Игорь Валерьевич Глазов

НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ МЕТОД В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Кошаев Владимир Борисович,
профессор, доктор искусствоведения

Москва
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА I. АКАДЕМИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

I.1. Особенности развития русской академической школы XIX века.... 20
I.2. Новые течения в искусстве начала XX века и неоклассицизм 35
Выводы по первой главе 50

ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДА НЕОКЛАССИЦИЗМА В ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

II.1. Отражение феномена классики в картинах мира XX века..... 54
II.2. Неоклассицизм как «прямой язык» живописи..... 66
Выводы по второй главе..... 92

ГЛАВА III. РОЛЬ НЕОКЛАССИЦИЗМА В СТАНОВЛЕНИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

III.1. Новый человек в советской живописи 20-х-40-х годов 94
III.2. Научно-технические достижения и образ природы в живописи 50-х-70-х годов..... 112
III. 3. Советский строй и социальная аллегория в живописи 70-80-х годов..... 116
Выводы по третьей главе..... 128

ГЛАВА IV НЕОКЛАССИЦИЗМ В РОССИИ КОНЦА XX ВЕКА

IV.1. Традиции академической школы и поиски нового образца..... 130
IV.2. Неоклассицизм как критический комментарий к истории XX века..... 148
Выводы по четвертой главе..... 160

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 162
Список литературы..... 170

ВВЕДЕНИЕ

Живопись советского периода восходит к классицистическим традициям русского искусства Нового времени и, претерпевая с эпохи Петра I в начале XVIII века стилистические каноны романтизма, реализма, импрессионизма, символизма, модерна и даже авангарда, становится в XX веке живописной метасистемой, которую именуют социалистический реализм. Соцреализм в значительной степени отражает не просто идейную художественную концепцию – это прежде всего социокультурный проект, особый механизм, отвечающий идее равенства людей и призванный упразднением сословий званий, титулов и чинов Российской империи в 1917 году и прежде всего дворянства распространить достижения отечественной культуры на всех членов общества, а разнородные архетипические феномены искусства соединить в единое целое – единое образное пространство.

Особенностью связи русской и советской живописи является теснейшая связь с тенденциями образования и на всем протяжении XIX – XX века, иногда напрямую, иногда опосредовано эта особенность в виде пропедевтики художественной формы воспроизводит художественно-пластический опыт классики в творческом процессе и формально, и содержательно, и это есть, по сути, один из главнейших отличительных признаков и факторов отечественного искусства. При этом классика выступает не как стиль, а как формообразующий канон и даже как художественно-содержательная модель духовного мира социального государства. Классическое наследие, представляющее собой культурно-историческую форму «художественной памяти» уже в начале XX века выступает не только в качестве идейного фактора связи русской живописи с греческим и римским наследием в многообразии направлений, но как утверждение исторического русского стиля – советского ампира. В то же время, важное отличие от традиционного представления о стиле,

характеризующее особенности неоклассицизма связано с его авангардным характером. Это на первый взгляд парадоксальное утверждение находит свое подтверждение не только в декларациях неоклассицистов, провозглашавших его «искусством будущего», но и в герметизме его практик. В них классическое начало имеет качества непосредственного физического «идеального архетипа», «образца», центрального ядра, которое хотя и осуществляется в привычных визуальных формах, но истинный смысл его раскрывается по мере усиления общественного значения. По сути, здесь воспроизводится фундаментальная мысль Платона о проблеме целостности в искусстве (понятиях Красоты и Истины) как соотношении Единого и множественности. «Беспредельное множество отдельных вещей и [свойств], содержащихся в них, утверждает Платон, неизбежно делает также беспредельной и бессмысленной твою мысль…»[1] Очевидно, что Платон говорит здесь не об элементах, организованных в соответствии с определенными принципами, а об идее Единого как предзаданного системности и не имеющего собственной организации в общепринятом смысле «совокупности частей». И это подчеркнуто «бессмысленностью твоей мысли» вне единого. У Единого есть только цель — творческое благо и Платон понимает это как нечто имеющее не системный, но метафизический смысл. И речь здесь идет об априорном обстоятельстве того, что больше системности и само порождает системность — уже как результат объединения факторов в общий организм, целью которого является красота. Можно не сомневаться, что классицизм и его неоклассическое продолжение имеет определенную реверсивность творческого метода. По формообразованию и содержательно они выступают во взаимной связи, которая, во-первых, характеризуется идейными основаниями нового общественного строя, а, во-вторых, цеховой тайной, субъектно окрашенной. Переходя к раскрытию конкретного воплощения этой программы, можно выделить основные

[1] Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 3. М., 1994 С.15

особенности отечественной живописи, связанные с несколькими факторами, раскрывающимися в живописно-пластической традиции:

– во-первых, идеализированные принципы античной формы сохраняются в пропедевтике образования в изобразительном искусстве и служат освоению соответствующих решений, и в живописи сохраняют полноту формообразования идеального объекта в *сюжетно-тематической программе* художественного образа;

– во-вторых, идеальные антропные формулы античности, преобразованные с Возрождения в конфессиональной фигуративной программности, изменили языческий гармоничный идеал образа прежде сего через конкретизацию личности (Бога-Сына) и соответственно задачи персонификации субъектности конкретного образа в искусстве выступают как достоинство его внутреннего духа. Это выступает основой *сюжетно-канонической программы*, обусловленной интересом к духовному миру человека Нового времени;

– в-третьих, формирование в XX веке художественно-структурной модели формы как духовного архетипа в отечественном искусстве, сохраняет нововременное понимание образа человека, дерзнувшего установить новые эстетические смыслы в собственно телесно-воодушевленной красоте образа, однако не в экзистенциальных предпочтениях свободного визионерства, а в призме *сюжетно-исторических тем общественного строя*, что специфически сохраняет канонический ракурс классицизма.

Актуальность исследования. Три особенности внутреннего содержания «академического архетипа» в многообразии его пространственно-перцептивного и выразительного потенциала не имеет развернутых характеристик, что и определяет потребность уточнения и раскрытия значимости и специфики неоклассицизма как метода в произведениях живописи и ее эволюции в изобразительно-пластической структуре, что дает в плане прояснения сложной природы отечественного

искусства XX века возможность уточнения его художественно-образной интерпретации одновременно и как мировой традиции и как специфического феномена русского искусства.

