусства, творимую яркими индивидуальностями и воспринимаемую именно как история «наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Заветы профессионального опыта, накопленного поколениями, передаваемого от учителя к ученику, переплавлялись в личное мастерство и индивидуальную виртуозность. Как изменялись в этих условиях средневековые представления об обязательности следования экзemplюму, канонизированному образцу? Обычно исследователи противопоставляют традиционализм средневековых представлений о творчестве и яркую защиту права на изобретение, многократно провозглашаемую Ренессансом. Это совершенно справедливо, но справедливо и другое: ранняя академическая теория творчества не знала той нигилистической по отношению к предшественникам позиции, которая возникла в начале XX века. Поэтому современному исследователю уместней присмотреться к тем общим чертам, которые не разделяют, а объединяют средневековые и ренессансные представления о традиции. В конце концов, академизм с присущим ему понятием ученичества возникает именно в эпоху Ренессанса.

Д.А. Голицын также говорит о подражании мастерам прежних времен: «Понеже весьма трудно совершенство сие в натуре найти должен живописец пользоваться изысканием древних (кои в оной

части с великим тщанием и искусством предъупсели и оставили нам примеры в скульптурных сочинениях) и довольное знание иметь об антике, который бы служил ему, правилом для выбору натуры, потому что антик искусными людьми всех времен почитаем был за правило красоты»²².

Только изучение работ других позволяет ученику сделаться мастером, приобщиться к тому «всеобщему мастерству», о котором спустя три века напишет Гегель. То, что Леонардо просто отбрасывает как повторение чужого, Вазари исследует как одну из предпосылок развития «собственного», как условие формирования личной манеры. Это важная основа для развития не только индивидуального творчества, но и творчества, развернутого во времени и пространстве, собственно истории искусства. Вазари строго разделяет два аспекта проблемы. Он несколько раз противопоставляет имитацию стиля, заимствования и слишком сильную зависимость художников от манеры своих учителей подлинному взаимообогащающему сотрудничеству, своего рода обменным процессам в профессиональной среде. Вазари гораздо гибче относится и к подражанию чужим произведениям, для которого есть свои рациональные причины, не позволяющие просто отбросить его как несамостоятельное копирование. Да, в свое время художники подражали друг другу и тем самым отходили от истины, но они же могли помогать друг другу эту истину искать. И это явление заслуживало похвалы, поскольку даже на примерах «удалившегося от истины» средневекового искусства видно, что «художники помогали друг другу в поисках хорошего»²³. Принцип подражания остается важным и в историко-художественном плане.

Вазари пишет об «учениках редкостных мастеров, соблюдающих их заветы», приводя их верность учителю как достойный внимания и надежный путь достижения вершин творчества. И даже в том случае, если они не опережат и не победят учителя, то они могут сравняться с ним и стать ему подобными во всем. Этот идеал полной идентичности с учителем дополнительно подчеркивается акцентом на добродетели верного ученичества, позволяющего «сравняться в мастерстве» (*virtu*) с учителем. Почти средневековая интонация звучит в этих словах о «усердном стремлении подражать» и «прилежности в изучении», почти традиционная дань уважения к старшему мастеру, указавшему ученику «правильный способ работы»²⁴. Русская академическая традиция продолжила эту линию в трактовке подражания чужому творчеству. Чекалевский пишет по этому поводу: «В художестве можно полагать два пути, ведущие к хорошему вкусу, — один посредством разсудка, избирая самое полезное и приятное, а другой — старайся подражать тем художническим

произведениям, в которых уже помянутый выбор сделан. Первым путем древние достигли до совершенства, то есть до красоты и хорошаго вкуса, который путь гораздо труднее; ибо должно быть одарену философическим разумом, чтобы познавать все красоты в природе. Со всем тем и другой путь, состоящий в подражании великим мастерам, требует особливаго труда; ибо надлежит вникнуть в работы их с таким же тщанием и разумом, с каким они сами рассматривали естество...»²⁵

Российская практика работы по прорисям показывает возможность свободной интерпретации образцов. Их не только можно, но и должно было дополнять. Обучение строилось таким образом, что образцы постоянно сверялись с натурой, с тем, что было изображено. Воображение ученика постоянно тренировалось, он не просто срисовывал, но постоянно мысленно соотносил то, что он видел в рисунках другого художника, с тем, что могло бы послужить тому художнику моделью. Принцип миметизма подразумевал обращение к натуре даже через чужие рисунки, через голову автора образцов пытались взглянуть на природу его глазами. Эта практика стадильно соответствует часто даже не классическому ренессансному, а тречентистскому представлению о подражании образцам. Кстати, и Ченнини говорит о прорисях с помощью прозрачной бумаги, обозначая такое занятие начинающего художника не словом «копировать», но «точно изображать» (*ritrarre*) и «рисовать» (*disegnare*). Хотя в существующем русском переводе название главы XXVII его трактата звучит так: «Почему ты должен возможно больше рисовать и копировать произведения мастеров», но речь идет именно о срисовывании, а не простом калькировании. Разумеется, настоящий рисунок возник только тогда, когда стали работать на расстоянии, перестав обводить прориси. Ченнини не различает еще «имитацию манеры» и «изучение метода», нет у него и негативного оттенка глагола «имитировать». Но здесь есть и черта, сближающая позицию двух теоретиков, — отсутствие понимания «неповторимости» личной манеры как самоценного качества. И отсюда отсутствие соответствующей аргументации в осуждении копирования чужой манеры даже у Леонардо, который нигде не говорит о том, что это плохо, поскольку мешает развитию самобытного почерка, но везде подчеркивает вторичность такого метода, всегда уступающего по своему значению работе с оригинала, работе с натуры, великому принципу «подражания природе», природе — Учительнице учителей.

Но показательно, что Ченнино Ченнини специально оговаривает условия, при которых заимствование возможно, неслучайно говорит, что заимствовать у хороших мастеров не будет позором. Это

означает только одно: сама идея позорности заимствования была уже настолько распространена, что требовала оправданий. И это мы наблюдаем уже в XIV веке. Интересно, что в уставах гильдий теперь предусматривалось, что работа над произведением, дававшим право на звание мастера, должна осуществляться без посторонней помощи. Такая же практика существовала и в российской академической подготовке, она была внесена в уставы. И часто ученик запирался на определенное время в доме своего мастера, в некоторых гильдиях для такой индивидуальной работы были и особые отдельные комнаты, так называемые «chambre chef d'oeuvre», предназначенные для той же цели²⁶. Мысль о собственноручности экзаменационной работы специально выделялась в уставах европейских Академий художеств и позже. Просветительская эстетика развивала не просто идею о самостоятельности творчества, но и теорию гения как «образцовой оригинальности», если вспомнить И. Канта. Конечно, дистанция между тречентистским повторением манеры учителя и работой по образцам в академической традиции XVIII – начала XIX века была огромна. Теперь Академии были школами индивидуального мастерства.

И все же, роль старой Академии, ее историческая заслуга и драгоценный опыт – в этом объединении ученичества и профессиональной подготовки. Задуманная Петром, Академия предполагала и опыт ученичества в широком смысле слова. Люди петровского времени ездили в Европу учиться, в том числе учиться искусству. Это и слой закупаемых произведений, без анализа того, как их копировали, как их приобретали, как к ним относились в самых разных кругах, картина функционирования Академии будет неполной. Наконец, мы должны внимательно проследить, как технически это ученичество осуществлялось в методике копирования в работе по образцам, которые вовсе не срисовывали бездумно, но на примере которых ученики учились увидеть за ними модель, которую воссоздавал образец, вполне самостоятельно применяли светотеневую моделировку, усиливая натурность образца. Это методика, при которой ученик исправлял образец незнакомого ему учителя, кажется мне очень интересной. К сожалению, в современной практике копирование изгибается, между тем мы знаем, что возможно копирование, которое подводит к работе с натуры, помогает натуру увидеть по-своему. Вообще, в широком смысле этого слова мы не можем увидеть ничего своими глазами прежде, чем не посмотрим на это чужими глазами, глазами своего учителя. Прешествующий стиль является своеобразным формуляром, на которые записывает свои наблюдения каждый художник. Это совершенно универсальный

опыт. Смысл подражания «древности и новых времен славным художникам» также заключается в «сравнении их с натурою; то есть как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил...»²⁷.

Мы новыми глазами смотрим на идеал ученичества, сформулированный Академией художеств. Он выходит за пределы простого формального овладения профессией. В ренессансной культуре ученичество понималось в более широком культурном значении, но и в эпоху Просвещения, эпоху возникновения российской Императорской академии трех знатнейших художеств сам идеал просвещенности предполагал ученичество как принцип жизни, как особое отношение к предшествующей культуре. Это не просто термин, а культурная миссия ученичества в широком философском значении этого слова. Практика пенсионерства — это тоже ученичество, причем глубоко национальное, мы воспринимаем Европу как обгоняющую нас и мы обращаемся к ней так, как обращались бы ученики к учителям. Заметки путешественников — важный пласт, в значительной степени повлиявший на развитие национального искусства, это знакомство с европейской традицией, и исторически оно сыграло ту же роль, что и приобщение к античности в Ренессансе. Русская культура интенсивно осваивала новые для нее ценности, в том числе и ценности миметического изображения реальности, без которого немислима академическая школа. Этот опыт надо вычленять из анализа заметок путешественников, их, пусть наивная, но всегда свежая оценка впечатлений от многовекового наследия европейской традиции должна быть проанализирована в контексте развития русского искусства того времени. Русская академическая теория формировала свое представление о «подражании», но, как и в искусстве того времени, эхо ренессансных идеалов звучит в рассуждениях о «подражании природе», о следовании учителю и о стремлении к «подражанию древним». Отходя от средневековых представлений о непосредственном и обязательном ученичестве, академическая теория расширила представление о передаваемых основах мастерства до концепции общности человеческой культуры, открытости для личного освоения всех культурных достижений предшествующих эпох. Само представление об открытии и продолжении имело иной характер, нежели прямое их противопоставление в современной теории. Необходимо рассматривать не столько то, что отличало ренессансные представления о творчестве от средневековых концепций, но то, что сделало их уникальным явлением. П.О. Кристеллер неслучайно заключение к одной из своих книг называет «Креативность и традиция»²⁸. «Извенция», изобретение, остроумная выдумка — эти понятия очень важны для теории искусства Нового времени, но здесь нас будет ин-

тересовать их кажущаяся противоположность, понятие «образец», «пример», которое было не только основным в средневековых представлениях о деятельности мастера, но и сохранило особое значение в раннеакадемической теории творчества. Его специфическим качеством в новых условиях было сочетание уважения к образцу с превращением этого образца из сакрального в художественный. Ренессансное «*esemplio*» и русский академический «образец» в чем-то противоположны средневековому «*exemplum*», но в чем-то связаны с ним невидимыми нитями преемственности и продолжения. Представление о художественном образце и каноне сохранили в академической традиции XVI–XVIII веков в снятом виде средневековые идеи, и характер нового переосмысления необходимо учитывать при обращении к любому тексту этой эпохи.

Средневековая традиция воспринимает иконографический образец как идеальную норму, закрепленную традицией, норму истинную и не подлежащую изменениям. Соответственно, главную цель всякой интеллектуальной и духовной деятельности люди Средневековья, как справедливо замечает исследователь, видели «в стремлении постигнуть эту некогда сообщенную истину и по возможности приблизиться к ней». В отношении к «образцу» всегда сохраняется элемент сакрализации, позже сменяемый более свободной профессиональной интерпретацией. В исследованиях, посвященных готике, отмечается, что работа мастера в этот период основана «на творческом использовании образца, его варьировании и переработке. Образец доставлял ему те же художественные импульсы, которые художник Нового времени искал непосредственно в природе»²⁹. Постепенно *exemplum*, имеющий священное значение, превращается в шедевр, освященный всеобщим признанием. Священность сменяется на освященность традицией, от сакрального экземпляра культура переходит к художественному образцу, ставшему примером совершенного профессионального исполнения. Позднесредневековая традиция формирует соответствующие понятия. В Италии часто встречается слово «*carolavoghe*», близкое французскому «*chef d'oeuvre*», буквально «работа мастера». Слово «шедевр» средневекового происхождения, что отличает его от большинства понятий, связанных с искусством и заимствованных из античной традиции. Шедевром называлась работа, которая была своеобразным допуском для человека, стремящегося войти в гильдию уже в качестве мастера, а не ученика и не подмастерья. Этот шаг отмечал конец периода ученичества, после которого человек становился полноправным мастером цеха³⁰.

Прежний «образец» часто воспринимается в академической традиции в качестве такой «работы мастера», шедевра. И закономерно, что

теория XVI–XVIII веков в своих описаниях произведений искусства часто обращается к описаниям вещей мастерских, а потому образцовых. Экземплюм окончательно превращается в художественный образец в XV веке. Характерно, что уже Альберти еще больше сближает образец и пример открытия. С одной стороны, он точно так же, как и Ченнини, советует рисовать с образца, но логически за этим следует рассуждение о предварительном плане, о замысле (*concetto*): «Но в чем бы ты ни упражнялся, всегда имей перед глазами отборный и незаурядный образец, который ты должен, рассматривая его, воспроизводить; воспроизведя же его, ты должен, полагаю я, сочетать точность с быстротой. Никогда не берись за карандаш или за кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины»³¹. Здесь рассматривается не столько работа по образцу, сколько дается пример настоящего мастера, приведенный в назидание начинающим художникам. Такой автор с самого начала имеет ясный и определенный замысел будущего произведения, именно этому и следует подражать.

Наиболее точный по смыслу перевод ренессансного понятия «*esempio*» — «пример». В отличие от образца пример допускает возможность интерпретации, он предполагает личное восприятие и глубоко индивидуальный способ повторения такого примера. И неслучайно чаще всего ему следуют не буквально, а именно как примеру открытия новых способов изображения или более точных методов передачи натуры, примеру разрешения «трудностей», как любили выражаться теоретики этого времени. Итак, это, скорее, образец высокого уровня мастерства, чем непосредственный источник копирования. Вот почему представления о «подражании» и «имитации» теряют свои негативные оттенки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987.

² *Петров П.Н.* Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. СПб., 1864. С. 635.

³ *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica (1924). Firenze, 1967. P. 62.

⁴ *Bialostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of the Art. Princeton, 1963. Vol. II. P. 19–31.

- ⁵ Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999. С. 61, 456.
- ⁶ Цит. по: *Евангулова О.С.* Русские теоретики о «художествах подражания» в их отношении к натуре // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. № 2. 1998. С. 8.
- ⁷ *Голицын Д.А.* О пользе, славе и пр. художеств. Цит. по: Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения XVII-XVIII веков. М., 1964. Т. 2. С. 766.
- ⁸ *Ranofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory (1924). N.Y., 1968. Издан русский перевод; *Панофский Э.* *Idea*: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
- ⁹ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 166.
- ¹⁰ *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig, 1914. S. 89.
- ¹¹ *Schlosser-Magnino J., von.* La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna. Firenze, Wien, 1967. P. 78.
- ¹² *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries. L., 1974. P. 274.
- ¹³ Цит. по: *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 68.
- ¹⁴ *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages. N.Y., 1953. P. 37. № 2.
- ¹⁵ *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; N.Y., 1985. P. 24.
- ¹⁶ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. Т. 2: Эпоха Возрождения. М., 1966. С. 32.
- ¹⁷ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 579.
- ¹⁸ *Нащокин П.В.* Письмо А.С. Пушкину. Конец янв. 1836 // *Пушкин А.С.* Соч. М.; Л, 1938. Т. 3. С. 267.
- ¹⁹ *Боткин В.П.* Выставка Императорской Санкт-петербургской Академии художеств в 1842 году // Отечественные записки. 1842. Т. 6. С. 45.
- ²⁰ Cortegiano. I. 27.
- ²¹ *Евангулова О.С.* Русские теоретики о «художествах подражания». С. 15.
- ²² *Голицын Д.А.* Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников. Цит. по: *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1953. С. 309.
- ²³ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 1. С. 212.
- ²⁴ Но и здесь есть почти неприметный новый оттенок: полученный по наследству от учителя способ работы, это уже не ченниниевский «хороший прием» (*buono modo*), но «истинный метод работы» (*il vero modo dell' operare*). Учитель показывает путь к истине, по которому каждый движется сам, а потому не имитация манеры, а бесконечное совершенство в подражании природе является целью. И ученики, «соревнуясь с учителями, легко их перегоняют, поскольку всегда не так уж трудно достичь того, что однажды было найдено другими». См.: *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 69 (перевод уточнен).
- ²⁵ *Евангулова О.С.* Русские теоретики о «художествах подражания». С. 14.

- ²⁶ *Cahn W.* Masterpieces. Chapters on the History of an Idea. Princeton, N.Y., 1979. P. 14-15.
- ²⁷ *Урванов И.Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. СПб., 1793. С. 10.
- ²⁸ *Kristeller P.O.* Afterword. «Creativity» and «Tradition» // Renaissance Thought. II. Papers on Humanism and the Arts. Princeton, 1990. P. 247-259.
- ²⁹ *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII-XIII: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. С. 120.
- ³⁰ *Cahn W.* Masterpieces: Chapters... P. 3.
- ³¹ Мастера искусства об искусстве Т. 2. С. 53.

Глава VII

ГИЛЬДИИ, АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ, ГАЛЕРЕИ – ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОНЯТИЯ ШЕДЕВРА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

В момент своего основания Российская академия художеств носила название «Академия трех знатнейших художеств», очевидно, что так живопись, скульптура и архитектура и выделялись из других художеств (ремесел) и одновременно сохраняли в своем названии глубокую преемственность с цеховой традицией объединения всех рукотворных умений. Греческий термин искусство (*τέχνη*) и его латинский эквивалент (*ars*) никогда не определял исключительно искусство, но прилагался ко всякому виду человеческой активности, включающей ремесла. Более того, замечает П.О. Кристеллер в своей статье о современной систематизации искусств, если современная эстетика полагает, что искусство это то, чему невозможно научить, то для классического взгляда – искусство – в его широком понимании совпадает с искусностью, то есть, предполагает такую совокупность навыков и знаний, которым научить можно¹. С момента своего возникновения европейская академическая школа разрабатывала систему такого обучения, разрабатывала долго и успешно. Она не только противостоит гильдейской системе обучения, но многое и наследует у последней.

Европейское Средневековье не знало противопоставления искусств и ремесел. Фома Аквинский часто употребляет термин «*artifex*», поясняя то или иное свое теоретическое положение конкретным примером, но имеет в виду и художника, и архитектора, и кузнеца, и любого другого мастера². Различие между искусством и ремеслом подразумевало под «искусством» только так называемые семь свободных искусств, куда не включались изобразительные ис-

куства и архитектура. Большинство теоретиков до момента формирования предпосылок для замены цеховой организации специальным обучением художников в современном смысле слова так отличает искусство (*ars*) и художество (*artificium*): «искусство — это вещь свободная, художество же основывается на ручном труде» (Исидор Севильский). Правда, исследователи отмечают и такой факт: на протяжении Средневековья то, что мы называем искусствами и ремеслами, обозначалось как *ars* — искусство, а не *artificium* — художество; *architectura ars*, *sculptoria ars* или *sculptoria ars*, *pictoria ars*. Как и ремесла, они отличались от наук, к которым применялось понятие *disciplina*. Гуго Сен-Викторский, например, различал искусство (*ars*), которое приобретает форму в материале путем обработки этого материала (как в случае архитектуры), и науку (*disciplina*), когда оно приобретает форму в мысли³. Для позднеренессансного автора Бенедетто Варки «ручные искусства» (*manuali*, он использует и выражение *chirurgicas*) более низкие, чем искусства «честные и свободные» (*oneste e liberali*). Но здесь появляется важное дополнение, поскольку, согласно Варки, «в живописи и скульптуре физических усилий не так много, а потому никто не запрещает считать их свободными»⁴. Полемика о свободных и механических искусствах играла совершенно особую роль в становлении ранней академической теории, к ней мы не раз еще вернемся.

То, что в представлениях общества даже в эпоху Возрождения долгое время художник ничем не отличался от любого другого ремесленника, косвенно подтверждается и тем, что само слово «художник» как общее понятие почти никогда не использовалось. Были понятия «живописец», «скульптор», «ювелир», но их общие черты не принимались во внимание практически до того момента, как в эпоху Позднего Возрождения Джорджо Вазари не объединил их под общим понятием «искусства рисунка» и не создал первый прообраз всех современных художественных академий — Академию рисунка — *Accademia del disegno*. Джулио Карло Арган пишет, что именно XVI век «переходит от понятия «искусств» к понятию «искусства»⁵. Но в общественном сознании художники в нашем нынешнем понимании не были для современников людьми особыми, отличающимися от других ремесленников талантом и призванием⁶. Энтони Блант совершенно справедливо рассматривает борьбу художников за право быть причисленными к «свободным искусствам» как форму эмансипации от статуса цеховых ремесленников⁷. Во всех текстах, связанных с возникающими академиями художеств, как это показано у Юлиуса фон Шлоссера, велась полемика вокруг статуса художников, переосмыслялось понятие «свободные

искусства» и «искусства механические», изобразительное искусство сближалось с литературой и музыкой, Академии которых возникали в тот же период середины — конца XVI века⁸.

В общих чертах можно сказать, что именно роль Академий художеств, возникающих сначала в Италии, а потом в Нидерландах, Франции и Германии, была ведущей в этом процессе эмансипации изобразительных искусств от цеховой зависимости. Сходные процессы известны и Северному Возрождению. Борьба за право относить изобразительное искусство к числу «свободных» и здесь шла параллельно требованию отделить художников от представителей других «грубых ремесел». Карель ван Мандер, основавший первую Академию художеств в Нидерландах, предпосылает своей «Книге о художниках» («*Schilder-boeck*») стихотворное введение «Основы благородного свободного искусства живописи», где есть и строки о «благородном искусстве живописи», которое не может быть организовано в гильдии, наподобии «грубых ручных ремесел»⁹.

Ренессанс не противопоставляет художника большинству обычных людей. Его добродетель не слишком сильно отличается от традиционных норм и ценностей. Что же касается богемы, то чаще всего ее образ жизни и свойственные ей «творческие» странности в поведении воспринимаются как отклонения от нормы. Вазари, например, не делает никаких скидок на своеобразную жизнь художника, равно здесь нет никаких скидок на маргинальный образ жизни, поскольку для него художник не маргинал, а личность, воплощающая предельное достоинство. Личная добродетель художника, *virtu*, всегда гармонично согласована с теми представлениями о добродетели, которые бытуют в обществе обычных людей. В этом есть принципиальная разница между ренессансными представлениями о личности художника и более поздней, идущей от эстетики романтиков версией. Если можно говорить об особости художника, то, скорее, речь идет о большей его ответственности и о более строгих нравственных нормах, нежели о том, что обычных норм для него не существует. Легкомыслие остается легкомыслием, распутство распутством, и отношение к ним в Ренессансе сохраняет всю традиционную строгость этического неприятия. Не талант оправдывает вольности, но вольности дискредитируют талант. Воздаяние всегда следует за грехом. И если бы Содом не вел себя в юности распутно, то «не довел бы он себя в своем легкомыслии до старости жалкой и нищенской»¹⁰. В другом случае Вазари пишет, что образ жизни Андреа дель Сарто недостойн его высокого таланта и его вкуса. В этих словах Вазари чувствуется вполне сформировавшееся представление о том, что талант необычен, и он не должен опускаться

до мелких человеческих слабостей, прощительных людям заурядным. Способности подразумевают и обязательства перед собственным талантом, умение соответствовать своим способностям. И впервые появляется противопоставление «прирожденного большого таланта (*ingegno*)» и его недостойного образа жизни¹¹. Более ранний период еще не знал такого драматизма. Для Альберти моральные качества живописца тоже важны, но его аргументация сводится к тому, что человеческая доброта художника скорее привлечет богатых заказчиков, которые дадут заработать «скромному и хорошему человеку», предпочтя его «более искусному, но не столь добрых нравов»¹².

Для позднеренессансного автора одаренный человек отличается от других не просто необычностью, но высоким достоинством и ответственностью предельным моральным нормам, добродетельности и в христианском смысле. Нормы оценки художественного произведения и восхищение виртуозностью в современном значении этого слова еще настолько тесно связаны с добродетелью, *virtu*, что постоянно возникает ассоциация с христианской этической нормой. И средневековый мастер относился к своему творчеству как к служению Господу, но здесь оттенок нравственного избранничества даже усиливается. Творчество — это личная доблесть, и не только непосредственное создание благочестивого произведения, но вся жизнь художника должна соответствовать возвышенному идеалу. Моральное неотделимо от эстетического. Можно даже сказать, что по мере десакрализации творчества его независимые эстетические критерии становятся еще более значимыми. А императив необходимого соответствия образа жизни и уровня творчества перестает трактоваться в рамках религиозной этики, приобретая черты человеческого нравственного идеала. И даже тогда, когда к «священной жертве» никто не требует художника, он не должен забывать о своей избранности, о своем долге перед собственным талантом. Моральное здесь вряд ли ниже, чем в Средневековье, но оно уже полностью эмансипировалось от религиозного страха, всегда имеющего внешний источник и внешний, зависимый характер. Люди, одаренные от природы, несут и особую меру ответственности, норма добродетели у них выше, чем у простых смертных. Идеал «честной и почетной жизни» становится и профессиональным идеалом, когда преодоление трудностей и стремление избегать ошибок в работе над произведением совпадают с нравственным самосовершенствованием. Мастерство и личное достоинство определяются одним понятием — *virtu*¹³. В так понимаемом стремлении к добродетели практически невозможно отличить «вирту» от «виртуозности», очень

трудно понять, идет ли речь о профессиональном мастерстве или о моральной добродетели. Жизнь как произведение искусства, но совсем в ином, не гегельянском значении. На жизненном пути человека, особенно человека талантливого и отмеченного высшим даром, встречаются те же трудности, что и на его профессиональном пути, в искусстве. Но он должен уметь с ними справляться, достойно их встречать. Здесь также важна христианская подоплека многих критериев, которыми при оценке человека-художника руководствуется ренессансная, а затем и академическая традиция.

Новое — это высокий этос профессионализма, ставшего не просто занятием, но призванием. Не предаваться мирской суете, а трудиться — вот что означал для Вазари профессионализм художника¹⁴. Светская суета противопоставлена добродетельному труду и через сопоставление человеческих черт и особенностей. Альфонсо слишком красив для того, чтобы чувствовать сильное желание выполнять тяжелую работу по камню, и он выбирает то, что полегче. Для Вазари это все не настоящее искусство, а безделушки, подобные той бижутерии, которой украшал себя несколько смешной в своем щегольстве Альфонсо. Да и искусство для него лишь украшение жизни, безделушка, необходимая только для того, чтобы потешить собственное тщеславие. Пусты и потуги сыграть роль придворного, занять неподобающее положение. Не потому, что художник беднее знати. Вовсе нет. Просто его богатство заключается в другом, и оно в определенном смысле противоположно обычной роскоши. Для Вазари это все мирская суета, слишком малозначительная, чтобы посвящать ей жизнь, и он ей противопоставляет подлинное уважение к виртуозу своего дела, настоящую увлеченность делом, трудом. Мирская суета («vanita del mondo») противопоставлены профессии, труду художника («fatiche dell'arte»)¹⁵.

Важным моментом в формировании представлений о знаменитых художниках и о творческой личности вообще было очень характерное для начала нового времени противопоставление достойной, спокойной и созерцательной жизни художника, который поистине талантлив, и тщеславной суеты невежественных бездарей. Традиционная для гуманистов антитеза активной и созерцательной жизни, *vita attiva* и *vita contemplativa*, трансформируется здесь в противопоставление спокойного и сосредоточенного творчества и погони за внешними атрибутами славы. Надо с детства научиться переносить все лишения, если хочешь чего-либо достичь. Ведь обманываются те, кто думает, что почета достигнут они без всяких лишений, «без всяких забот и со всеми жизненными удобствами, ибо достигается это не во сне, а наяву и в упорном труде»¹⁶. Тема упор-

ного труда, необходимого для достижения высот профессии, была вполне традиционной. Достаточно вспомнить трактат Ченнино Ченнини или даже более ранние трактаты. Гуманистическая традиция следующего столетия придала ей новый акцент, сблизив с идеей совершенствования природного таланта. Природа отпускает людям разные способности, свое «особое приданое», но только сам человек способен его приумножить постоянными трудами. «Дары природы нужно возделывать трудом и упражнением и этим увеличивать их изо дня в день и не упускать по нерадению ничего из того, что может стяжать нам похвалу», — писал Леон Баттиста Альберти в «Трех книгах о живописи»¹⁷.

По мере формирования нового представления о «свободном» и «механическом» искусстве появляется осознание дистанции между работой ремесленника и художника, формируется представление о том, что «труд и упражнения» могут быть очень разными по своим качественным результатам, что в искусстве от количественных усилий мало что зависит. Иногда, впрочем, вопрос о легкости, с которой выполняет свою работу настоящий виртуоз, мог стать сюжетом забавного анекдота: рассказывали, что Донателло попросил одну цену за свою работу, но когда ее сделал не очень умелый художник, то, будучи членом комиссии, оценил ее гораздо выше, чем свою собственную. На вопрос же недоумевающих мастеров, почему он выше оценил работу другого, хотя явно сам сделал бы ее гораздо лучше, он ответил очень характерной фразой, заметив, что этот человек искусен не так, как он сам, а потому вкладывает в свою работу гораздо больше трудов. Поэтому справедливо будет оплатить ему то время, которое он потратил на свою работу¹⁸. Согласно тому же Вазари, Леонардо рассуждает с герцогом о талантах и корпящих ремесленниках. Это было вызвано недовольством настоятеля, который «упорно приставал к Леонардо», чтобы тот быстрее закончил роспись. Ему было странно видеть мастера, который «иной раз подня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы».

Настоятелю же хотелось (и здесь Вазари делает очень характерное противопоставление *artes liberales* любому ремеслу), «чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полон у него в саду». В итоге настоятель пожаловался герцогу. Тот «вежливо поторопил» художника, который и «убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме»¹⁹. В итоге настоятель стал «усиленно торопить полольщикова своего са-

да» и оставил в покое великого маэстро. Представление о виртуозности и настоящем мастерстве закономерно пришло к своему логическому завершению. Работа подлинного художника не может оцениваться по меркам, применимым ко всем другим. Торопить надо полотьщиков, а талант оставить в покое, предоставив ему размышлять и пробовать, обдумывать и претворять свои замыслы.

Новое положение художника определило тот пафос защиты основной его доблести, *virtu*, его дела от невежд. Но в той степени, в которой художник выходил за пределы узкого цехового братства, он сталкивался и с еще одной проблемой, которую сам Вазари определяет как зависть «корпящих ремесленников» к талантам. Это они, эти проныры и бездари, берутся за чужое дело и «занимают место других, более достойных». Эти люди бесплодны, способны лишь без конца корпеть над одною и той же вещью, но они своей завистью и злобой угнетают других, «работающих со знанием дела»²⁰. Главным достоинством человека становится совершенное владение своим мастерством, его виртуозность становится его основной добродетелью, но она же готовит ему тяжелые испытания. И главное из них — ненависть тех, кто стремится занять место, которое им не принадлежит.