Степень изученности проблемы. Проблема стиля в XX веке носит остраполемический характер. С одной стороны, существуют представления, отрицающие применимость этой категории к искусству XX века, поскольку разнообразие методов, бесконечно расширяющихся в индивидуальных манерах, господствующее в модернизме не предполагает возможности сведения их к некоторому единству. С другой стороны, такие философы как А.Ф. Лосев пытались переопределить само понятия стиля, выведя его за рамки описания некоторой устойчивой системы приемов. В этой связи классицизм, как стиль по преимуществу, испытывает наибольшее давление — он либо объявляется симулякром, лишенным истинного содержания, либо оказывается примером возможности существования стиля в новой категориальной парадигматике. В отечественных работах, таких как «Изображение и стиль»[2] и «Истоки стиля»[3] рассматриваются вопросы стилистики художественного произведения в XX веке. Применительно к классицизму отмечается, что он предлагает готовый репертуар форм, и в этом состоит опасность отвлеченно-умозрительного подхода, при котором «античный сюжет выступает лишь в качестве внешней мотивировки … подавляет атмосферу античного мифа, который имеет здесь номенклатурно-атрибутивный, необязательный характер»[4]. Изучая возможность преодоления этой отчужденности, М.М. Алленов формулирует задачу художественного мышления как «воссоздание образа античности из неподобных ей форм»[5]. В современном искусстве это достигается рефлексивно, когда инверсию художественного выражения предполагает сама почва античного искусства

---

[2] Мириманов В.Б. Изображение и стиль. М., 1989.
[3] Мириманов В.Б. Истоки стиля. М., 1999.
[4] Алленов М.М. Образы античности в русской живописи //в сб. Античность в европейской живописи XV-начала XX веков М.: Советский художник, 1989. С.24
[5] Там же С. 25

в его платоновском реферировании, когда его мифы и искусство становятся в некоторой мере мифом об античности, очерчивая предел возможности постижения античной сущности для данной культурной формации. Тогда действительно произведение олицетворяет собой «форму современного мирочувствия в мере ее приближенности или удаленности от античной»[6]. По мнению Алленова, чтобы античности родиться в искусстве в качестве самостоятельной темы или задачи изображения, «смысл которой в том, чтобы представить античность, так сказать, адекватной, равной самой себе, она должна была умереть, войти в собственные берега, определиться, то есть обрести предел, разделяющий ее и современность»[7].

Сюжетно и тематически классицизм во многом определяется программами древней и священной истории и мифологии. Преломлению и отражению мифов в искусстве XX века, а также неомифологизму как явлению современного искусства в картине мира посвящены работы «Символ в реалистическом искусстве»[8] А.Ф. Лосева, «Поэтика мифа»[9] Е.М. Мелетинского, «Искусство и миф: Из истории живописи XX века»[10] С.П. Батраковой, «Искусство и миф*:* Центральный образ картины мира»[11]. В.Б. Мириманова, «Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда»[12] А.К. Якимовича, некоторые соображения приводятся также в работе В. Гора «Классическое в неклассическую эпоху».[13] В этой оптике античность воспринимается уже не как образец или тем более догма, а как своего рода природа, как творящее, живое начало. «В ситуации, когда крушение всех старых устоев так сложно переплетается с рождением нового, само обращение к

---

[6] Алленов М.М. Образы античности в русской живописи //в сб. Античность в европейской живописи XV-начала XX веков М.: Советский художник, 1989. С 25
[7] Там же, С.25
[8] Лосев А.Ф. Символ в реалистическом искусстве. М., 1975.
[9] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.:Восточная литература РАН, 2000. – 406 с.
[10] Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М., 2002.
[11] Мириманов В.Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997.
[12] Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М.: Искусство, 2003. – 491с.
[13] Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. М., 2009.

античности приобретает тот дух бесконечного «движения становления», которым живет современный мир»[14]. Анализ степени включенности античности в эстетические и культурные построения дан в работе С.С. Аверинцева «Образ античности в западноевропейской культуре XX в».[15] На основе изучения современных взглядов на классическое наследие, Аверинцев делает вывод об опасности обесценивания античной классики и, как следствие, появлении эстетической всеядности, когда «искания стали «поиском» (не случайное слово языка техники), и выбор — не в существенном времени истории, но в безразличном пространстве культурной отвлеченности».[16]

Рассмотрению бытования античной традиции в культуре России начала XX века, времени формирования неоклассицизма, посвящены работы Г.С. Кнабе «Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России»[17] и «Античное наследие в культуре России»[18] а также «Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов»[19]. Работы Г.С. Кнабе, позволяют проследить влияние классики на культуру и образование в России вплоть до первой четверти XX века, и сделать вывод о его определяющем воздействии на художественную культуру России в указанный период. В дальнейшем классика в СССР находилась в двусмысленном положении, с одной стороны она прочно ассоциировалась с дореволюционной Россией, культура которой последовательно уничтожалась, с другой стороны вневременной характер классики не позволял полностью отрицать ее. Луначарский в 1925 году в статье, посвященной марксисткой теории

---

[14] Г.А.Недошивин Судьба античного наследия в искусстве XX века в книге “Античность в европейской живописи XV-начала XX веков» М.: Советский художник, 1989. С.37

[15] Аверинцев С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания. В сб.: Новое в современной классической филологии (ред. С. С. Аверинцев), М.: Наука, 1979. С.5

[16] Михайлов Ал. В. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого. - Декоративное искусство. 1972. № 6/175. С. 28-32.

[17] Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.,1999

[18] Кнабе Г.С. Античное наследие в культуре России. М.,1996

[19] Кнабе Г.С. Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов» - 1996 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 15)

искусства, цитировал Меринга, который в книге о Марксе писал: «Своим древним грекам он всегда оставался верен и готов был изгнать бичом из храма те жалкие торгашеские души, которые хотели восстановить рабочих против античной культуры»[20]. В.А. Фаворский в статьях, посвященных советскому монументальному искусству, высказывал точку зрения, согласно которой хотя у классики можно учиться, но идеологического соответствия современности у нее не найти, и как следствие, нельзя перетаскивать классику в социалистическую республику XX века. Эта установка сохранила в советском искусстве актуальность вплоть до конца 50-х годов, и даже позднее. Например, в книге Г.П. Степанова «Композиционные проблемы синтеза искусств», автор избегает упоминать термин классицизм даже применительно к монументальному искусству России начала — первой половины X1X века и, отмечая эстетическое совершенство античного зодчества, характеризует оказываемое им влияние как «вневременной подход к архитектуре», дающий «пищу академическому формализму и идеалистическим теориям о вечности «законов красоты»[21].