Но оставим пока в стороне проблему борьбы художников за выход из гильдий, объединяющих их с ремесленниками, проблему формирования академий художеств, пришедших на смену цехам. Обратим внимание на то, что сближает академии и цеха. И ткачи, и меховщики, и столяры, и слесари и даже шорники, равно как представители «благородного свободного искусства живописи» были обязаны для того, чтобы стать членами гильдии, представить «шедевр».

Слово «шедевр» французского происхождения. «*Chef d'oeuvre*» во Франции зарегистрирован ранее, чем его эквиваленты в других европейских языках, приблизительно в XV веке²¹. Это понятие означало квалификационную работу, позволяющую подмастерью претендовать на статус мастера. Гильдия помогала художнику, давая ему определенный социальный статус и юридическое положение своего члена. Это позволяло получать финансовую помощь при временных трудностях с заказами. Часто гильдии обеспечивались собственными судами, где проблемы, являющиеся результатом конфликтов среди самих художников, а также между художниками и их патронами, получали свое решение. Гильдии поддерживали внутреннюю религиозную жизнь, патронировав различным церквям. Членство в гильдии, подобно всему остальному в обществе Ренессанса, имело сильный религиозный подтекст²².

Итак, в уставах гильдий часто содержатся соглашения, которые касались выполнения шедевра как обязательного правила вступления в гильдию. Сыновьям владельцев и родным ремесленников достаточно часто давали возможность льготного вхождения в гильдию, освобождая от обязательного представления «работы мастера». Правило предоставления шедевра ограничивало лишь права иностранцев²³.

Посмотрим на эволюцию понятия «шедевр» и появление его эквивалентов в других языках. У Шекспира masterpiece появляется в 1605 году, но в переносном значении, возможно, в английском он возникает как перевод немецкого понятия Meisterstück. Итальянское capolavoro (или более раннее capodopera) еще не упоминается ни у Вазари (1550), ни у Дольче (1557), ни у Беллори (1672)²⁴. В словарях итальянский эквивалент «шедевра» появляется только в XVIII веке. В России он впервые фиксируется как «шедёрв» у Яновского в «Новом словотолкователе» 1806 года.

В тот момент, когда это понятие проникает в русский язык, в самой русской культуре происходят процессы трансформации средневекового представления о шедевре в представление новоевропейские. Как и во Франции XVII века, в русской академической традиции вводятся квалификационные экзамены. «Каждый год 1-го апреля, — писал Шувалов в пункте девятом «Уложения», — быть академическому собранию, в которое представляются токмо те из учеников, которые будут избраны достойными для получения большого награждения, состоящего в двух золотых медалях для каждого класса; чего для господам директору и всем членам академическим, согласясь, задавать пристойные из священной или российской истории задачи, что должно быть поутру непременно в 7 часов, по которым задачам они должны сделать скицы малеванные, лепные или рисованные, по их способности, безвыходно от своих мест в один день, не допуская к ним ни под каким предлогом окроме приставленного, который должен токмо им служить для пищи, чтоб ничьей им посторонней помощи в их трудах, окроме собственного их искусства не было, и все оные приготовить к собранию, которому равным же образом быть на другой день поутру в 7 часов, в котором, по рассмотрении тех скицов, избрав лучшие, худые же отставя, задавать в другой раз ученикам новые таковые же задачи; по сему свои скицы равным же порядком должны делать к третьему собранию, из которых академиею избрав наилучшие, подписав те скицы дежурным профессором, отдавать им для делания к генеральному собранию, которые они должны исправлять в нарочно определенных на то академических покоях под надзиранием, с рав-

ною ж предосторожностью и наблюдением, под опасением за преступление публичного при собрании исключения из Академии...»²⁵. Заимствование или чужая помощь при подготовке «скицов» рассматривались прямо как нарушение академических правил. Это очень напоминает защиту шедевра в западноевропейской практике. Это уже восприятие личной одаренности и личного умения, идеал виртуозности, приобретенной, но не в малой степени и понимание того, что способности бывают разными. Интересно, что во французской традиции нет столь строгого учета собственноручности исполнения. Это не совсем экзамен, а скорее, дипломная работа, выполняющая которую, можно было прибегнуть и к посторонней помощи.

В русской практике долгое время сохраняется и традиционное, идущее еще от Средневековья, представление о ремесленном шедевре. Так, например, отец Карла Брюллова академик Павел Иванович Брюлло, преподававший в Академии художеств «мастерству часового и резного по дереву классов», которого высоко ценили и приглашали работать в самые известные дворцы, был высококлассным ремесленником. Вырезанная из дерева охотничья сумка, в которой сквозь сетку виднелась битая дичь, специально хранилась в Академии как пример виртуозного мастерства. Можно считать это шедевром в традиционном гильдейском понимании слова. Переходным было время ученичества его сына Карла Брюллова. Выросший в семье академического преподавателя «мастерству часового и резного по дереву классов», он стал третьим сыном, унаследовавшим и художественные традиции семьи. В этом тоже есть связь со старой системой передачи навыков профессии от отца к сыну. Карл начал рисовать почти без предварительных уроков, без особого приказа со стороны отца, сам, стараясь изобразить все, что было ему интересно. Отец был человеком строгим и постоянно следил за тем, чтобы мальчик работал. Детали этого руководства выдают старое еще представление о ремесленном шедевре, о такой системе подготовки, которая приучала к точности линии, достигаемой постоянным копированием. Маленький Карл должен был нарисовать положенное количество фигурок или скопировать оставленные отцом гравюры, только тогда он получал завтрак. Так шли дни. Мастерство рисовальщика, привычка «опрятно рисовать», как говорил сам художник, выработалась от постоянного копирования гравюр. Но простой передачи навыков профессии по наследству было мало, наступало Новое время с новыми возможностями обучения, хотя и сохранившимися многие цеховые традиции.

2 октября 1809 года фамилия Карла Брюлло была занесена в числе поступивших в журнал Совета Академии. Учились в Академии

12 лет. Шесть из них в Воспитательном училище и шесть в самой Академии. Учитель Брюллова профессор Алексей Егорович Егоров любил повторять, что при желании можно научить рисовать и корову. В основе обучения лежали навыки ремесла, а не попытка раскрыть индивидуальность воспитанника. Последовательность обучения почти не менялась — сначала ученики делали рисунки с так называемых «оригиналов», то есть чужих работ, после этого осваивали уроки копирования, потом работали с гипсов, далее — с манекенов, «замаскированных» под живых людей, наконец, им позволялось рисовать с живой натуры. Часто маленький Карл то за булку, то за ситник поправлял работы своих товарищей. «Брюллово хочет дать тебе медаль?» спрашивал в этих случаях Егоров. Одноклассники сидели еще за срисовыванием чужих работ, а Карл шел уже в гипсовый класс, чтобы рисовать там вместе с учениками старшего класса. Вскоре появится распоряжение по Академии, согласно которому собственные рисунки Карла Брюлло следует «определенно отдать в оригиналы», то есть теперь по ним предстоит учиться следующему поколению. Ему единственному из учеников третьего класса дозволят работать и над собственными композициями. Академическая муштра помогала созданию профессионального произведения. В классах ребята по сорок раз с разных сторон рисовали группу Лаокоона. Позже эти навыки, почти механически заученные, проявятся в «Последнем дне Помпеи». Фигуры, как правило, ставились перед учениками в позах, которые должны были потом помочь использовать навыки детальной проработки контуров и мышц для создания исторических композиций. Проработанность мышц, детальная многочасовая разработка композиций позволяла потом использовать навыки, полученные во время штудий, для создания таких рисунков. Привычка давала возможность виртуозного владения линией, помогала порой поражать воображение соучеников, создавая работы единой линией (так делал Егоров), начинающейся, допустим, от пятки и завершаемой на голове. Постановки в Академии иногда ставились почти на месяц. Мальчики должны были как можно более тщательно рисовать все детали, особенно ценилась точность и отделанность рисунка. Академисты должны были не только найти конструкцию и разместить массы, но и довести рисунок до конца, здесь особенно пригодились Карлу уроки копирования гравюр. Мальчика рано перевели в гипсовый класс. Он и старшим ученикам помогал, «проходил» их рисунки своей всегда точной и твердой рукой. Он «сачкует» от уроков в лазарете и внезапно, вспоминая, повторяет контуры однажды уже рисованных им слепков. Успехи Карла Брюлло были признаны всеми, его рисунок

«Гений искусства» был взят в качестве образца, по которому отлили рельеф наградной академической медали. Юноша получил золотую медаль и аттестат 1-й степени «со шпагою», вручили ему и все другие медали. Он окончил Академию блестяще, выйдя из актового зала с многочисленными наградными медалями — тогда их давали сразу за все курсы. Вместе с Ефимовым и Фоминым он получает приглашение остаться в Академии для пенсионерства, такая перспектива сулила отдельную комнату для жилья и возможность питаться со всеми за казенный счет, кроме того, им были бы положены деньги на новый мундир, но начальство отказалось дать будущим пенсионерам в наставники профессора Угрюмова. С Академией решено было расстаться. Академия была важным механизмом поддержания художников, важным, но не единственным.

Созданное в ноябре 1821 года в доме князя Ивана Алексеевича Гагарина на Мойке Общество поощрения художников заказало Карлу работы «Эдип и Антигона» и «Раскаяние Полиника», а потом назначили братьям Брюлловым пенсионерство сроком на 4 года. Еще никто не знал, что Александру суждено было пробыть в Италии восемь, а Карлу целых тринадцать лет. Путешествие было долгим. Сначала Рига, потом Берлин, Дрезден с его знаменитой галереей и, наконец, долгожданная Италия. В Венеции они оценили Тинторетто, Веронезе, Тициана. Потом была чудесная Флоренция, родина Ренессанса. Наконец, в мае 1823 года прибыли в Рим. Поселились на холме Квиринале. Оказавшись в Риме, Карл, искренне восхищается открывшейся ему новой красотой знакомых, почти надоевших по гипсам классических шедевров. Когда ему не разрешают копировать в частных галереях, он ходит «скрадывать глазами» работы любимых старых мастеров. «Да, нужно было их всех проследить, запомнить все их хорошее и откинуть все дурное, надо было много вынести на плечах; надо было переживать 400 лет успехов живописи, дабы создать что-нибудь достойное нынешнего требовательного века. Для написания «Помпеи» мне еще мало было таланта, мне нужно было пристально взглядеться в великих мастеров»²⁶. Здесь очень важная мысль о личном переживании четырехсотлетнего успеха живописи. Он стремился создать свой шедевр, а для этого надо было увидеть и запомнить, запомнить чтобы превзойти и оказаться достойным своего века. Это было соревнование, но это было честное и творческое соревнование, а не сталкивание с корабля современности конкурентов. Мы оказались в том периоде истории русской культуры, когда шедевром начинают называть выдающееся произведение, но, например, такой шедевр, как «Последний день Помпеи» был и квалификационной работой, и шеде-

вром в значении новом. Успех картины «Последний день Помпеи» был грандиозен. Задолго до того, как картина была закончена, мастерская, где шла работа над полотном, стала местом паломничества путешественников. После триумфального успеха завершённой работы Миланская академия предложила Брюллову стать ее почетным членом, он избирается в состав академий Болоньи, Флоренции, Пармы. А. Демидов, владелец «Помпеи» решает выставить ее в парижском Лувре. Реакция французской критики была сложной. В парижской прессе не было места восторженным возгласам итальянцев. Для французов работа казалась опоздавшей лет на двадцать, но и в Париже в 1834 году, после экспонирования в Лувре, картина была награждена золотой медалью первого достоинства. Позже и Петербургская академия художеств избирает Брюллова своим почетным вольным общником. Демидов платит за картину 40 000 франков, Николай I награждает Карла Брюллова орденом Анны 3-й степени. Картина возвращается в Россию, в сентябре ее выставляют в Академии художеств. Она собирает огромные толпы зрителей, поток людей движется к картине непрерывно. Николай Васильевич Гоголь посвящает этому полотну вдохновенные строки своей знаменитой статьи из сборника «Арабески». Ее обсуждали все и всюду. Александр Сергеевич Пушкин в 1834 году оставляет зарисовку центральных фигур картины «Последний день Помпеи» и пишет рядом навеянные знаменитой картиной строки.

И все же об этом академическом шедевре спорили, и показательно, что французская критика эту работу не приняла, поскольку ей не доставало в произведении новизны. Наступила эпоха романтизма. Так мы сталкиваемся уже с современным представлением о шедевре как о работе, открывающей новую страницу в истории искусства. В первой части рассуждения Канта о гении мы находим выражение такого отношения. По определению Канта, гений «есть талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила... следовательно, оригинальность должна быть первым свойством гения»²⁷. Конфликт новаторов и консерваторов в конце XIX века приводил к осуждению необычных произведений и, одновременно, к успеху всего необычного. Назовем это феноменом «Салона отверженных» или феноменом импрессионизма. Другая его сторона — в стойком убеждении, что первоначально третируемое направление может быть внезапно оценено. И здесь есть практический вывод: купленное за бесценок произведение может оказаться шедевром, который многократно возрастет в цене. Теперь критика и галереи определяют движение художественной жизни и создают шедевры в общественном мнении. Этот переход был уже

качественно иным, чем переход от цеховых норм к нормам академическим, когда представление о мастерстве сохраняли еще традиционную связь с ремеслами. Шедевр почти всегда противопоставлен традиции, именно его революционность станет его оправданием, а его стоимость — подтверждением его качества. Вместе с академическими квалификационными работами уходят в прошлое устойчивые критерии оценки произведений. На смену им приходит новая система, которую нужно рассматривать комплексно.

Выставка импрессионистов была как глоток свежего воздуха, с этих художников начинается увлечение многих людей искусством, все, что им предшествовало, видится через призму их конфликта с господствующей академической системой. Правда, сами они искренне считали себя наследниками прошлого, всю жизнь копировали произведения крупнейших мастеров. Это были экспериментаторы, которые не хотели первоначальной ситуации конфликта с академическим начальством. Но нам важнее социальный эффект такого конфликта, ситуации в которой непризнанное искусство становится модным. Это была еще и первая выставка в современном смысле слова, выставка, на которую Поль Дюран-Рюэль сделал ставку и не прогадал. Он многократно оказывался в финансовом кризисе, но он верил в свой выбор и свой вкус, искусство импрессионистов стало завоевывать популярность, и возник, как мы уже говорили, эффект или феномен импрессионистов, которые воспринимались общественным сознанием как «отреченные художники». Суть этого феномена в стойкости представления современного зрителя и коллекционера о том, что непризнанное произведение может оказаться шедевром, за который будут отдавать гигантские деньги.

Надо сказать об этом человеке, столь успешно заменившем академическую систему наград и социализации совершенно новым способом функционирования искусства. Поль Мари Жозеф Дюран-Рюэль, французский коллекционер и торговец картинами, родился в Париже в 1831 году. Во время франко-прусской войны в 1870–1875 годах работал в Лондоне, где познакомился с К. Моне и К. Писсаро, а через них и с другими будущими импрессионистами — А. Сислеем, Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуаром. Работы художников поразили воображение предпринимателя.

Поль Дюран-Рюэль был, пожалуй, последним меценатом прошлых времен в большей степени, чем удачливым бизнесменом новой эпохи, хотя именно с него начинается новый тип организации коммерции на произведениях искусства новых направлений. Его финансовый успех был непосредственно связан с точным расчетом и ставкой на создание успеха у публики новому направлению. Друг

и просвещенный покровитель импрессионистов, умный и тонкий ценитель творчества этих художников, разделивший на первых порах все невзгоды гонимых художников, остался он для потомков таким, каким он изображен на портрете работы Огюста Ренуара 1910 года, находящемся в парижском частном собрании. С Ренуаром коллекционера и торговца связывала искренняя дружба. Он начал приобретать картины задолго до того, как они получили известность. По данным Большой российской энциклопедии, которая, кстати, впервые вводит в дефиницию этой фигуры слова «арт-дилер», предприниматель в 1874 году (год 1-й программной выставки импрессионистов в Париже), в 1875-м проводил показы их работ в Лондоне. В своей галерее в Париже организовал 7-ю выставку импрессионистов (1882) и серию их персональных выставок (1883), демонстрировал их произведения в Лондоне, Берлине, Роттердаме, Бостоне и Нью-Йорке. В 1886–1887 годах провел две успешные выставки (с участием работ Ж. Сёра и П. Синьяка) в США, которые открыли импрессионизм для американской публики и принесли Дюран-Рюэлю финансовый успех²⁸.