В общетеоретическом плане феномен классики, сущностно восходящий к античности, рассматривается практически во всех работах XX века посвященных эстетике и эстетическим теориям. Их объединяет, прежде всего, положение о принципах художественной организации в отношении к гегелевской систематизации искусства с определенными стилевыми и формально-содержательными структурами, генетически восходящими к характеристикам произведения искусства античного мира[22].

Особенности развития академической художественной школы широко представлены в литературе, посвященной рассмотрению различных периодов её существования. Среди наиболее известных работы

---

[20] Меринг Ф. Карл Маркс. История его жизни. Пг., ГИЗ, 1920, с. 407.цит. по Луначарский А.В. Марксистская история искусств в сб. «Печать и революция», 1925, кн. четвертая, июнь, С. 154—159

[21]Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Л.: «Художник РСФСР», 1984. С.115

[22] Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. М.,2009. С.15

Н. Молевой и Э. Белютина[23], Н. П. Ростовцева[24], А. Л. Каганович и Н. И. Никулиной[25]. Эти работы демонстрируют, что Академия художеств, основанная в середине XVIII века в Санкт-Петербурге и на протяжении долгого времени единственное художественное учебное заведение России являлась, при основании своем, проводником идей классицизма. При этом, если в XVIII веке в формах классицизма осуществлялась прогрессивная для своего времени эстетическая программа, (см Г.М. Преснов «Античные реминисценции в новом русском искусстве»[26]), то уже во второй половине XIX века, по мнению В. Гора, «академическая традиция, стремившаяся добиться некоторого творческого обобщения явлений реальности частного порядка, зачастую стесняла развитие многих крупных мастеров, поскольку в советах академиков сказывался чисто формальный характер понимания формы, надуманность представления о том, как должна строиться реальность»[27]. К концу XIX века признаки упадка классицизирующего искусства с наибольшей силой проявились в салонном академизме, для которого характерна поверхностная эксплуатация идеала классической гармонии, тогда как «образ классицизма предполагает открытие реально существующей связи современной действительности с определенными сторонами классического идеала»[28]. Изучению вопроса о соотношении академической традиции и новаторства в последний период существования Императорской академии посвящены работа Е.В. Нестеровой[29] «Поздний академизм и салон». По ее мнению, признаками академизма являются «ремесленные приемы, превратившиеся в штамп, используемые чисто

---

[23] Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века

[24] Ростовцев Н. П. Очерки по истории методов преподавания рисунка. М.: Изобразительное искусство, 1983

[25] Каганович А. Л., Никулина Н. И. Живописный класс Академии художеств в XVIII веке. Вопросы художественного образования. Вып. VI. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1973. 5 39

[26] Преснова Г. М. Античные реминисценции в новом русском искусстве (Материалы для истории русского классицизма по памятникам Русского музея). Материалы по русскому искусству. Т. I. Л.: Издание ГРМ, 1928)

[27] Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. М.: 2009, С.22

[28] Свидерская М.И.. Европейский классицизм XVII столетия: Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII - начала XIX века. М.: 1994, С. 25-32

[29] Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон

механически, идея, оставляющая художника равнодушным»[30]. Е.В. Нестерова делает вывод, что хотя «академический метод в силу своей нормативности, безусловно, облегчал положение художников средней руки, не имевших яркой индивидуальности, талантливые всегда находили способ переступить через сформулированные правила и найти путь к новому, дав возможность другим, менее даровитым, следовать за ними»[31]. Универсальный характер академической системы обучения, в основе которого лежит изучение классического наследия, утверждается и в статье О.Б. Дубовой «Академическая школа и теория подражания»,[32] а также в ряде работ других авторов, среди которых можно выделить диссертацию Е.М. Андреевой «Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII - первой половине XIX веков»[33], а также статью А.И. Фоминых «Собрание слепков музея академии художеств и его роль в учебном процессе».[34] Первая мировая война и произошедшие затем события изменили вектор развития искусства в России, в том числе и официального. В 1918 году указом Ленина Императорская Академия художеств была ликвидирована. Можно говорить о существовавшем в это время программном преодолении классицизирующего идеала в творчестве левых деятелей искусств. Это преодоление коснулось и связанных с ними круга левых художников, в том числе и преподававших во ВХУТЕМАСЕ, хотя в этом случае скорее можно говорить об отказе от классического в привычной формально-типологической интерпретации, чем о реальном разрыве с академической

---

[30] Нестерова Е.В. Традиции и новаторство в академической живописи //в сб.Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып.10. М., 2006. С.249-257

[31] Нестерова Е.В. Традиции и новаторство в академической живописи //в сб.Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып.10. М., 2006. С.249-257

[32] Дубова О.Б. Академическая школа и теория подражания //сб.Русское искусство Нового времени.Исследования и материалы. Вып.10 М., 2006ю С.11-31

[33] Андреева Е. М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII - первой половине XIX веков: Дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 СПб., 2004 262 с.

[34] Фоминых А.И. Собрание слепков музея академии художеств и его роль в учебном процессе //Научные труды Издательство Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Вып.7., 2008. С.33-37

традицией. Уже в 1927 году в программу курса Академии художеств был включен разбор и штудирование исторических образцов. В 1964 году в монументальной мастерской института им. Репина была принята новая программа, включавшая в себя исполнение копий с античной вазописи, в технике сграффито, и копий с работ мастеров фрески.

Хотя историческое название институту было практически возвращено еще в 1932 году, тема преемственности с Императорской Академией художеств оставалась закрытой практически до 1982 года, до юбилейной выставки, посвященной 225-летию Академии художеств, которая, хотя и не была ретроспективной, впервые продемонстрировала достижения советской Академии как результат более чем двухвекового развития.[35] В обобщающих работах В.В. Ванслова, посвященных вопросам преемственности Российской и Императорской Академии художеств, а также в ряде статей в периодических изданиях рассматривается вопрос отношения к академической традиции от создания в 1932 году Всероссийской Академии художеств до наших дней. Убедительно показывается, что если на творческие установки значительное влияние оказывали социальные и идеологические факторы, то академическая традиция как культурный феномен сохраняла свое значение на протяжении всего советского периода.