Таким образом, Дюран-Рюэль — это первый дилер, создавший успех новому направлению и поднявшийся на волне этого успеха, то есть новый тип мецената, сохранивший лучшие черты своих предшественников лишь в силу личных качеств, вопреки всей ситуации. Сам он прекрасно осознавал опасность выдвигания на первый план совершенно иного склада людей, являвшихся предпринимателями и рассматривающих свои взаимоотношения с художником главным образом как сделку. Он писал в своих воспоминаниях: «Истинный торговец картинами должен быть в то же время просвещенным покровителем, готовым в случае необходимости пожертвовать непосредственными выгодами ради своих художественных убеждений и предпочесть борьбу против спекулянтов сотрудничеству с ними»²⁹.

Гармония между старыми идеалами «просвещенного покровительства» и ставкой на коммерческий успех не могла просуществовать сколько-нибудь значительное время, она неизбежно рушилась в ситуации, когда перепродажа произведений искусства, купленных подчас за бесценок, сулила баснословные прибыли. Первоначально ситуация «разрыва» между художником и большинством зрителей могла породить такие, не лишённые благородства отношения, какие сложились между Дюран-Рюэлем и импрессионистами, но позже, с появлением новой категории дилеров, рассчитывающих прославиться и разбогатеть на перепродаже работ непризнанных художников, все большее место начинают занимать новые, вполне естествен-

ные методы создания успеха художнику в условиях растущей коммерциализации искусства. Огромные состояния создавались простым способом скупки за ничтожную сумму произведений у никому неизвестных авторов и многолетней «выдержки» их торговцем картинами, продающим работы не раньше того момента, когда лично ему это станет выгодно. Взаимоотношения между торговцем и художником все в большей степени превращались в сделку, в которой каждый всего лишь средство для своего партнера и самоцель для себя. Прагматические интересы вытесняют художественные пристрастия. Этот принцип, возникнув однажды, начинает постепенно подчинять себе все прошлые формы взаимоотношения художника и мецената, в том числе рожденные в рамках академической системы организации художественной жизни, позже отбрасывая их за ненадобностью.

В 1912 году, когда умер друг Дега Анри Руар и была устроена распродажа его коллекции, «Танцовщицы у штанги» Дега были проданы за 435 000 франков. Когда его поздравляли с тем, что цены на его произведения растут, он говорил: «Я только скаковая лошадь. Я выигрываю Гран-при, но довольствуюсь своей порцией овса»³⁰.

Болезненно переживая усиление чисто коммерческого, предпринимательского интереса к живописи, Камиль Писсарро писал, что торговец рассматривает фигуру автора лишь с точки зрения спекулянта, стараясь всеми силами вынудить продать свою работу по минимальной цене. В этих условиях ни о каком занятии искусством, ни о каком высоком творчестве не может быть и речи, поскольку все окружение художника, воспринимая как естественное занятие искусством ради прибыли или интерес к нему, продиктованный внешними целями, например, сугубо спекулятивным расчетом, презирует любого, кто рискнет противопоставить всему этому «чистое искусство»³¹.

Сходная трансформация произошла и в наших условиях с художниками, которые определяли себя как авторы антиакадемического направления. Они противостояли соцреализму, который поддерживала тогдашняя Академия художеств СССР, они сделали любой реализм предметом своей иронии, их можно назвать, на мой взгляд, антиакадемистами. Эти художники, как известно, сформировались в рамках неофициального искусства, резко противопоставившего себя всему тому, что пользовалось поддержкой «сверху», а потому имело благоприятные и с финансовой точки зрения условия развития. Разрыв с миром официальных структур, поддерживающих советское искусство, проходил, как уже говорилось, в форме оппози-

ции к соцреализму. Для критиков неофициального направления он всегда отождествлялся с профессиональной халтурой, конформизмом и политическим приспособленчеством. Помимо сугубо эстетических разногласий и полемики с реализмом как таковым широко распространились чисто моральные методы критики официально признанного направления, что вообще характерно для позиции «неофициалов». Рассматривая свое творчество как отрицание сытой конъюнктуры, они реализовали его в качестве альтернативного ко всему официально признанному. И естественно, что их деятельность могла носить только «подпольные» формы.

Поэтика «подполья», идеал творческого братства и служения тем формам творчества, которые были избраны свободно, вопреки «начальству», надолго сформировали специфическое мироощущение актуального искусства. Тем серьезнее сегодня воспринимаются тенденции, разрушающие эту былую поэтизацию богемной независимости, отказавшейся от сытой жизни во имя свободы творчества. Отрицание прежних форм организации своеобразной художественной жизни «неофициалов» произошло с той же жесткой необходимостью, с которой трансформировалась и художественная жизнь Парижа времен начавшегося бума вокруг ранее не признаваемых представителей новых течений в 1920-х — 1930-х годах, когда, по словам одного из писателей, «большие художники купили большие автомобили», а академическая система поддержки искусства была окончательно заменена галерейно-аукционной формой его коммерческого функционирования. Но с этой заменой академические премии и выставки заменялись суммами гонораров и публикациями в прессе. Художник становился фигурой, которую создавали торговцы и масс-медиа. Он становился звездой.

Но там, где на первый план выходят не объективные эстетические критерии, а легко меняющийся социальный статус автора, спекуляция вообще неизбежна, кроме того, в этих непредсказуемых условиях она становится особенно авантюристичной, теряя последние остатки стабильности в коммерческих расценках произведений. В нашей стране этот процесс начался (как и все) с опозданием, он совпал не только с выходом нашего актуального искусства на западноевропейский художественный рынок, но и с изменениями в художественной жизни Запада. Главным образом эти изменения затронули среду торговцев картинами, в ходе общего процесса усиления арт-бизнеса на смену истинным знатокам искусства времен Дюрана-Рюэля приходили спекулянты, хорошо ориентирующиеся в конъюнктуре и в совершенстве владеющие системой подготовки рынка к необходимому товару. Эта система, которую называют

«промоушн», вызвала и существенные изменения в коллекционерской среде, переориентировавшей на приобретение произведений авангарда, ставших неожиданно показателем социального статуса. В свою очередь, все эти факторы коренным образом изменили положение художников, среди которых на первый план выдвинулись те, кто смог хорошо ориентироваться в новых условиях. Постепенно на смену одиноким протестам отчаявшихся представителей «андеграунда», практически не известных обществу, отброшенных в низшие социальные слои, пришли действия художников, приобретших не только профессиональный, но и социальный статус, действия, оказавшиеся способными достичь коммерческого успеха. Конечно, то, что создавалось ими, не всегда можно было отнести к событиям художественной жизни, но почти всегда это становилось событием жизни светской.

Изменение статуса бывших аутсайдеров произошло на наших глазах. Художники, еще недавно известные лишь узкому кругу друзей, авторы, чьи произведения часто и воспринимались как шутка, понятная в небольшом кругу, внезапно стали известны далеко за пределами страны. Тусовка выросла не только в финансовую пирамиду, но и в пирамиду искусствоведческой болтовни. У представителей «новой волны» берут интервью, о них пишут ведущие журналы. Для человека, хорошо знакомого с западной ситуацией, совершенно очевидно, что в условиях слишком тесного взаимодействия искусства и коммерции надо иметь мужество противостоять рынку и моде, чтобы не быть похожими на тех из художников, которым богатство заменило профессиональный рост.

Агрессивное продвижение на рынок требовало устранения конкурентов. Не только эстетическое неприятие академической школы, но и чисто рыночная конкуренция сыграли здесь свою роль. По мере развития критики академизма критики подверглась и академическая система преподавания рисования. С начала XX века для успеха не требовался совершенный, выполненный по всем канонам мастерства, рисунок. На его место пришла идея о самовыражении художника, о смене «имитативного» искусства «интерпретативным», как выразился Герберт Рид. Многочисленные студии давали первоначальную подготовку, не было никакой единой системы. Параллельно социальная функция Академий художеств, организующих и регламентирующих художественную жизнь государства, вытеснялась системой галерей, где приобретались и продавались те произведения, которые могли бы принести прибыль торговцу. Шедевр стало возможно назначить на должность шедевра, получающего соответствующую зарплату, и поддержать его репутацию с помощью

послушной указке арт-дилера художественной критики. Одному из торговцев выгоднее было устроить выставку с выпуском монографии о художнике, чьи произведения хотел вернуть ему техасский нефтяной магнат, чем принимать свой товар назад. Академический успех сменился успехом коммерческим, который организовывал дилер, но на поверхности все выглядело как обретение заслуженной известности до того неведомым никому гением.

Известность имени имела свою историю, параллельную истории сложения механизма социального функционирования искусства. Цеховые традиции уходили в прошлое, а средневековая анонимность академическим автором XVI столетия воспринимается уже как странное отсутствие малейшей заботы о том, чтобы оставить упоминания о своем имени. Джорджо Вазари удивляет «простоватость» прежних мастеров и их малое честолюбие³², когда он не может найти в хрониках ни их имен, ни указания на время создания произведений. Проторенессансная культура сделала имя художника известным. Данте пишет о Джотто и Чимабуэ. Филиппе Виллани в своей хронике целую главу посвятил крупнейшим мастерам Флоренции. XV век сделал художника героем хроник, новелл, многочисленных анекдотов. Исследователи рассматривают эти явления как доказательства особого внимания, которым пользовался художник в обществе³³. Да, прежде художники были известны и уважаемы, но известны и признаны профессионалами как авторы шедевра в его средневековом и академическом понимании, шедевра как работы мастера, как квалификационной работы. Отличие нашего времени в том, что не цеха и не Академии управляют художественной жизнью, а галереи с их представлением о шедевре как о высокооплачиваемом объекте, созданном знаменитым художником. Сама же известность никак не связана с профессиональным уровнем.

В одном из своих интервью Гарольд Розенберг сумел точно передать эту самооценку паблисити, растущую согласно собственным законам, подчиняющую себе творчество художника, превращенного в участника специфического шоу и, главное, никак не связанную с сугубо эстетическими аспектами его деятельности, с наличием действительных шедевров среди его работ. Критик, нарочито пародируя тавтологичность самой ситуации, продуцирующей известность из уже обретенной известности, сказал: «Этот художник известен, потому, что он существует как известный художник. Когда вы посмотрите на его работу, вы ничего не увидите в ней. Но он известен, пребывая в качестве известного художника. Он неизбежно будет появляться в различных представлениях, шоу. Он принадлежит к истории последнего десятилетия и его «работа» может по-

лучить самые фантастические цены у коллекционеров и быть самым важным экспонатом музея»³⁴.

В самом деле, пустые консервные банки и прочие «реди-мейд» можно продать как собственное произведение искусства лишь постольку, поскольку средствами паблисити уже создана популярность его «автору», всего лишь снабдившему готовые вещи этикеткой, подписавшему и выставившему их в качестве экспонатов. Творчество в этом направлении полностью вытесняется личностью автора, осуществляющего свои «разоблачающие» акции. Естественно, что при этом гигантская доля участия отводится всем тем способам создания популярности, которые, строго говоря, к самому искусству отношения не имеют. Абсурдность современной Гарольду Розенбергу ситуации, при которой понятие «шедевр» девальвировалось, заменившись на понятие «известное произведение», очевидна. Критерии оценки такого произведения перестали быть профессиональными, а точки отсчета перешли к критике и средствам массовой информации, к системе «таблоизма», то есть оплаченной искусствоведческой рекламы, ставшей частью бизнеса.

То, что при господстве академической системы организации художественной жизни означало звание «живописца короля» или участие в академической выставке и получение медали, теперь заменилось на упоминание в печати и на телевидении, пусть даже в рубрике светских скандалов. Искусство переместилось из профессиональной среды в так называемую тусовку. Оно стало частью имиджа делового человека и само превратилось в дело, в бизнес. Появляться на выставках актуального искусства стало престижным, а давать художникам модных направлений на организацию этих выставок гранты — необходимым условием существования в качестве преуспевающего и современно мыслящего бизнесмена.

Герой «Гения» Теодора Драйзера Юджин Витла сменил тихое царство искусства, где люди осуждены на прозябание, на дизайнерскую, как бы мы сейчас сказали, карьеру. Деловой мир, мир промышленного капитала, способный оплатить услуги дизайнера и специалиста по рекламе, в очередной раз продемонстрировал свою победу над творчеством в традиционном понимании этого слова. В своей вышедшей в 1940 году книге «Академии искусства в прошлом и настоящем» эмигрировавший в Великобританию из нацистской Германии Николаус Певзнер заканчивает свою картину постепенного вытеснения Академий художеств школами промышленного дизайна и триумфом Баухауза. Bauhaus — в переводе с немецкого — Дом строительства, он был художественным училищем и творческим объединением, образованным в 1919 году. Его созданию предшествова-

до слияние двух веймарских художественных школ: Высшей и прикладного искусства. Баухауз действительно заменил всю систему академической художественной подготовки. Первоначально теория Баухауза развивалась под влиянием идей неоромантизма, которые провозглашали Джон Рёскин, Уильям Моррис, Хенри ван де Велде, академическая система сменилась возвращением к общинному духу средневековых строительных гильдий и культом ремесленного мастерства и уважению к материалу. Имена крупнейших мастеров современного искусства: Василия Кандинского, Пауля Клее, Ласло Мохой-Надя связаны с Баухаузом. Развитие дизайна, осуществленное за счет отказа от академической системы подготовки мастеров изобразительного искусства, стало основной, верно увиденной Николаусом Певзнером, чертой нашего времени. Дизайн создает свои подлинные шедевры, им нельзя не восхищаться, остроумие решений, строгая продуманность форм и неистощимость выдумки европейского дизайна нашего времени поражают. Я всегда слежу за показами мод ведущих модельеров, в чьих коллекциях часто проигрываются те или иные мотивы истории искусства. Порой кажется, что именно они и есть подлинные наследники европейской изобразительной культуры. Но ведь это такой же, как и у героя Теодора Драйзера уход из тихого захолустья искусства в царство бизнеса. Коммерческий успех многих дизайн-проектов вполне заслужен, творцы современных форм очень часто являются выпускниками Академий художеств, но речь в этой работе пойдет не об успехах дизайна, которые несомненны, а о судьбе станкового искусства.

Одно дело — смена ориентации художественного образования на промышленное искусство, дизайн, другое — смена механизма регуляции художественной жизни. Применительно к станковым формам живописи и скульптуры, как мне кажется, надо говорить о смене академической формы организации художественной жизни рыночным способом регулирования, важнейшим звеном которой становятся галереи и аукционные дома. И здесь все вовсе не так отрадно, как в области промышленного искусства нашего времени. Никто больше не ходит на ежегодные академические выставки. Взаимоотношения художника и публики все больше напоминают совместное участие в шоу, а не естественное созвучие взглядов и вкусов. Художник начинает презирать своих поклонников, понимая, что успехом своим обязан не единству эстетических позиций, а вполне прозаичному желанию приобщиться к событию, о котором все говорят. Известно высказывание Энди Уорхолла о бессмысленной толпе зрителей, длительность пребывания которых на выставке зависит от наличия или отсутствия бесплатной

раздачи напитков, устраиваемой организаторами выставки в рекламных целях.