На рубеже 50-х — 60-х гг. в изобразительном искусстве наметились новые тенденции: стремление освободиться от штампов в подходе к современности, и, как следствие, расширение круга используемых художниками традиций. Это стало особенно очевидно в 70-80-е годы в связи с развитием типологически разнообразной архитектуры. В этот же период природа монументального искусства, монументальной живописи как его составляющей, оказалась в фокусе внимания специалистов особенно остро. Проблемы монументальной живописи широко освещались

[35] Ванслов В.В.. О преемственности российской и императорской академии художеств // в сб. Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып.10. М., 2006. С.5-11

на страницах периодических изданий. Ведущую роль играл журнал «Декоративное искусство СССР», который на протяжении 70-х – 80-х годов публиковал теоретические, дискуссионные и аналитические статьи, сформировавшие в итоге серьезную базу советского монументализма и очертившие круг его проблем. С 1975 года стал издаваться сборник «Советское монументальное искусство», содержащий анализ отдельных произведений, творческие портреты мастеров и проблематику создания целостных художественных ансамблей на основе синтеза архитектурно-пространственных характеристик интерьеров и монументальных композиций. В этих изданиях постоянно обсуждается проблема стилистики монументального произведения и связанные с ней вопросы формы. По сути, происходит возвращение на новом этапе к центральной проблеме неоклассицизма – «будущего большого стиля», дискутировавшейся на страницах журнала «Аполлон» почти полвека назад.

Важную группу публикаций, в которых можно проследить результаты этих поисков, составляют альбомы и монографии, посвященные творчеству художников-монументалистов Санкт-Петербурга, А.А. Мыльникову, группе ФОРУС[36] и отдельным её участникам, Н.Н. Репину[37], Фомину[38], а также А.К. Быстрову[39] и др.

В общем виде можно отметить, что, хотя в корпусе периодической литературы и отдельных монографиях представлен большой изобразительный и теоретический материал, особенности влияния классической традиции на композиционные, сюжетные решения отечественного искусства XX века, а также на технику исполнения работ непосредственно не являются предметом рассмотрения.

---

[36] Сергей Репин. Василий Сухов. Иван Уралов. Никита Фомин. Монументальное искусство» ,СПб.: 2009г. (авторы текстов проф. Н.С. Кутейникова и сами художники).

37 Сергей Репин. Монументальное искусство. Живопись. Рисунок. Китай. 2002

38 Никита Фомин. Живопись // С.-Петербург. 2007.

39 Кутейникова, Н. Беседа в мозаичной мастерской : [о работе мозаичного заведения сегодня беседуют канд. искусствоведения, проф. каф. рус. искусства Гос. акад. ин-та им. И. Е. Репина Н. С. Кутейникова действит. член РАХ, зав. мозаичной мастерской А. К. Быстров] / Н. Кутейникова, А. Быстров // ДИ-декоративное искусство. - 2006. - № 4. - С.26-30

Обзор состояния изученности проблемы позволяет сделать вывод, что неоклассицизм принято ограничивать первыми двумя десятилетиями XX века, связывая его возникновение с реакцией на появление новых, прежде всего левых, художественных течений. Таким образом, неоклассицизм представляется пассеистским, ретроспективным движением, объективно прекратившим свое существование в связи с наступившим после революции 1917 года господством авангарда. С другой стороны, академическая школа, основанная в середине XVIII века, сохраняла традиции академического классицизма до самого конца существования Императорской Академии (в этой связи характерно, что последней работой, получившей награду Академии в 1918 году была картина «Сусанна и старцы»). После непродолжительного революционного периода отхода от академизма, связанного с реакцией на него как на буржуазное искусство, практическая система преподавания живописи в России, понимаемая как реализм, продолжала строиться на изучении классического наследия.

Таким образом, на сегодняшний день в области исследований изобразительного искусства вопросы неоклассицизма и связи живописи с академической традицией, начиная с 20-х годов XX века, практически исключены из рассмотрения. Это характерно не только для работ советского периода, посвященных частным вопросам художественного процесса, но и для обобщающих трудов последних лет.

Объектом исследования определена станковая и монументальная живопись отечественных художников XX века, связанная со спецификой идеалов времени, раскрытию которых в значительной мере служит метод неоклассицизма. В объект включены графические работы и эскизы, также не реализованные замыслы или утраченные работы, известные по эскизам и фоторепродукциям.

Предметом исследования определено выявление живописно-пластической реализации неоклассицизма в XX веке. Специфика предмета

с необходимостью требует обращения особого внимания на эволюцию и трансформацию его метода в живописных произведениях в связи с решением художественных задач, возникающих перед отечественным искусством в процессе его эволюции.

Цель диссертации заключается в обобщении и теоретическом осмыслении характера существования неоклассицизма в отечественной живописи XX века в условиях меняющихся художественных, культурных, научных и социальных парадигм и связанных с этим новых трактовок реальности, исследование на этом основании динамики его развития и существенных особенностей произведений, созданных в рамках его метода.

Задачи исследования:

1. Исследовать художественный феномен неоклассицизма в России, определить этапы его существования на протяжении XX века;

2. Выявить специфику метода неоклассицизма в его наиболее существенных и характерных проявлениях, проанализировав творческие цели и задачи в работах художников и теоретиков;

3. Установить теоретические основания метода неоклассицизма как «прямого языка» живописи и выявить его существенные признаки;

4. Раскрыть смысл и особенности включения неоклассицизма в живопись России советского периода, систематизировав его по хронологии и типологическим признакам;

5. С помощью искусствоведческого анализа выявить основные подходы и определить ценностно-смысловые доминанты восприятия и усвоения классики в живописи России конца XX века

Методы исследования

В работе применен *художественно-исторический подход*, который позволяет конкретизировать анализ художественных произведений через сопоставление их с историческим и культурным контекстом эпохи, а также

принцип историко-культурного единства, который состоит в том, что теоретический анализ феноменов искусства непосредственно связан с историческим процессом их возникновения. Кроме того, использован комплекс методов, позволяющих рассмотреть исследуемое явление как с точки зрения формальной, так и содержательной составляющих в непрерывности художественных процессов. Основанием служит метод *формально-стилистического* анализа, позволяющий определить принципы формообразования через устойчивую общность художественно-образных и композиционных решений. Этот аспект уже в виде *образно-стилистического анализа* позволяет проследить генезис интерпретаций античных сюжетов и мотивов и определяет используемые при этом специфические изобразительные средства. *Визуально-семиотический аспект* применяется с целью выявить смыслы, заложенные в изображении, проследить судьбу классических образцов и прототипов, а также исследовать конкретные пути актуализации античного в живописи исследуемого периода. Применение метода способствует более четкому определению круга проблем, связанных с усвоением античности в XX веке, а также анализу произведений живописи не через визуальную специфику, понятую как языковую структуру.

Источники исследования

Источники исследования можно представить в виде следующих двух больших групп.