Уже Шарль Огюстен Сент-Бев писал об опасности подмены литературы «литературной жизнью». В современных условиях эта тенденция доведена до своих крайних пределов, поскольку вне художественной жизни, вне шумных шоу, вне яркого света фотовспышек и глянца рекламных каталогов зритель нового типа уже не воспринимает какое-либо произведение в качестве произведения искусства. Да и художник признается таковым не благодаря объективным критериям мастерства, а с помощью средств паблисити. Центр тяжести во все большей степени переносится на «художественный образ жизни» с характерными его экстравагантными атрибутами, в число которых произведения, создаваемые мастером, входят совсем не обязательно. В этом и заключается принципиальная разница с академической формой организации художественной жизни, при которой на первый план выходил принцип постоянного обучения и выставок как демонстрации успехов в таком обучении. Система мест распространялась не по степени известности художника (как это происходит сейчас во многих зарубежных академиях, где принимаются в действительные члены мастера самых разных направлений так называемого актуального искусства), а по профессиональному мастерству. Ежегодные выставки проверяли качество отнюдь не только ученических работ, но и произведений, созданных наставниками. Это был принцип постоянного совершенствования мастерства, а сами работы оценивались по принципу трудности их выполнения.

Ритуально-ролевое искусство, предлагающее «поведение» вместо произведений, меняет психологию художника, заставляя его сугубо внешним атрибутам придавать гипертрофированное значение. Этот «артистизм» легко перенимается, его легко имитировать, не затрагивая подлинной сути действительно творческого поведения — создания вещей, достойных зрительского внимания. В свое время Эрнст Хемингуэй подметил поверхностность, а потому легкую воспроизводимость божественного образа жизни, своего рода мимикрии под творческую жизнь. В этой имитации основной упор делается не на искусство, а на разговоры об искусстве. И писатель убедительно показал в очерке «Американская богема в Париже», что происходит в мире искусства, рискуя за внешней активностью утратить внутренний смысл ее. «Здесь, в «Ротонде», — писал Хемингуэй о знаменитом артистическом парижском кафе, — вы найдете все, что хотите, кроме серьезных художников. Беда в том, что посетители Латинского квартала, придя в «Ротонду», считают, что перед ними собрание истинных художников Парижа. Я хочу во весь голос и с

полной ответственностью внести поправку, потому что настоящие художники Парижа, создающие подлинные произведения искусства, не ходят сюда и презирают завсегдаев «Ротонды»... Почти все они бездельники, и ту энергию, которую художник вкладывает в свой творческий путь, они тратят на разговоры о том, что они собираются делать, и на обсуждение того, что создали художники уже получившие хоть какое-то признание. В разговорах об искусстве они находят такое же удовлетворение, какое подлинный художник получает в своем творчестве»³⁵. Для самого Хемингуэя разница между людьми, молча выполняющими то, к чему обязывает их талант, и людьми, лишь говорящими о творчестве, — это различие между подлинными художниками и бездарностями, которые во все времена ориентировались на имитацию внешней активности. Но за этим различием стоит и более существенный момент, заключающийся в постепенном вытеснении художников старого типа новой формацией «творцов», легко адаптирующихся к системе, способной создать им известность. Дело в том, что «богемность» с ее гипертрофированным вниманием к внешним атрибутам профессии делает неизбежным превалирование «разговоров» над творчеством, а в сочетании с очевидной утратой объективных критериев оценки произведений напрямую оказывается связанной и с «изнанкой» искусства, с «теневыми» способами организации успеха художнику. Оказавшись от творчества в обычном понимании этого слова, пусть даже не только от академического творчества, художник оказывается совершенно беззащитным перед силами, создающими деланные репутации. У него и не остается другого выбора, чем все глубже окутаться в атмосферу разговоров, которая теперь способна окутать его творчество ореолом значительности. Он вынужден примыкать к группам «своих», участвовать в этом параде «звезд» или, чаще всего, метеороидов, претендующих на роль «звезды». Поскольку успех теперь зависит от степени развития чисто «деловых» качеств, в лучшем случае от уровня развития коммуникабельности, то объективность оценки произведений окончательно уходит в область желаемого. Шедевр создается за столиками кафе в момент встречи художника с журналистами и арт-дилерами, а не в мастерской. Не полное одиночество сосредоточенной многочасовой работы, а постоянная тусовка становится спутником создания шедевра в его современном понимании. Знаменитые художники создают произведения, которые быстро становятся известными и вложение капитала в которые воспринимается деловыми людьми как удача.

Художник попадает в замкнутый круг, созданный первоначально его же усилиями, направленными на доказательство значимости сво-

их «арт-жестов», а эстетики пишут уже о «жестуальности» искусства. Художник, отказавшийся от создания произведений искусства в обычном смысле слова, вне интерпретирующей его теории ничего не стоит. У него нет теперь поддержки авторитета Академий, которая могла бы быть в прошлые века, он может рассчитывать только на ореол славы экстравагантного и постоянно открывающего новые формы гения. Его искусство — это не произведение, а поведение. Он должен искать благодарных зрителей и интерпретаторов. Приняв эти правила игры, их придерживаются до конца. Журналы наполняются комментариями и комментариями к комментариям. Вне этих словоизвержений никакое творчество в духе актуального искусства не смогло бы состояться.

Кризис представления о шедевре сочетался с возникновением опасности замены его потоком слов, наделяющим статусом произведения искусства практически любой объект. Этому посвящены книги Гарольда Розенберга «Искусство на грани»³⁶, «Беспокоящий объект»³⁷ и «Переопределение искусства»³⁸. Позиция критика в этом пункте становится достаточно противоречивой. С одной стороны, он видит деформацию художественного процесса в своей стране, прямо говорит о кризисе современного американского искусства, выразившемся в «повсеместном отсутствии вдохновения и бесстыдном почтении к коммерческому успеху»³⁹, но с другой стороны, кризис современного ему советского искусства связан для него с попыткой «подогнать» искусство под «старые» определения⁴⁰. Сегодня мы все больше убеждаемся, что ни с каким «консерватизмом» сложности развития нашего искусства связаны не были, а скорее, именно утрата объективных критериев стала его сегодняшней бедой. Подмена объективных, пусть и академических, эстетических критериев субъективными программами новейших направлений, легко превращающихся не только в объект критической спекулятивной демагогии, но и в предмет коммерческой спекуляции, становится новой опасностью. По сравнению с ней любой успех того, что искусствоведы называют салонным искусством, — пустяки. Именно отказ от независимых, не меняющихся вместе со сменой направлений критериев художественности делает художника полностью зависимым от оценки критики, от рекламы, а в конечном счете — от вещей, не имеющих никакого отношения к искусству.

Художник, отказывающийся от профессионального мастерства и от работы над шедевром в классическом понимании этого слова, начинает приобретать «профессионализм» совершенно иного сорта, понимая, что при полной субъективности оценок и полной зависимости от внешних факторов ему необходимо найти своих, придер-

живающихся той же программы, ведь объективных критериев, независимых от субъективной декларации больше нет, нужно участвовать в тусовке и продвигаться вместе с ней наверх. В силу этого рода обстоятельств от художников радикальных направлений требуется не столько профессиональное умение сделать что-то, сколько профессиональное умение себя преподать. Бешеная спекуляция, которая сегодня начинается вокруг некоторых их произведений, способствовала внедрению различных способов увеличения престижа автора, и, в свою очередь, целиком зависит от этого престижа.

Естественно, что художников атаковали коллекционеры нового типа, увидевшие в возможности собирать произведения полунищих и не претендующих на многое «неофициалов» прежде всего вариант резко увеличить свой капитал, вложенный в коллекцию первоначально. Кстати сказать, тип коллекционера, собирающего произведения искусства из вполне меркантильных соображений, был уже широко распространен и во времена Дени Дидро, который писал о типичной для такого типа «любителей искусства» позиции: «Вот как рассуждает значительная часть состоятельных людей, дающих работу большим художникам: «Суммы, которые я затрачиваю на рисунки Буше, картины Верне, Казановы, Лутебурга, помещены с наибольшей выгодой. Всю мою жизнь я буду наслаждаться чудеснейшей картиной, а когда художник умрет, я и дети мои извлечем из нее в двадцать раз больше того, что было затрачено при покупке... Каково соотношение между теми суммами, которые получали старые мастера, и стоимостью их полотен, ныне устанавливаемой нами? Они отдавали за кусок хлеба картину, за которую мы ныне тщательно предлагали бы кучу золота, превышающую размеры самой картины»⁴¹.

У Дидро предполагаемый коллекционер еще рассуждает и о возращении наследства, оставляемого им в виде произведений искусства собственным детям, и о наслаждении красотой полотен. Но противоположность интереса корысти и эстетического интереса, позже зафиксированная в эстетике Канта, в реальной практике коллекционирования была далека от такого гармоничного единства. Как правило, именно художественный вкус постепенно приносился в жертву меркантильному интересу, и в процессе собирания произведений искусства все в большей степени начинали доминировать чисто спекулятивные моменты. Перенос центра тяжести не на создание произведений, а на их выгодную реализацию постепенно превращал произведение искусства в знак стоимости. Конечно, спекуляция в сфере изобразительного искусства в условиях, скажем, XVIII века существенно отличалась от ее современных модификаций. К тому

же она и в количественном отношении еще не приобрела к тому времени своего современного масштаба. Ее нынешние оттенки ни в какой степени не могли быть предугаданы во времена Дидро, заслугой которого остается все же то, что он первым зафиксировал обозначившееся уже в то время противоречие между эстетическим отношением и чисто меркантильным интересом к искусству. В работах французского мыслителя это противоречие принимает еще более широкое значение в качестве противоречия между интересами накопления (роскошью в ее негативном, согласно Дени Дидро, смысле) и интересами подлинного развития духовного потенциала нации (истинной роскошью, по Дидро). Дидро смог увидеть в этом противопоставлении двух типов роскоши, один из которых губителен для искусства, а другой — только и способствует истинному развитию культуры, реальное противоречие буржуазного общества. То противоречие, с которым мы столкнулись непосредственно и в нашей практике, которым мы возмущены, когда видим нуворишей, занятых лишь спекуляцией и бессмысленной, по нашим понятиям, тратой средств.

Это противоречие коренится глубоко в характере самого капиталистического способа производства и заключается в том, что в условиях власти капитала, как это отмечал Карл Маркс в «Экономических рукописях 1857–1859 годов», «страсть к обогащению», к накоплению безличного капитала вообще вытесняет стремление к «какому-нибудь особенному богатству», в частности, к собиранию произведений искусства, характерному и для античности, и для Ренессанса, да и для России позапрошлого века, как в этом можно убедиться на примере истории русского меценатства, оставившего превосходные коллекции и примеры бескорыстного служения отечественной культуре и благородной поддержки художников. Сегодня уже трудно ожидать появления новых Третьяковых и Морозовых. Все предалось погоне за чистой прибылью, а сами произведения и возможность их коллекционирования рассматриваются как наиболее легкий путь ее получения.

Проза жизни вытесняла не только поэтику искусства, но и поэтическое в широком смысле слова, то есть творческое, эстетическое отношение к искусству вообще. В «Системе нравственности» Гегеля есть слова, непосредственно связывающие современную утрату воображения и, шире, эстетического восприятия мира, с воззрениями, которые возводит в ранг своего основного принципа буржуазное общество: «Некто реален, если он имеет деньги. Воображение исчезло. Значение имеет непосредственная наличность. Сущность вещи есть сама вещь. Ценность есть звонкая монета. Налицо

формальный принцип разума. Это абстракция от всякой особенности, характера и т.д., искусности единичного»⁴². «Искусность единичности» это и есть европейский принцип шедевра, отрицаемого современным этапом развития общественных связей. Развитие привело, таким образом, в частности, к тому, что человеческая индивидуальность, равно как и индивидуальность предмета, попадает под власть чисто формальных принципов. Сами предметы обретают чуждый человеку характер, а личность становится значимой лишь в зависимости от обладания вещным богатством или его абстрактным воплощением — деньгами. Точно так же сами человеческие отношения принимают отчужденный, чисто вещный характер. Этого отношения не было в момент формирования первых Академий художеств. Автор XVI века, ссылаясь на античные источники, доказывает, что «большие художники (*pittori grandi*) всегда были в милости у великих князей (*onore appresso i grandi principi*)», подобно тому, как ценил Апеллеса Александр Великий. Тема «милости», «чести» (*onore*) в его тексте противопоставлена теме заработка, которым довольствуются представители ремесел. Высокое искусство поощряется гонораром, латинский «*honor*» означает одновременно и «гонорар» и «почет, честь, уважение». Искусство рассчитывает на гонорар, но не стремится к прибыли. Так впервые возникает мотив противопоставления свободного творчества и того, что позже, например, у Иммануила Канта, будет отождествляться с промыслом, то есть с превращением искусства из самоцели в средство для извлечения прибыли. Часто возникает и еще одна тема — великие произведения не имеют цены, а «щедрые дары» (*grandissimi pregi*), которыми награждались художники, были почетны. Так было сказано у Бенедетто Варки в его академической лекции о величии искусств⁴³. В другом фрагменте сказано даже более ясно об античных авторах: «Они также упоминают о тех огромных почестях и наградах (*onori e premi grandissimi*), которыми во все времена удостаивались художники, ибо если обычно за искусство награждают деньгами, то дар благороднейшим — честь и слава (*la gloria e l'onore*), от того и пословица: «Честь питает искусства» (*l'onore nutrisce l'arti*) и, насколько они процветают здесь или там, часто можно судить по тому, насколько их любят и покровительствуют им владетельные вельможи (*da'principi*)»⁴⁴. Варки в своей академической лекции восхваляет «добродетельнейшего и щедрейшего (*il virtuosissimo e liberalissimo*) сеньора герцога, государя нашего»⁴⁵. «*Liberalissimo*» здесь можно перевести и как «благороднейшего»⁴⁶. Кстати, этот оттенок сохраняется и в самом понятии «свободные искусства» — «*arti liberali*». И именно благородство подчеркивается в них ренессансными авто-

рами, трактуемыми «свободные искусства» (к которым теперь относят и искусства пластические) как формы творчества, предназначенные для истинного нобилитета, духовной аристократии. Меценат, помогая им, занимается не просто благотворительностью, а благородной задачей самовосславления. Для новой традиции важно, что в древности «знаменитые и великие» государи, чьи богатства были несметны, прославили свое имя не избытком дарованных судьбой благ, а величием духа. И самое яркое проявление этого величия было в помощи выдающимся художникам. Ведь все затраты древних римлян, кроме тех, что пошли на возведение прекрасных сооружений, почитаемых ныне подобно «святыням», были напрасны. Так не лучше ли обессмертить себя покровительством искусствам. Так начинается одно из посвящений Козимо Медичи, автор которого, восхищается древним меценатством и побуждает мецената современного осознать величие своей роли⁴⁷.

Эрнст Гомбрих в своей статье «Медичи как патроны искусства» приводит слова Лоренцо Медичи о том, что он потратил на искусство с 1434 до 1471 года большую сумму денег, которая согласно счетовым книгам составляет 663 755 флоринов, но он не сожалеет об этой сумме и выражает в своем письме к сыну удовлетворение тем, что потратил эти деньги на меценатство⁴⁸. Особенное, согласно Карлу Марксу, богатство, представленное в виде роскошных зданий и произведений искусства, в этот период важнее, чем абстрактная, денежная форма богатства. Правда, уже Леон Баттиста Альберти (1404–1472) осуждал своих флорентийских сограждан за то, что они равнодушны к свободным искусствам и считают, что литература им не нужна для того, чтобы подписать финансовые документы⁴⁹. Но все же культура этой эпохи не развилась еще до идеи абстрактного накопления богатства, а вот коллекционер у Дидро уже рассуждает о выгодном вложении денег, для него важнее возрастание стоимости, которую может обеспечить коллекция, те «несметные богатства», о которых он говорит, уже больше не художественные шедевры, а заключенная в них стоимость, которая может возрасть.

Шедевр в современных условиях остается таковым лишь до тех пор, пока его цена соответствует его статусу. Цена, а не художественное качество определяет его ценность. Разумеется, я говорю об общей тенденции. Ей противостоит существующее профессиональное отношение части художников, не вовлеченных в коммерческую систему раскрутки, и объективные критерии оценки настоящего искусствознания, многие и многие страницы Интернета, посвященные изобразительному искусству и архитектуре, которые создаются его истинными ценителями во всем мире и которые доступны всем

совершенно бесплатно. Люди делятся тем, что они любят. Они затрачивают огромный труд на создание сайтов по искусству, не рассчитывая на вознаграждение или прибыль от рекламы, размещенной на сайте. Классическое искусство во всей своей эстетической силе воздействует на нас с этих страниц. Люди, понимающие и любящие искусство, стремятся поделиться этой любовью с другими, неизвестными им людьми. На сайте, созданном двумя венгерскими физиками, размещены тысячи систематизированных и снабженных личным комментарием изображений, прекрасного разрешения. Это один из самых посещаемых в мире сайтов. На мой взгляд, это и есть то отношение к искусству, которое Карл Маркс называл человеческим отношением, противопоставляя отношению с точки зрения капитала. Это умение овладевать искусством не в грязно-торгашеском смысле, не в смысле покупки, а в смысле понимания и постоянного знакомства с ним, которое помогает познавать искусство все глубже и глубже, все лучше овладевать им и наслаждаться его шедеврами.

Это и есть, на мой взгляд, проблема существования «классического» в наше «неклассическое» время. Оно существует актуально, здесь и сейчас, существует в музеях и в репродукциях, в электронных библиотеках и библиотеках реальных. И кстати, чем Ренессанс более «классичен», чем наше время? Когда от Пизанелло до Рафаэля художники зарисовывали уродливые фигуры повешенных, зарисовывали с натуры, когда кровь и бедствия обрушивались на людей, когда франко-итальянские войны заставляли художников бежать в поисках спасения из дома, все же существовало классическое искусство. Тайна его возникновения и в Греции, и в ренессансной Италии — в уникальном и недолгом равновесии власти и самоуправления горожан. Мы идем к этому самоуправлению медленно, и пока именно точка зрения капитала определяет специфику современной художественной жизни. И здесь «владеть» искусством означает уже не обладать знаниями, нужными для понимания ценности подлинного шедевра и наслаждения им, но обладать в грязно-торгашеском смысле. И в этом случае «шедевр» становится просто носителем меновой стоимости. Его качество не важно, а его стоимость зависит от внешних факторов. Истерика сопровождает появление каждого такого «шедевра», истерика вообще присуща финансовой спекуляции, люди, ее устраивающие, лично не так уже за нее и ответственны, эта тенденция современного этапа развития художественного рынка.

Уже в начале прошлого века Голсуорси изобразит достаточно точный тип «денежного человека» — Сомса Форсайта, который, хотя

и не без некоторого сожаления, но сразу же расстается с полотном ставшего модным живописца (вероятно, Поля Гогена) из своей коллекции, к которому он уже начал привыкать и даже оценил его, как только понимает, что наступил момент, когда его можно продать с максимальной выгодой. Сегодня эта позиция доведена до своего апогея в условиях, когда истинная эстетическая ценность многих высоко котирующихся на аукционах современного искусства произведений настолько ничтожна по сравнению с той, в полном смысле слова дутой репутацией, которая им создана с помощью средств массовой информации и художественной критики, работающей на коммерсантов от искусства, что коллекционер стремится в максимально сжатые сроки обновить свое собрание новинок сезона, пока они не вышли из моды и цены на них не упали до минимума. Справедливости ради надо заметить, что эта странная тенденция вытеснения объективных критериев зависимостью от критериев рыночной реализации и коммерческих расценок, всегда более или менее случайных, была замечена в критике. Совершенно справедливо писалось о том, что все споры о «неофициальном» искусстве со странной легкостью были разрешены западными экспертами, а то, что раньше всячески третирировалось, теперь получило одобрение только благодаря тому простому факту, что стало хорошо продаваться за рубежом. Трансформация отношения к антиакадемическому искусству несла в себе один существенный момент, связанный с тем, что и в случае его отрицания, и в случае его восхваления никакого профессионального разбора достоинств и недостатков не было, не было анализа по существу. И если прежде в художественных журналах было невозможно напечатать профессиональный разбор искусства, отличного от соцреалистических (академических) стандартов, то с наступлением времени признания этого искусства эстетические разборы не появляются, заменяясь сообщением стоимости того или иного произведения на престижном аукционе.

Мы не читаем о шедеврах, не видим их описаний, но узнаем информацию об объектах, чья ценность подтверждается стоимостью. То, что приобретено за крупную сумму, не может быть не искусством. Оно уже стало искусством в силу социального признания, выраженного в самом факте появления на аукционе и продаже с аукциона. То, что продано, автоматически превращается в артефакт, а выставленное в музее — и в факт истории искусства. Умение художника рисовать, писать красками или создавать скульптуру, то есть его академическое художественное образование, в этом процессе ничего больше не решает. Отмеченный здесь момент превращения не искусства в искусство чрезвычайно доказателен своей зави-

симостью от той цены, которую «объект» получает на ведущих аукционах. Как мы видим, эстетические соображения в расчет никак не принимаются. Абсолютно все зависит от стоимости. Собственно говоря, это и означает, что на деле практически произошла и у нас фетишизация стоимости, когда, если вспомнить точное старое определение, искусство, как и любая другая вещь, «имеет значение не сама по себе, а как то, чего она стоит» (Карл Маркс). Неслучайно Гарольд Розенберг протестовал и против отказа от критериев, отличающих шедевр от хлама, искусство от не искусства, и против советской попытки подогнать искусство под старые определения, то есть под академические критерии оценки качества. Более поздняя наша критика, начавшая войну с «совковыми» критериями оценки, пришла (вернее, ее принесло общее движение рынка) к полному релятивизму критериев и к оценке, зависящей от общей успешности художника.

Эстетические оценки неизбежно вытесняются коммерческими расценками. Не надо видеть в этом процессе лишь специфичную для нас зависимость от мнения «тамошних» экспертов. Здесь гораздо более глубокие причины. Коль скоро мы включились в систему общемирового арт-бизнеса, мы начинаем подчиняться законам, диктуемым логикой западного, то есть чисто капиталистического способа организации художественной жизни. А существенной стороной этого способа организации является отрицание конкретной специфики труда, в том числе труда творческого, и ее вытеснение абстрактной «полезностью», выражаемой в чисто денежном эквиваленте, ее полезностью с точки зрения капитала. В применении к искусству это означает почти полное вытеснение независимых эстетических критериев критериями стоимостными. В этом мире, куда мы с такой стремительностью пытаемся проникнуть, абстрактная форма существования труда — капитал — господствует над спецификой его конкретных форм, количественная сторона неизбежно подавляет неповторимость качества труда, его своеобразие, ведет к пересмотру понятия шедевра. Тонкость передачи оттенков, уверенные линии рисунка, точность светотеневой моделировки не могут повлиять на коммерческую оценку. Она вообще никак не связана с мастерством в академическом значении этого слова. С тех пор, как цеха и Академии художеств, составлявшие стержень художественной жизни, уступили место галереям и аукционам, новой форме социальной адаптации искусства, ушли в прошлое и профессиональные критерии, определяющие в академической системе ценность произведения. Согласимся, что все лица, получавшие в старой академической системе медали, были, по крайней мере, профес-

сионалами. Пенсионерство позволяло совершенствовать свое ремесло, и художники, успешно учившиеся, не пропадали. Успех был связан именно с успешностью обучения. Теперь механизм успеха другой, он связан не с академическими задачами и целями, а с определенными механизмами создания успеха, тем, что один из критиков назвал «изнанкой искусства». Пересмотр понятия шедевра здесь был неизбежен.

И происходит это повсеместно, не завися от доброй или злой воли личностей. Это может проявляться в специфическом отношении к искусству, когда оно становится значимым в силу собственной стоимости. Это проявляется в отношении к художнику, когда важна не специфичность и индивидуальная неповторимость его творчества, а тот доход, который она может принести менеджеру, чья фигура стала центральной при коммерческой организации художественного процесса. Именно менеджер-галерист вкладывает деньги в организацию успеха художника — выпуск каталогов, оплату статей искусствоведам. От его деятельности, а не от профессионального качества, определяемого в старой системе собратьями по гильдии или академическим советом, зависит успех. Но и сама деятельность менеджера не свободна. Это проявляется и в деятельности самих «хозяев» капитала, чья активность становится лишь функцией самовозрастания капитала — этой единственной самостоятельно действующей силы буржуазного общества, силы, действующей ради самой себя.

Все проблемы существования искусства в мире капитала заключены уже в этом простейшем, «клеточном» противоречии, рождающем в дальнейшем все обилие противоречащих нормальной человеческой логике ситуаций, когда самое бессмысленное, с обычной точки зрения, занятие (вроде вычленения каких-нибудь «физических составляющих среды» и выставления всего этого под видом искусства) получает свое оправдание только потому, что может принести прибыль. С точки зрения капитала «производительность» такого труда, ровным счетом ничего не производящего, никаких эстетических ценностей не создающего, доказывается той прибылью, которую он способен принести при перепродаже. Разумеется, при некоторых расходах на соответствующую рекламу и создание ореола «последнего слова» в развитии искусства. Но механизм подобной искусствоведческой рекламы хорошо отработан.

Таким образом, и в этом конкретном случае проявляется общий принцип, открытый в свое время Марксом и заключающийся в том, что «производительность» труда, его «полезность» для увеличения нормы прибыли не имеют «ничего общего с определенным содержанием труда, с его особой полезностью или со специфиче-

ской потребительной стоимостью». Шедевр в его привычном понимании уступает место хорошо продаваемому объекту. «Хорошая картина — та, которая хорошо продается» — вот девиз любого торговца картинами, в современных условиях имеющего возможность с помощью средств массовой информации и специальных изданий создать условия для выгодной продажи произведения. Другими словами, он должен в максимально короткие сроки превратить произведение из «плохого» в «хорошее», согласно его собственным критериям оценки, точнее, расценки. Мишель Сейфор, приведя в своем исследовании «Коммерция искусства» это циничное определение «хорошей» картины, замечает, что повышение акций картины, приобретение ею статуса «хорошей» происходит в ходе явных махинаций, поскольку «одно и то же произведение искусства, не претерпевая никаких изменений, может быть то скверным, то превосходным, ибо оно может, не продаваясь и за очень низкую цену, внезапно продаться дорого, даже стать бесценным».

С этим явлением мы и столкнулись вплотную в ходе превращения никому не известных прежде и практически никому не интересных «объектов», создаваемых художниками актуального искусства, в шедевры нового типа, за обладание которыми состязаются многие респектабельные господа на шумных аукционах неофициального искусства. И характерно, что из «плохих» в «хорошие» они превратились неизвестным пока способом, во всяком случае, этот способ сильно напоминает обычные шулерские приемы, распространенные в среде, близкой к арт-бизнесу и используемые для вздувания цен. То, что мнение публики сегодня активно формируется, давно перестало быть тайной. Прошла эпоха скандальных разоблачений различных способов создания паблисити, характерных для прессы и специальной литературы в 70-х годах. Авторы, пишущие в наше время, относятся к проблеме формирования зрительских пристрастий не только как к чему-то само собой разумеющемуся, но и придают ей еще более резкий оттенок. Они рассуждают о том, что решающими оказываются даже не те принципы, которые исповедует художник, на которых необходимо воспитывать публику, а «параметры», на которые ориентируется предприниматель, менеджер.

Надо заметить, что подмена эстетической оценки критериями коммерческой реализации очень характерна для буржуазной формы организации художественной жизни, а теперь и для нашей практики. Здесь перед нами частный случай свойственного капиталистическому способу производства оттеснения на второй план потребительской стоимости, то есть в данном конкретном случае художественной ценности. По определению К. Маркса, «потребительная сто-

имость... вообще не представляет собой вещи «которую любят ради нее самой». Потребительные стоимости вообще производятся здесь лишь потому и постольку, поскольку они являются материальным субстратом, носителем меновой стоимости». Но еще раз повторим, что этой тенденции противоположен рост человеческого отношения и интереса к классическому искусству, это происходит само собой, люди тратят заработанные деньги на поездки не только к морю, но и на посещение крупнейших музеев и памятников. Это и есть движение, «уничтожающее теперешнее состояние», кто читал первоисточники, следуя рекомендациям преподавателей общественных наук, тот знает название этого движения.

Но вернемся к основной для современного общества замене потребительной (в данном случае, эстетической) стоимости стоимостью меновой, простой абстракцией ценности. В этом обстоятельстве заключается основная причина того, почему подчинение художественной сферы интересам чистогана не может привести к большей свободе творческой личности, многие наши теоретики, уповавшие на свободный рынок как гарант независимости художника от произвола чиновников и диктата академических принципов, повторяли ошибку, характерную для современников сходного процесса в западном искусстве, проходившего в XIX веке. Отход художника от меценатствующей аристократии и системы государственной поддержки искусства через Академии художеств, ориентация его на законы рыночного спроса и предложения поначалу воспринимались многими современниками как вполне положительный процесс. Аргументы были сходны с аргументацией наших защитников «свободной торговли», они базировались на представлении о необходимости любой ценой отойти от личной зависимости от «покровителей» (в нашем случае от «начальства»). Ведь и Эмиль Золя тогда полагал, что власть денег в силу своей «безличности» лучше, чем власть мецената над автором.

Зависимость от мецената многими художниками воспринималась драматически. Рафаэль писал Франческо Франча из Рима 5 сентября 1508 года: «Сделайте милость, войдите в мое положение. Вы ведь и сами иной раз испытали, что значит быть лишенным своей свободы и жить в зависимости от господ...»⁵⁰ Художник длительное время был зависим от патрона. Подчинение художников диктату Академий художеств было частным случаем отношений между художником и его покровителем, которые один французский исследователь сравнил с отношениями между подданными и сюзереном. Они неизбежно должны были смениться и сменились сделкой между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объек-

тивности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя, а потом видели и многие другие защитники «свободного рынка»? Государственный диктат в сфере искусства, осуществлявшийся через Академии художеств, сменился не на свободную конкуренцию, а на некоторую другую форму управления. Каковы ее особенности?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо остановиться на специфике положения бизнесмена в сфере искусства. Юридически он отличается от любого другого предпринимателя тем, что не является собственником того, что продает, поскольку он покупает лишь право на продажу произведений у его автора. Поэтому основной функцией этого «временного» владельца является выгодная реализация и реклама произведений, находящихся в его «временной» собственности. Организовывать максимальный спрос заставляет его еще и то, что он обладает правом на продажу своего специфического товара лишь на время, установленное законом, на время, за которое он должен получить максимальную прибыль. Эта специфика положения предпринимателя в сфере искусства в какой-то степени объясняет место, занимаемое в современной художественной жизни рекламой. Создание успеха — «паблисити» — составляет существенную сторону современного художественного процесса, без которого он не может быть понят во всем своем своеобразии, а организация успеха авторам — существенную сторону деятельности бизнесменов от искусства.