1. Художественные произведения: станковая живопись из частных и государственных собраний, монументальная и монументально-декоративная живопись и мозаики; произведения графики, эскизы, а также фоторепродукции с ряда утраченных или нереализованных произведений в технике живописи.

2. Произведения выставок, посвященные предмету исследования: «Неоклассицизм в России», 2009, ГРМ; «Спорт в искусстве» 2009, ГРМ;

«Античный профиль танца» 2007 галерея ГОСТ; «Венера Советская» 2013, ГРМ.

Научная новизна диссертации заключается в том, что автор впервые применил комплексный историко-проблемный подход при изучении отечественной живописи, что позволило проследить эволюцию неоклассицизма на протяжении всего XX века. Делается акцент на принципиально новом подходе к неоклассицизму, как методу, элементы которого служили инструментами, позволяющими решать задачи, которые возникали в процессе создания советского искусства, а в постсоветское время, в условиях размывания пластического сознания, удерживать живопись в границах социально-образной предметности, определяя границы авторской субъективности. В настоящей работе также впервые предпринята попытка представить общую картину смыслового диалога с классикой в отечественной живописи конца XX - начала XXI века от общих эстетико-теоретических концепций до анализа конкретных работ.

Практическая значимость

Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в истории искусства и культуры как при монографическом изучении творчества мастеров конца XIX - XX в., так и при рассмотрении более широких интернациональных факторов и закономерностей в развитии сложного спектра духовно-нравственных и художественных поисков времени Отдельные положения диссертации могут быть использованы в лекционных курсах, посвященных как русскому, так и зарубежному искусству XX века.

Положения, выносимые на защиту

1. Появившись в начале XX века, неоклассицизм играет на всем его протяжении важнейшую роль в искусстве России, как через академическую школу, так и историю и теорию искусства, находясь в числе передовых художественных течений и формируя новый путь развития живописи.

2. Неоклассицизм в отечественной живописи осуществляется как специфический метод, в котором художественный язык классики становится средством описания реальности, позволяющий определить границы авторской субъективности.

3. В связи с отношением к искусству как способу познания, освобожденному от метафизики, неоклассицизм позволяет сохранить целостность картины мира, обладающей устойчивым статусом и аксиологическим значением.

4. В советский период, благодаря имплицитно включенному в неоклассицизм комплексу республиканских идей определяется характер его влияния на живопись как символически организующего содержательные структуры художественного сознания: идеальные представления о человеке, природе и обществе.

5. В творчестве художников, обращающихся к классицизму в конце XX века априорные художественные аксиомы классики с одной стороны и непосредственное наблюдение, эмпирический материал искусства с другой, существуют в неразрывной связи, позволяет художникам создавать динамические образы, в которых передается дух времени и определенное миросозерцание.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации были изложены в виде докладов на конференциях: V Всероссийской научно-практической конференции «Современное искусство в контексте глобализации», СПб ГУП, 2012 год; Международной научной конференции «Современные проблемы академического искусствоведческого образования», СПб ГАИЖСА им Репина, 2012; Научной конференции MONUMENTALITA & MODERNITA-2013 на тему «Классическая традиция в архитектуре и изобразительном искусстве Новейшего времени», СПбГАСУ и Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2013; Международной научной конференции «IKON-8», Университет г. Риеки, Хорватия, 2014; V

Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства 2014» на тему «Образы классической древности. Искусство античного мира и его наследие в мировой художественной культуре», СПб, Государственный Эрмитаж, СПб ГУ и МГУ, 2014, «Ломоносовские чтения» МГУ, 2016, «Археология художественного видения: художественно-исторические контексты» - международная научная конференция Москва, РГГУ, 2017; XXVIII Алпатовские чтения: «История искусства в России – XX век: Интенции, контексты, школы», Москва, Российская Академия Художеств, 2017; международная научная конференция: «Классическая традиция в развитии: от античности до современности», Москва, Российская Академия Художеств, 2019; III Толстовские чтения: «Монументальное искусство России: прошлое и настоящее», Москва, Российская Академия Художеств, 2019

ГЛАВА I. АКАДЕМИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКОВ

I.1. Особенности развития русской академической школы XIX века

Процесс создания новой национальной школы в России XIX века был тесно связан с романтическими тенденциями в европейском искусстве. Связь классицизма, как способа отображения природы с путем внутреннего, духовного совершенствования показал еще Винкельман. Он считал, что для того чтобы понимать древнегреческое искусство, надо научиться видеть, как древние греки. Новое понимание задач искусства и места художника придает новое значение подражанию античным образцам. Шеллинг писал: «Объект подражания изменился, но способ подражания остался. Место природы заступили возвышенные произведения древности, внешнюю форму которых тщились отразить ученические умы, несмотря ни на что неспособные постигнуть дух, исполняющий эти образцы искусства. А тогда последние становились столь же удаленными от нашего понимания, как и произведения природы»[40]. В России в начале XIX века идеи круга немецких романтиков, связывающих постижение красоты с духовным, нравственным совершенствованием интенсивно распространялись в художественной среде. Их взгляды нашли свое отражение в деятельности любомудров: Д. В. Веневитинова, В. Ф. Одоевского и других. В своих работах особое внимание они уделяли классической античности с характерным для этого времени большим вниманием моральным и этическим категориям. В вопросах эстетики применение классических форм было связано с непосредственным знакомством с античными памятниками и работами

[40] Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе // Литературная история немецкого романтизма Документы. Л., 1934, С. 293-294

Винкельмана, Менгса и их последователей, в первую очередь круга Гете. Идеи о божественной природе искусства, предназначении художника, необходимости душевной работы для постижения произведения искусства были восприняты русскими романтиками, а творческие пути К. Брюллова и А. А. Иванова, в их представлении являлись примерами судеб истинных живописцев. В 1823 году в «Журнале изящных искусств» В. И. Григорович, конференц-секретарь Академии художеств начал печатать главы из «Истории искусства древности» Винкельмана. Он разделяет взгляды немецкого ученого на достижения древнегреческого искусства, занимая соответствующую сторону в споре древних и новых, но расходится с ним в оценке влияния внешних факторов на достижения искусства. «Но что касается до нравственного характера, ума и сердца всякого человека в частности, о чем Винкельман вовсе не упоминает, то, кроме влияния климата, воспитания, правления, взятых в самом пространном смысле, не должно упускать из виду тысячу других обстоятельств как внутренних, так и внешних, как естественных, так и сверхъестественных, которые из человека делают чудесное и, сказать можно, неизъяснимое целое».[41] Это весьма характерное замечание ясно указывает на приоритет духовных поисков, которые должны сделать возможным для художника своего времени превзойти античное искусство. Григоровича можно считать последним представителем «нормативного» или просветительского периода в рецепции трудов Винкельмана и в то же время одним из первооткрывателей романтического этапа в осмыслении его наследия. Одним из первых к решению этой задачи приступил А. Г. Венецианов. Он преодолел декларируемое романтизмом отрицание классических норм в искусстве обращением к вечному идеалу «естественного человека». Глядя на работы художника, можно вполне согласиться с мнением исследователя его творчества, что «для

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

Венецианова…античность сохраняла все свое живое обаяние».[42] Венецианова не интересует универсальность канона, он стремится воссоздать утонченный мир красоты. Художник писал «…эстетические начала…не зависят от верного видения предметов в Природе, художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, Духовным, тем чувством, на которое природа так не щедра бывает и одаряет только не многих своих любимцев, и то частицей, которая нередко без внимательного попечения остается не прозябшей»[43]. Картина ученика Венецианова, А. А. Алексеева изображающая класс, в котором соседствует натурщица в крестьянском костюме с одной стороны и Венера с другой стороны очевидным образом показывает художественную программу школы. Обращение к классической аллегории демонстрирует синтез национального и академического мышления. Следует отметить, педагогические установки А. Г. Венецианова не шли в разрез с практиковавшимися в Академии художеств. Доказательством тому может служить сходство принципов преподавания его преподавания с принципами преподавания П. Басина, а также тот факт, что некоторые ученики Венецианова позднее перешли к К. Брюллову. А. П. Сапожников, друг и единомышленник Венецианова в предисловии к своему руководству по рисунку, вышедшему в 1834 году, писал «Предлагаемый курс основан на изучении искусства рисования с самой натуры, которая представляется нам в разнообразнейших видах, но всегда в одинаковом совершенстве...». Основная проблема, которую венециановская школа не могла решить, это жанровая ограниченность. Попытка художника создать историческую картину не имела успеха. Однако, в рамках жанра он заложил глубокий фундамент национального классицизма, который вновь станет актуальным спустя поколения.

---

[42] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова М, 1982, С.83
[43] Венецианов А Г. О перспективе//Мастера искусства об искусстве. Т6, М, 1969, С.194

Для романтизма, как паневропейского художественного движения, были характерны сильные литературоцентрические установки, влиявшие, в том числе и на изобразительное искусство и одной из важных фигур в этом процессе был С. П. Шевырев. Он получил первоначальное признание как переводчик на русский язык «Сердечных излияний отшельника, любителя искусств»(1797) В. Г. Вакенродера, чье творчество оказало влияние на формирование круга идей русского романтизма. Эта книга сыграла, по мнению современного исследователя И. В. Карташовой, «большую роль в создании романтического культа искусства».[44] Глубоко знакомый с трудами немецких эстетиков и критиков, Шевырев особое внимание уделял изучению творчества Гете и Винкельмана. По его мнению, именно благодаря развитой художественной критике, примиряющей жизнь и законы искусства, Германии удалось создать выдающуюся литературу. В основе этой критики лежали работы Винкельмана, Лессинга и Гердера. Именно они заложили фундамент, нового искусства, отказавшись от простого следования сложившимся канонам классицизма, открыв вместо этого подлинную античность и объяснив, систематизировав законы ее искусства для последующего творческого использования в художественной практике. Опасность, которой подвергается искусство России состояла, по мнению Шевырева в том, что творческая фантазия, предоставленная самой себе, грозит катастрофой культуры. Шевырев предлагает понимание классицизма, основанное на постижении духа древних, через усвоение правил и претворения их на национальной почве. Поэтому он полемизирует с французским типом классицизма, господствовавшим в Европе: «В чем заключался вред этого господства? В совершенном торжестве науки и предания над творческою деятельностью. Вне правил Аристотеля, комментованных Буало, Лагарпом и Баттё, не было спасения для

[44] Карташова И.В. В. Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995 (отв. ред. и соавтор ряда разделов).

искусства. Образцы древних, неправильно понятые французами, служили Геркулесовыми столбами для его порывов. Это влияние древности имело начало свое в XVI-м столетии и еще ранее, но крайность этого влияния принадлежит в Франции XVII веку, а во всей Европе XVIII-му».[45] Поскольку романтики полагали, что принцип подражания природе, верный сам по себе, был неправильно понят французскими классицистами, как нечто пассивное, они, стремясь вслед за Шеллингом открыть в античных произведениях тот дух, который двигал древними, невольно обращались к современности, пытаясь ее формам придать качества идеала. И. В. Гете нашел парадоксальный выход из ситуации этого романтического поиска, вновь обратившись к классике. Рассуждая о гетевской концепции действительности и искусства, А. Банфи пишет, что она пронизана «…мотивом революции Духа, разрушающей претензии на абсолютную действительность всяческих позиций, институтов, частных ценностей данного момента, препятствий, ограничивающих развитие замыслов в области культуры. Но именно поэтому она направлена — и в этом состоит ее классический универсализм — на признание царства идеального, стоящего вне исторической обусловленности вкусов, страстей, суждений. Суждений, где любая позиция действительности должна обретать назидательный смысл и освобождаться от частностей исторической перспективы»[46]. Таким образом, заключает далее А. Банфи, взгляд Гете на действительность, это взгляд, «свойственный классицизму, как примирению имманентного рационализма с доромантическим иррационализмом, обретающий в винкельмановском толковании искусства свою завершенность».[47] Можно сказать, что совершенно особый взгляд немецких романтиков на природу, науку и художественное творчество, оказал большое влияние на русских ученых круга Шевырева. По его мнению, универсальный характер классицизма, воспринятый русской

[45] Шевырев С.П. О критике вообще и у нас в России // Московский наблюдатель, журнал энциклопедический. 1835. Ч. I. С. 493–525.
[46] Банфи А. Философия искусства. Пер. с итал. Г. П. Смирнова. — М.: Искусство, 1989. С. 197
[47] Там же, С. 208