Бряд ли можно сегодня безоговорочно принять тезис о большей объективности в оценке произведений искусства, создаваемой «безличной» силой денег. Да, художник больше не зависит от конкретного покровителя или академического совета, своего рода коллективного покровителя, но зато он становится объектом вложения средств для торговца, переставая быть субъектом художественного процесса, пусть субъектом и зависимым. К его произведению относятся как к объекту, которому необходимо придать соответствующий статус «шедевра», создать рекламу. Это произведение перестает оцениваться по критериям (в академической системе равным для всех) профессионализма. Его личный профессиональный уровень и его собственная деятельность никого не интересуют. Почти ничего уже не зависит в новой системе от художника и уровня полученного им образования. Здесь действительно «хорошей картиной является та, которая хорошо продается». Шедевр получает свой статус только в реторте товарно-денежных отношений. Чисто эстетическая оценка вообще перестает играть сколько-нибудь значительную роль для предпринимателя, а те методы, с помощью которых он может

формировать необходимую ему оценку в зрительской среде, достаточно хорошо отработаны. Спекуляции на «внезапно» вспыхивающей моде на то или иное новейшее течение в искусстве обеспечивают в эту сферу мощный приток финансов, которые, в свою очередь, теперь сами могут формировать вспышки моды.

Для ренессансной Флоренции это было не так. Вазари бросает странную, но очень характерную фразу о причинах расцвета искусства во Флоренции, одна из которых заключается в скепсисе жителей, всегда настроенных критически и свободно. Для них не важны авторитеты, уже завоеванные. Их благосклонность к художнику необходимо каждый раз завоевывать заново новыми произведениями. И они обращают внимание именно на произведение, на качество работы, а не на имя ее создателя. «...Там многие порицают многое, ибо самый дух Флоренции таков, что в нем таланты рождаются свободными по своей природе и никто, как правило, не удовлетворяется посредственными творениями, но всегда ценит их ради добра и красоты больше, чем ради их творца»⁵¹. То, что сегодня называют «безумием известности», начинало себя проявлять уже и во времена Вазари. Оценка произведений «не ради их создателя» означала прежде всего оценку их, которая не зависела от известности художника. Он должен был каждый раз заново доказывать свое право на известность. Он должен был создавать шедевр. Пусть во времена Вазари это слово не проникло в итальянский язык, но все его «Жизнеописания» являются последовательным описанием шедевров нового искусства со своей стройной системой оценок и критериев. Неслучайно создатель первой «Академии рисунка» оставляет нам не просто повествование о личностях, но описание и оценку их произведений.

Такое описание сегодня не найдешь у авторов, занятых актуальным искусством. Их интерес прикован к фигуре художника, к тому, что он хотел сказать, а не к тому, что объективно сказалось в его работах. По мере того, что Гарольд Розенберг называет «сокращением» искусства», на первое место выходит действие, своего рода голый «артистизм»: «В какой-то момент американские художники один за другим стали воспринимать полотно как арену, на которой надлежало действовать, а не как пространство, предназначенное для воспроизведения, анализа или «выражения» объекта, подлинного или мнимого. То, что осуществлялось на холсте, было не картиной, а событием.

Теперь, обращаясь к мольберту, художник располагал не образом в сознании, а материалом в руках, и он направлялся к этому другому, находящемуся перед ним куску материала, чтобы что-то

сделать с ним. Образ (image) должен был стать результатом такого столкновения»⁵². По сути дела, эта демонстрация акции, действия с грубыми материалами воплощения того, что Гегель определил как утрату воображения. Сущность вещи отождествляется с самой вещью. Грубо материальные средства, холст, превратившийся из экрана, на который проецируется образ, в кусок материи. Полная утрата метафоризма, преобразования материала в изображение. И этот акционизм, в котором тоже уже не осталось воображения, есть оборотная сторона грубой вещественности. Здесь почти как в физиологическом идеализме, где мысль кажется продуктом физической работы мозга, грубый материал хранит след деятельности художника, однозначно отождествленный с творчеством, с художественным мышлением.

И здесь акционизм сближается с другими теориями непосредственного участия художника в жизни, иногда грубо разрушительными. Творческий процесс вместо идеальных форм (в теоретическом смысле слова) распадается на грубую вещественность, которая в пределе стремится только к демонстрации готового изделия, ready-made, и чистую акцию, голое действие без законченного результата, неодухотворенную материальность и чистую одухотворенность, которая не является продуктивной деятельностью. Материя освобождается от всякой примеси сознательного действия, а действие — от своего материального результата.

Отказавшись от традиционных критериев, отличающих шедевр от поделки, а искусство от неискусства, искусство становится тем, что Гарольд Розенберг назвал «беспокоящим объектом», видя суть этого «беспокойства» в том, что сегодня «никто не может сказать с уверенностью, что является произведением искусства, а, главное, что им не является»⁵³. Ни зрители, ни профессиональные критики не могут, касаясь проблем современной художественной жизни, согласно Розенбергу, сказать с достаточной уверенностью, шедевр перед ними или надувательство. Да и само произведение, пишет критик, может быть «буквально хламом, как в коллажах Швиттерса»⁵⁴. Курт Швиттерс, которого упомянул здесь американский критик, как известно, предвосхитил многие позднейшие «открытия», соединяя отбросы, найденные на свалках, в композиции, претендующие на статус произведений. В его первый коллаж был вклеен обрывок деловой бумаги одной из коммерческих фирм. Так из обрывка слова «Kommerz» — «Merzen» (отбирать, браковать) родилось название знаменитых произведений дадаиста «мерц-бильдер». Мерц может быть переведено здесь как «хлам». Сама эта случайность принимает в современных условиях почти символическое значение, когда идей-

ные потомки немецкого авангардиста оказываются в состоянии выставить очередной хлам, причем, в буквальном смысле, включая вполне реальные отбросы со свалок, в качестве произведения искусства лишь будучи поддержаны всей той системой, которая выросла на коммерции от искусства. Простой обрывок слова в данном случае возвращается к своему исходному пункту, ибо, как выяснилось, без «коммерции» «мерц» останется лишь тем, чем был — никому не нужным хламом. С помощью коммерческой рекламы, которую «мерц» находит в художественной критике, хлам словно по мановению волшебной палочки может быть превращен в экспонат музея современного искусства, достойный самого серьезного разбора.

Фигура художника вырастает до гигантских размеров, а от искусства ничего не остается кроме экстравагантных выходов. Странная мания величия заставляет художника считать все, что он делает, актом творчества, да и не только считать, но и теоретически обосновывать, что творческий акт вовсе не должен состоять в создании какого-либо произведения, но любое, самое незначительное проявление жизнедеятельности при желании можно провозгласить творческим актом. Достаточно назвать себя художником, и автоматически самое обыденное твое действие можно будет зачислить по ведомству искусства как проявление «творческой» природы, а потому по сути своей «творческий акт». Художники направо и налево дают интервью, их подробные повествования о своей персоне появляются на страницах специальной прессы, часто именно их собственная, весьма завышенная, самооценка становится основой для последующей интерпретации их работ специалистами, именуемыми искусствоведами. Да и сами эти специалисты создают вспомогательные теории, позволяющие утвердить то, что они называют «лайф-артом» или «жизненной ролью художника», на прочных основаниях. Что же упрекать самих художников, когда они стремятся перенести акцент с создания произведений на «артистическую жизнь»? Все основное уже сделали за них критики и теоретики, а «творческим личностям» остается лишь продолжать популяризировать свои не слишком оригинальные мысли по этому поводу, а в свободное время продолжать наслаждаться «богемным» стилем жизни.

Все в большей степени центр художественной жизни перемещается на ее внешние формы, а художники в многочисленных публикациях предстают людьми интересными и значительными, только почему-то оказывается, что интересно и значительно в них все, кроме непосредственных результатов творчества. Если Гете в свое время говорил, что суета деловой и повседневной жизни больше всего мешает ему творить, то современные знаменитости, наоборот, пре-

красно осознают необходимость этой суетной рекламы их творчеству, которую может дать участие в «деловой» жизни, стремятся к полному погружению в мир шумных вернисажей, на которые собирается «весь свет» как на очередное событие, своеобразный хэппенинг, позволяющий «людей посмотреть и себя показать». Выставки былого «неофициального» искусства стали одним из атрибутов модной жизни, участие в которой носит, как уже говорилось, престижный характер.

Теперь эти представители былого нонконформизма избираются в Академии художеств, меняя полностью представление об академизме. Но что же такое академизм? Сегодняшняя ситуация господства постмодернизма с его тавтологическим кругом дефиниций не дает возможность дать внятную характеристику особенностей академического метода. Он определяется как метод, связанный с художественными академиями, что, разумеется, очевидно, но в условиях, когда членами Академий становятся представители тех движений в искусстве, которые были созданы для опровержения всех постулатов академической школы, связь дефиниции с простой принадлежностью художника к соответствующему социальному институту ничего не объясняет. Вот что предложил М.Н. Соколов в качестве энциклопедической статьи на тему академизма: «АКАДЕМИЗМ, совокупность направлений в изобразительных искусствах, обусловленных деятельностью *академий художественных*. После того как последние заняли (в XVII–XVIII вв.) ведущее место в системе европейского эстетического преподавания, в их практике и теории возобладали стили барокко или классицизма, господствовавшие тогда и в европейском искусстве в целом: академии как бы стремились зафиксировать их навечно, придав им общеобязательную нормативность (приверженность устоявшимся канонам доминировала еще в средние века и в аналогичного рода восточных, в т.ч. китайских институтах)»⁵⁵. Надо заметить, что, рассуждая о близости классицистической теории академической школе, мы забываем, что во всех основных европейских странах последняя формировалась в среде полистилистической. Так было в Италии XVI века, где классицизирующее направление (так определяет его ряд исследователей) сосуществовало с протобарокко и антиклассическими тенденциями маньеризма. Так было в Англии XVIII века, где в момент основания Королевской академии художеств продолжала существовать продленная форма барочного искусства, местный извод рококо и шинуазри, готическое возрождение, палладианство, эмпирический, часто доходящий до форм критического и даже карикатурного, реализм. Именно в силу сложности обстановки и развитых форм самых раз-

личных стилей академизм не может быть отождествлен с классицизмом не только в Англии, но и в других странах. Французская колония в Риме времен Никола Пуссена развивалась в среде маньеристического и барочного искусства, сегодня даже самого Пуссена не отождествляют с чистым вариантом классицизма, по отношению к его творчеству Оксфордская энциклопедия искусства употребляет термин «барочный классицизм». В любом случае мне кажется не совсем корректным связывать академизм с классицизмом или барокко, тем более с проблемой консервации этих стилей. В реальной истории академизм возник намного раньше, и он закреплял реалистические достижения ренессансного искусства. Целью первых Академий художеств было создание такой системы художественного образования, которая сделала бы появление шедевров нормой, а не исключением. В условиях растущей враждебности искусству условий его социального существования академическая идея была и утопией (например, в Италии и Франции, странах переживших полноценный Ренессанс) и мощным стимулом развития национальной художественной школы (в России, Америке, Канаде, Новой Зеландии и других странах, где Ренессанса не было и не могло быть). XVII век, век «антропологии недоверия», по выражению А.К. Якимовича, делает существование высокого стиля проблематичным, там, где он возникает искусственным путем, он кажется воплощением пошлой красоты, почти тошнотворным. Недаром болонский академизм стал притчей во языцех и любимым объектом нападок.

Но продолжим цитату из энциклопедической статьи об академизме. М.Н. Соколов пишет: «Однако в XIX–XX вв. данный консерватизм все чаще нарушался благодаря активному усвоению романтизма и других новых веяний (вплоть до авангарда и постмодерна), которые поэтапно находили свое место и в академической педагогике, — поэтому применительно к современности понятие это утратило четкий историко-стилистический смысл (обозначая просто «то искусство, что преподается и создается в академиях, где, как правило, работают мастера самых различных творческих пристрастий, как традиционалисты, так и новаторы)»⁵⁶. Действительно, сегодня в Академии избираются самые известные мастера современности (неслучайно господина Кулика выбрали в Российскую академию художеств), но здесь мы сталкиваемся с противоречивостью понятия известности, которое больше никак не связывается с эстетическим качеством, с созданием шедевра в привычном смысле слова.

Особую ценность художникам-неофициалам придает их членство в Академиях, но постулируемая авторами неясность самого по-

нения академизма заставляет восстановить его в первоначальном значении. Пока же в такой интерпретации, отождествляющей академизм и искусство, создаваемое в Академиях, это просто совокупность творческих методов известных художников, но мы уже сталкивались с тем, что представляет собой эта известность художника, когда она замещает собой все объективные критерии оценки его творчества. Необходимо выйти из тавтологического круга, когда академизмом называется искусство, создающееся в академиях, когда в академии принимаются известные мастера любых направлений, а известность замещает вообще любую критику и возникает по волшебству. Впрочем, это волшебство сродни самовозрастанию спекулятивных финансовых пирамид, источник у них один — это перевернутые процессы современного общества, в котором потребительная стоимость имеет вес только в качестве меновой. «Сколько ты стоишь?», а не «чего ты стоишь?» остается наиболее актуальным вопросом в современных условиях. Неслучайно в этой ситуации в профессии остается только пять процентов выпускников Московского художественного института имени В.И. Сурикова, которых готовят по академической программе, хотя в достаточной степени и размытой. Но не от качества академической подготовки зависит их успешность, а от способности найти «группу поддержки». Трагедия современной академической школы — в несоответствии системы академического управления художественной жизни и системы ее современного стихийного регулирования законами спекулятивного капитала. Вопрос не в устарелости академических канонов, а в их замене на систему взбивания цен вне зависимости от качества. Оксфордский словарь дает определение шедевра как экзаменационного образца, к шедеврам он относит и академические дипломные работы, а вот дать современное представление о шедевре не решается. Все остается на уровне определения, данного автором исторической книги о понятии шедевра⁵⁷. Там, разумеется, шедевр связывается с качеством исполнения, но в том-то и дело, что сегодня это не так. И уже статья «Произведение искусства» в Оксфордской энциклопедии приближается по множеству определений и вариантов к тому, что Гарольд Розенберг назвал «беспокоящим объектом». Наверное, требовать точной дефиниции искусства сегодня невозможно, но надо, по крайней мере, отдавать себе отчет в том, что все социокультурное движение современной жизни делает невозможным такую дефиницию. В наше время любые попытки ввести нормативы художественного воспринимается как «тоталитаризм» со всеми вытекающими отсюда последствиями для рискнувшего применить общие критерии. Ограничимся тем,

что в истории искусства понятия «шедевр» и академическая «нормативность» достаточно близко лежат, как указывает М. Бэксандолл в своей статье «Шедевр» в Оксфордской энциклопедии по искусству. Он же пишет и о том, что выражения типа «шедевры современного искусства» («Master-pieces of Modern Art») отличаются двусмысленностью⁵⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Kristeller P.O.* The modern system of the arts // Renaissance Thought and the Arts. Princeton; New York: Prinston Univ. Press, 1990. P. 166.
- ² *Мурамова К.М.* Мастера французской готики XII-XIII: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. С. 118.
- ³ Там же. С. 66.
- ⁴ *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti // Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 17.
- ⁵ См.: *Argan G.G.* Storia dell'arte italiana. Firenze, 1968. Vol. III. P. 39.
- ⁶ *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian. New York: Harpers & Row, 1983. P. 12-13.
- ⁷ *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. Oxford: Clarendon Press, 1940. P. 47-48.
- ⁸ *Schlosser-Magnino J. Von.* La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell' arte moderna (1924) / Trad. di F. Rossi; 3-a ed. ital. aggiornata da O. Kurz. Firenze: La nuova Italia; Wien: Schroll, 1967. P. 434-435.
- ⁹ См.: *Карель ван Мандер.* Книга о художниках. М.; Л., 1940. Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. В 7 т. : Искусство, 1966-1970. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. М., 1966. С. 367.
- ¹⁰ Жизнеописание Джованнантонио из Вердзелли, прозванного Содомой, живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 4. С. 588.
- ¹¹ Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 5-6. № 1; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 479, прим.
- ¹² Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 49.
- ¹³ Жизнеописание Андреа дель Сарто... P. 5-6. № 1; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 479, прим.
- ¹⁴ Жизнеописания Альфонсо Ломбарди, феррарца, Микеланджело из Сиены и Джироламо Сантакроче, неаполитанца // *Vasari G.* Le opere... Vol. 5. P. 58; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 3. С. 499.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Жизнеописание Луки дела Робиа, флорентинского скульптора // *Vasari G.* Le opere... Vol. 2. P. 169; *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 72.
- ¹⁷ Цит. по: Эстетика Возрождения... Т. 2. С. 338.
- ¹⁸ Жизнеописание Нанни д'Антонио ди Банко, флорентинского скульптора // *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 60.