школой, лежал в основе ее будущего величия. «Мы можем, в удовлетворение нашей гордости, поставить имена Брюлова и Бруни наровне с именами славнейших художников современной Европы - и к тому прибавить еще, что они в отношении к идеальному характеру искусства и в роде живописи, которому посвятили кисть свою, возьмут верх над многими. Но какая же тому причина? Кроме необыкновенного дара художников, мы вернее полагаем ее в том, что живописцы наши воспитались у нас без национальных пристрастий, что никакой старинный предрассудок не мог произвесть одностороннего влияния на их развитие. Мы не имели ни Кёльнской школы, ни Ниренбергской, как Германия; мы не можем назвать ни своих Лесюеров, ни Вуэ, как Французы. Мы не могли пристраститься ни к сухому стилю, ни к манерному, потому только что это был наш древний и родной»[48]. Надежды национальной школы С.П. Шевырев связывал с их именами Ф. Бруни и А. Иванова, давая их творчеству самую высокую оценку. Именно Ф. Бруни, уже будучи ректором академии, поддерживая поиски самобытности, настаивал на универсальности ее творческого метода. Виртуозное владение выразительным аппаратом классицизма открывало возможности и для нового представления истории. Хрестоматийным примером, позволяющим увидеть направленность художественных постков русской школы может служить творчество А. Иванова. Его ранняя работа «Приам испрашивает у Ахиллеса тело Гектора» уникальный образец совершенного произведения классицизма. Здесь, помимо собственно живописных качеств, вполне определяющих творческую зрелость мастера, соблюдаются все основные принципы классицизма: сюжет представляет один из кульминационных моментов эпоса, соблюдается единство времени, места и действия, характеристика главных героев, наконец, однозначность трактовки изображаемой сцены. В следующей масштабной работе «Явление Христа народу» можно увидеть дистанцию, пройденную художником в поисках

[48] Шевырев С.П. Русские художники в Риме //Москвитянин. 1841. Ч. 6. № 11. С. 134 - 161

нового искусства. Он смело отказывается от демонстрации кульминационной сцены, сцены Богоявления, нарушает принцип триединства места, времени и действия и лишает главного героя – Христа ясной характеристики. В то же время, он полностью сохраняет изобразительный язык классицизма: фризовая композиция, система планов, яркие контрасты локального цвета, способ моделировки фигур и драпировок. Для классицизма сюжетная программа картины была задана правилами классической драматургии, в то время как для академизма сюжет, способный выразить новое содержание, становился предметом творческого поиска. При этом классическое понимание формы приводит к характерным представлениям: существует единственный способ выражения внутреннего видения и, поскольку прекрасное связано с чувственно воспринимаемой формой, то содержание становится ценным только при помощи гармоничной формы. Поскольку самая высшая ступень живописи в иерархии жанров - священная история всегда оставалась в фокусе внимания академистов, являясь предметом наиболее активного приложения творческих сил, следует подробнее остановиться на ее эволюции. Событиями художественной жизни России стали работы Ф. Бруни «Медный змий», «Проповедь Иоанна богослова на Патмосе» Ф. Моллера, «Явление Христа народу» А. Иванова, «Тайная вечеря» Н. Ге. Общую характерную особенность этих работ можно выразить словами С. Шевырева, сказанными им о «Медном змие»: «Две мысли сочетались нераздельно в гениальном создании нашего Бруни. Обе оне, сливаясь вместе, взаимно дополняют друг друга, и каждая из них влечет за собою необходимость другой. Первая мысль, давшая такое глубокое значение картине, есть религиозная: художник изобразил середи этого бедствия народного чудо веры. Это чувство душа всей картины: оно носится повсюду, оно стремит народ к прибежищу спасения, оно оживляет все главные лица, оно торжествует в исцеленной женщине. - Но мысль религиозная была бы холодна, если бы не соединялась с мыслию

живописною - изобразить телесные страдания бедствующего народа».[49] Шевырев заключает свою статью выражением надежды, что религиозное одушевление вскоре найдет в русском искусстве свое национальное выражение. Освобождение от сюжетной зависимости и обращение к моральной проблематике гражданского характера характеризует творческие поиски последней четверти XIX века. Уже «Тайная вечеря» Н. Ге, с ее ярко выраженным жанровым началом, обозначает поворот к новой трактовке священной истории. А.Н. Бенуа первый отметил тот импульс, который романтизм придал стагнирующему академизму конца первой трети XIX века. Возрождение академической живописи, которую «вынесли на плечах два дюжих и преданных ей силача» произошло благодаря творчеству Брюллова и Бруни. «Они влили новую кровь в истощенный, засохший было на классической рутине академизм и тем продлили его существование на многие годы»[50]. Действительно, вопросы соотношения между сюжетом и стилем, сложившиеся у Бруни и особенно у Иванова в определенную систему открыли новые возможности освоения натуры, оставаясь в рамках классицистической схемы. Это объясняет, почему творчество А. Иванова современники расценивали как появление реализма, а академическая школа сохраняла ведущие позиции в русском искусстве, в котором влияние этих художников прослеживается вплоть до начал XX века.

Как было показано выше, верность отечественных художников 60-80-х годов классической живописной системе, их нечувствительность и даже критическое отношение к художественным открытиям западной живописи объяснялось тем, что их творческие поиски лежали не в формальной, а в тематической сфере. В академической школе эти идеи привели к повышенному интересу художников к жанру, а зрительское восприятие этого времени также приобрело характер чтения. В начальный

---

[49] Шевырев С.П. Русские художники в Риме //Москвитянин. 1841. Ч. 6. № 11. С. 134 - 161
[50] Бенуа А. История русской живописи в XIX веке М.: Республика, 1995. С.102

период этого процесса в живописи господствовал «итальянский жанр», который позволял сочетать бытовую занимательность с идеальной красотой, ассоциировавшейся в это время с Италией. Построение бытовой сцены по законам классицизма позволяло решить эту проблему, возвышая обыденное событие до высокой степени обобщения при помощи характерных приемов языка классицизма: композиционного построения, светотеневых контрастов, резкого противопоставления планов, ярких локальных цветов, театральной ясности поз и жестов. Таким образом, для академического искусства последней четверти века проблематика соответствия способа видения той организующей силе, которая выражалась через его эстетическую концепцию, сохраняла свою остроту. Такой влиятельный художник- педагог, как П.П Чистяков указывал, что «Без идей нет высокого, поэтому все – краски, свет и проч. должно быть подчинено смыслу в серьезной картине».[51] Эта тенденция нашла свое отражение в работах «античного жанра» таких художников как С.В. Бакалович, Ф.А. Бронников, В.С. Смирнов, В.А. Котарбинский. Обращаясь ко временам, когда, по словам Ф. Булгакова, «сама натура была живописно-привлекательной»[52] они, по сути, крайне рационально подходили к вопросу создания картины, оставляя в стороне сюжет и составляя композицию из ограниченного набора совершенных «античных» форм.