- ¹⁹ Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентинского живописца и скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 4. P. 27; *Вазари Д. Жизнеописания.* Т. 3. С. 23.
- ²⁰ Жизнеописание Лоренцо Гиберти, флорентинского скульптора // *Vasari G. Le opere...* Vol. 2. P. 222; *Вазари Д. Жизнеописания.* Т. 2. С. 114.
- ²¹ *Cahn W. Masterpieces: Chapters on the History of an Idea.* Princeton; New York: David Sanderson, 1979.
- ²² *Cole B. The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian.* P. 20.
- ²³ *Cahn W. Masterpieces Chapters on the History of an Idea.* P. 13.
- ²⁴ *Ibid.* P. XVIII.
- ²⁵ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. / Под ред. П.Н. Петрова. Т. 1. СПб., 1864. С. 638.
- ²⁶ Цит. по: *Леонтьева Г. Карл Брюллов.* Л., 1983. С. 46–47.
- ²⁷ *Кант И. Критика способности суждения* // *Кант И. Соч.* В 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 5. С. 323.
- ²⁸ *Ревалд Дж. История импрессионизма.* М., 2002.
- ²⁹ Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969.
- ³⁰ Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971. С. 198.
- ³¹ Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников / Пер. с франц.; вступ. ст. и прим. К.Л. Богемской. М., 1974.
- ³² Буквально: «слабое стремление к славе» (*poso desiderio di gloria*). Жизнеописание Арнольфо ди Папо, флорентинского архитектора // *Vasari G. Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti.* A cura di G. Milanese (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. I. P. 271. *Вазари Д. Жизнеописания.* Т. 1. С. 206.
- ³³ *Schlosser-Magnino J. von. La letteratura artistica...* P. 50–52; *Wittkover R., Wittkover M. Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist: a Documented History from Antiquity to the French Revolution.* London: Weidenbeld and Nicolson, 1963. P. 4. Художники становятся героями у *Боккаччо* (Декамерон VI, 5; VIII, 3, 6, 9; IX, 6), *Сакетти* (Новеллы 63, 75, 163, 164, 191, 192).
- ³⁴ Цит. по: *Лукшин И.П. Несбывшиеся притязания.* М.: Знание, 1982. С. 30.
- ³⁵ Цит. по: *Грибанов Б.Т. Хэмингуэй.* М.: Молодая гвардия, 1971. С. 89.
- ³⁶ *Rosenberg H. Art on the Edge. Creators and Situations.* London: Seeker and Warburg, 1976.
- ³⁷ *Rosenberg H. The Anxious Object. Art Today and Its Audience.* New York: Horizon, 1964.
- ³⁸ *Rosenberg H. The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks.* New York: Horizon press.
- ³⁹ *Rosenberg H. Art and Other Serious Matter.* Chicago and London: London Univ. Press, 1985. P. 39.
- ⁴⁰ *Rosenberg H. The De-Definition of Art...* P. 12.
- ⁴¹ *Дидро Д. Эстетика и литературная критика.* М.: Художественная литература, 1980. С. 373.

- ⁴² *Лифшиц М.А.* Эстетика Гегеля и диалектический материализм // *Лифшиц М.А.* Собр. соч. В 3 т. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 148.
- ⁴³ *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti... P. 37.
- ⁴⁴ *Варки Б.* Диспуты. Эстетика Ренессанса. Антология. М., 1981. Т. 2. С. 396.
Varchi B. Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti, nel *Barocchi P.*, ed. Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Volume primo (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte) (Bari, 1960). P. 38.
- ⁴⁵ *Varchi B.* Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti. P. 37.
- ⁴⁶ В любом случае «liberalissimo» нельзя перевести как «либеральнейшего». Ср.: *Варки Б.* Диспуты / Пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1-2. М., 1981. Т. 2. С. 396.
- ⁴⁷ Жизнеописание Антонио да Сангалло, флорентинского архитектора // *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 4. С. 55.
- ⁴⁸ *Gombrich E.H.* The Early Medici as Patrons of Art // *Italian Renaissance Studies* / Ed. Jacobs E.F. L., 1960. P. 309.
- ⁴⁹ *Hay D.* The Italian Renaissance in Its Historical Background. 2-nd. ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1968. P. 130.
- ⁵⁰ Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 185.
- ⁵¹ *Вазари Д.* Жизнеописания. Т. 2. С. 778.
- ⁵² *Rosenberg H.* The American Action Painters // *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics* / Ed. by H.B. Chipp. Berkley and Los Angeles, 1969. P. 569 цит. по: *Крючкова В.А.* Социология искусства и модернизм... С. 38.
- ⁵³ *Rosenberg H.* The De-definition of Art... P. 12.
- ⁵⁴ Ibid.
- ⁵⁵ *Соколов М.Н.* Академизм (авторский вариант статьи для 4-го издания «Большой российской энциклопедии»).
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ *Cahn W.* Masterpieces: Chapters on the History of an Idea.
- ⁵⁸ *Baxandall M.* Masterpiece. Oxford University Press, 2007 — www.groveart.com.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Спорить о критериях оценки шедевров, особенно «шедевров современного искусства» можно бесконечно, но, как я уверена, важно выйти из тупика полемики новаторов и традиционалистов в плоскость художественного образования. Здесь, как и много веков назад, есть законы и правила, набор профессиональных навыков и умений, которые должны быть освоены в качестве грамматики художественного языка. Художник свободен говорить все, что пожелает, но и языком он должен владеть свободно, а для этого язык изобразительной культуры необходимо знать и учить снова и снова. Выход из споров вокруг академизма — только в более широком понимании академической школы. Традиционная система обучения заключалась в том, что мальчик поступал в мастерскую к профессиональному художнику и несколько лет учился техническим операциям, в том числе приготовлению красок и подготовке грунтов, одновременно он исполнял роль слуги. Новая академическая теория неслучайно стала на место практики, как пишет Леонардо. Без математики, без теории пропорций и светотени было невозможно представить себе художника нового направления. Наука живописи, «*scienza della pittura*», стала важнейшей составляющей частью раннего академизма. Академическая школа самым тесным образом связана с формированием реалистического искусства, ее «то, ради чего» это идеальный реализм мастеров Высокого Возрождения, в духе Рафаэля, Леонардо, Микеланджело. Первые академии это осознавали и первая последовательная академическая теория в «Жизнеописаниях» Вазари была одновременно и идеей о постепенном рос-

те совершенства искусства, достигшем своего апогея в «божественном Микеланджело».

Трагизм ситуации заключался в том, что эти люди видели упадок искусства вокруг, но хотели сохранить достигнутый в работах их непосредственных предшественников уровень. А для этого надо было учить на образцах. Не надо только переносить взгляды и оценки современного времени на прошлое и говорить о консерватизме и эклектике. Пусть я выскажу еретическое мнение, но известной доли здорового консерватизма сегодня действительно не хватает. Что же касается эклектики, то ее в достаточно ироничном варианте предлагает постмодернистский вариант ретростилизации. Современному художнику открыты все стили и стилистические течения прошлого, будет ли эклектикой его творчество или оно станет продолжением лучших традиций прошлого, зависит только от силы таланта и от степени владения ремеслом, которая и называется академической подготовкой.

Итак, необходимо, на наш взгляд, рассматривать академии как социальный институт, естественным путем приходящий на смену гильдиям и соответствующей цеховой традиции организации художественной жизни, а академическую теорию рассматривать с момента ее формирования. Леонардовская теория обычно исследуется в русле ренессансной эстетики, концепция Вазари и Цуккарро — в контексте воззрений маньеризма, но между ними было больше общего, чем различий. Вообще показательно, что первая Академия, связанная с искусством, была Академией Леонардо да Винчи. Мощный стимул научного постижения мира лежит в основе академической школы, если ее понимать исторически верно. Она наследует исследовательский пафос ренессансной практики, наследует из первых рук. Академическая школа создала основы национальных школ вне круга европейских стран, она была воспринята Северной Америкой, Латинской и Центральной Америкой, странами Африки и Азии, Новой Зеландией и Австралией. Воспринята часто в момент, когда академизм как специфическое художественное явление был на излете, воспринята как школа реалистического изображения. Таким образом, ренессансная концепция «подражания природе» пережила свое время и была усвоена европейской и мировой культурой вместе с сформировавшимися в ее русле методами изображения.

Нельзя исключать из академической теории столь важный для ее формирования неоплатонизм. Представление о божественном начале, разлитом в природе, непосредственно было связано с принципом «отбора» и представлениями об «идее красоты». Необходимо учитывать, что многие ранние теоретические сочинения реально по-

вливали на сложение принципов академизма, они переводились на другие языки и неоднократно переиздавались. Среди них были не только теоретические трактаты, но и многочисленные описания художественных памятников конкретных итальянских городов. Эти издания, приведенные в исследовании Юлиуса фон Шлоссера-Маньино¹, сыграли важную роль в развитии художественной теории XVII и XVIII веков, многие положения которой были прямыми переводами или пересказами более старых источников. Мы вообще еще недостаточно представляем себе реальное развитие и реальное распространение теории в этот период. К сожалению, эстетика мало уделяла внимания развитию художественной теории или в недавнем прошлом трактовала ее как «идеалистическую» (так, например, трактованы взгляды Д. Рейнольдса в «Памятниках мировой эстетической мысли»). Художественный идеал, утверждаемый ранней академической теорией, вовсе не означает идеализма. Важнее то, что первой академической теорией был свод положений, опубликованных как «Трактат о живописи» Леонардо с его мощной реалистической составляющей.

Современное искусствознание с небольшими уточнениями приняло то, что ранний академизм рассматривал как «хорошую» или «современную» манеру. Снова вспомним Рейнольдса, в своей последней речи он сказал о том, что его идеалом «современной манеры» был Микеланджело. «[...] Я принадлежу к многочисленным, я не могу сказать — подражателям, но почитателям Микеланджело. Я сам избрал другой путь, более свойственный моим способностям и вкусу времени, в котором я живу. Но... если бы я мог заново начать свою жизнь, — я пошел бы по стопам этого великого мастера. [...]

Я хотел бы, чтобы последним словом, которое я произнесу в Академии с этой трибуны, было имя — Микеланджело»². Микеланджело был вершиной мастерства и всей «современной манеры» и для Джорджо Вазари, создателя первой академической книги жизнеописаний, пусть его творчество останется эталоном совершенного академизма с его умением и стремлением точно воплощать замысел, с его любовью к качеству изображения, с его культом совершенного мастерства. Шедеврами академического искусства произведения Микеланджело останутся навсегда, преодолевая современное понимание шедевра, сводящего его к хорошо раскрученному имени.

Представление о творчестве как личной доблести предполагает тесную связь представлений о виртуозности и о «вирту», доблести в ее гуманистическом понимании, которая проявляется не только в работе, но распространяется и на представление о нравственной жизни самого творца. Переставая рассматриваться только как нор-

мы религиозной этики, эти нормы творческого поведения приобретают статус общечеловеческого императива, перерастая в критику тщеславия и упоения внешними атрибутами известности.

Коль скоро художники начинают осознавать себя представителями особой, в значительной мере элитарной, профессии, начинается процесс формирования и особых профессиональных критериев оценки произведений искусства. Этот процесс идет параллельно с развитием нового миметизма в искусстве, он обусловлен и новым отношением к техническому совершенству исполнения. Место интерпретации занимает развитая система формальной оценки, в основе которой лежит новая культура визуального восприятия. Повышенное внимание к технике исполнения, умение видеть, какие «трудности» преодолел в своем произведении мастер, стали специфическими особенностями профессиональной теории искусства и зарождающейся художественной критики. Художники отстаивают право на профессиональную оценку своих работ, впервые отдав предпочтение качеству изображения перед его сюжетной основой.

Ранняя академическая традиция впервые последовательно провела мысль об особенностях художественного мышления в материале, а замысел для нее существует в конкретной художественной форме и слит со специфическими средствами своего воплощения. До того момента, когда европейская теория искусства снова вернулась к противопоставлению замысла, инвенции ремесленному уровню работ, в эстетической традиции впервые получили развитие профессиональные критерии оценки произведений. В дополнение к ранним идеям об обязательном общении художника с образованными литераторами и учеными, способными подсказать ему сюжеты будущих произведений, выкристаллизовалась мысль о самоценности сугубо профессиональных суждений об искусстве. Художники, осознавшие себя новой элитой, спорят о праве на истинное суждение о произведении искусства, подразумевающее не только умение разобраться в сложной литературно-аллегорической стороне искусства, но и знание законов ремесла, умение со знанием дела судить о предмете.

Внимание к выразительным средствам изобразительного искусства наиболее ярко проявилось в эпоху Возрождения, оно подразумевало оценку «подражания», в которую включалось внимание к специфике материала, в котором оно создано. Академическая теория творчества большое место уделяет профессиональному совершенству, мастерству и виртуозности исполнения. При этом понятие «виртуозность» сохраняет все оттенки представления о более глубоком понятии — *virtu*, доблести в ее гуманистическом понимании. Техническое мастерство становится условием высокого профессионализ-

ма, которое, в свою очередь, является синонимом личной доблести, реализуемой через предельное совершенство в выполнении дела, которому служит человек. Отсюда особое значение рассуждений академической теории о профессиональном мастерстве. «Виртуозное собеседование» («*conversazione virtuosa*»), согласно Цуккарто, это «мать изучения и подлинная основа науки» («*Madre degli studi e fonte vera di ogni scienza*»).

Ренессансная культура впервые выявила общность людей интеллектуального труда, в спор за право принадлежать к *artes liberales*, а потому и к интеллектуальной элите вступили и художники. Мы имеем в этом случае дело с двойным процессом. С одной стороны, формируется общность интеллигенции как таковой, художники становятся равноправной или стремящейся к равному положению с другими людьми «свободных профессий» частью новой элиты. С другой стороны, они в гораздо большей степени связаны узами своей профессии, чем критериями, по которым гуманистическая культура самоотождествлялась, здесь академии сыграли роль своеобразной реторты новой социальной активности и подтверждения нового социального статуса. Это отношение по вполне понятным причинам было неизвестно античной культуре, оно не нашло или нашло лишь отчасти свое литературное отражение в средневековой традиции и стало поистине центром для ренессансной мысли об искусстве. Теперь профессиональное умение становится главной добродетелью личности. Окончательно преодолевается разрыв между отвлеченной интеллектуальной культурой и практическими возможностями человека. Виртуозное владение мастерством подразумевает ясность замысла и совершенное его воплощение, в снятом виде здесь всегда присутствует средневековое представление о ценности мастерства, но цеховое уважение к технологии становится теперь восхищением артистизмом исполнения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Schlosser-Magnino J.* La letteratura artistica...

² Мастера искусства об искусстве... Т. 3. С. 436.

Научное издание

Дубова Ольга Борисовна

Становление академической школы
в западноевропейской культуре

Корректор *Г.Н. Рынькова*
Оригинал-макет *Н.С. Болушаев*
Художественное оформление *В.Ю. Яковлев*

Издательство
«Памятники исторической мысли»
115597 Россия, Москва, ул. Воронежская, 38–334
ЛР № 063460 от 08.07.99

Подписано в печать 01.09.2009. Формат 60x90 ¹/₁₆
Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная
Уч.-изд. л. 16,7. Печ. л. 15,0
Тираж 300 экз. Заказ №