Начало XX века в России, получившее впоследствии название «Серебряного века», отмечено всеохватывающим интересом к античности. Известный филолог-классик, Б. Варнеке писал: «В настоящее время начинает наблюдаться в широких кругах общества несомненный подъем интереса к античной литературе и античному искусству, что в значительной степени объясняется общей переменой в художественных вкусах, начинающих освобождаться от прежних утилитарно-

[51] Чистяков П.П. и Савинский В Е. Переписка. М-Л.: Искусство,1939. С.98
[52] Булгаков Ф.И. Иллюстрированный обзор выставки Академии Художеств СПб - М., 1886, С.8

народнических тенденций».[53] На практике это означало начало процесса освобождения академической живописи от утопии классицизма и возрождения в пользу изучения «живой» античности.

После очередной реформы Академии Художеств, состоявшейся в 1893 году, И.Е. Репин получил руководство персональной мастерской, которая, благодаря его имени, стала местом притяжения художественны сил. В 1903 году в ее состав в качестве руководителя так называемой второй репинской мастерской входит Д.Н. Кардовский. Еще во времена обучения в Мюнхене он увлекся идеей художественного возрождения, как возрождения творческой мощи, без оглядки на оригинальность или моду. В качестве руководителя мастерской он получил возможность практического применения своего метода, основанного на идее объективности рисунка и цвета. Этот подход последовательно проявился в группе учеников мастерской Д. Н. Кардовского, таких как А. В. Яковлев и В. И. Шухаев, для которых изучение европейской художественной традиции имело прикладной характер школы мастерства и не связывалось с пассеизмом. Сам Кардовский видел свое предназначение именно в передаче мастерства, полагая, что творчество носит сугубо индивидуальный характер и «что хорошо в школьном смысле может быть и нехудожественным, потому что цели школы и творчества разные»,[54] и в этом смысле его смело можно назвать наследником Ф. Бруни, который неоднократно высказывал подобные мысли в своих статьях, посвященных деятельности Академии. Парадоксально Бруни, к тому времени символ академической рутины, один из принципиальных противников передвижников, становится в начале XX века гораздо более современным, чем они. Однако этот парадокс находит простое объяснение, если взглянуть на особенности его творческого метода. В литературе, посвященной академическому классицизму неоднократно подчеркивалось

---

[53] Варнеке Б. Театр Еврипида // Гермес. №1. 1907. С. 8-11. С.8

[54] Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1960 С. 128.

разительное отличие между эскизами и завершенными картинами академической школы. В своих эскизах Бруни оказался намного более современным, чем передвижники, поскольку искал в них конструктивные принципы построения композиции, через точно найденный контур и большие цветовые пятна, определяющие основные массы композиции. В то же время в своих картинах он вполне следовал общепринятой практике, что приводило порой к катастрофическим результатам (достаточно вспомнить неудачу художника в оформлении Исаакиевского собора). Это различие обосновывалось общими установками школы по отношению к картине, одним из решающих критериев которой была «законченность». Неоклассицисты круга мастерской Кардовского преодолели его, придав самоценное значение этюду, академической штудии, как результату познавательной, интеллектуальной деятельности художника. Так решалась проблема картины, хотя это и вызывало поначалу непонимание критики. В работах А.Е. Яковлева требования пластической ясности в полной мере соблюдались, но по мнению критики содержательно он оставался вне круга современных художественных проблем, отказавшись от поисков идеала времени и заменив их мастерством и художественной эрудицией. Всеволод Дмитриев писал: «…произведения Яковлева нас утомляют, как утомительны нам теперь все поиски стильности, красочности, все ухищрения и изломы формы… и потому утомляют, что в них мы не слышим преодоления основной тягости современного творчества,— нет оправдания самого существования картины».[55] Эта оценка, связывающая неоклассицизм с попытками искусственного характера продлить существование исторического стиля, как представляется сегодня, не отражает объективного характера неоклассицизма начала XX века, возникшего в результате творческой переоценки художественного наследия. В связи с этим следует указать на тот тип рецепции идей классицизма, берущий свое начало в теоретическом наследии Винкельмана

[55] Дмитриев Вс. По поводу выставок бывших и будущих. // Аполлон. №10. 1914. С. 10-22. С. 20-21

в России[56], который характеризуется акцентом на политической составляющей его работ и видит первопричиной достижений греческого искусства полисную демократию. В контексте этого типа важным вопросом влиявшим, в том числе и на художественные установки представляется социально-политическая рецепция античности. В основе своей она содержала идеализированные представления об устройстве общества, базировавшиеся на античных принципах полисной демократии. Среди ученых XIX века, обратившихся к античности в поисках ответа на социальные вопросы современности был М. С. Куторга, который создал концепцию политии, предполагающую традиционную для российской общественной мысли того времени дихотомию римско-германского и греко-славянского миров. Россия понималась как исторический преемник афинской демократии, воспринятой через первые христианские общины, и таким образом, преобразованной в христианском, евангельском духе. Другой известный историк античности XIX века В. П. Бузескул вообще предлагал модернизированный взгляд на античность, в которой он видел полное отражение современного общества, и, таким образом, находил возможным исторический опыт решения его проблем экстраполировать на современность. «Наука и прежде всего антиковедение, явившееся в России основой формирования отечественной культурологи, тесно связанные в своей практической и просветительской деятельности в этот период со школой (гимназией), способствовали тому типу энкультурации, который и определил феномен серебряного века и энтелехии античности в нем».[57] Таким образом, сущностно восходящее к античности искусство классицизма стало ассоциироваться с проявлением и утверждением национального гражданского духа. В определенном смысле итогом развития идей социального, гражданского понимания классицизма в

---

[56] Подробнее о двух типах рецепции идей Винкельмана см. Lappo-Danilevskij K. Yu. Gefühl für das Schöne. J. J. Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien 2007. XII, 496 S. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe A: slavische Forschungen, Bd. 57).

[57] Белик. Культурология// Антропологические теории культуры М., Рос. Гум. ун-т 1998. 241 94 (56)

пространстве культуры России стало появление Славянского возрождения, как результата интенсивного процесса национального самоопределения. Концепция Славянского возрождения, высказанная Ф. Ф. Зелинским,[58] одним из наиболее крупных и влиятельных филологов и историков-классиков своего времени, представляется важной для понимания неоклассических тенденций в искусстве России начала XX века. Зелинский полагал, что европейский мир уже пережил два великих возрождения классической античности: первое, итальянское, затем германское, а третье, грядущее - будет славянским. Он писал: «Поскольку славяне, несомненно, являются третьим великим европейским народом, следует ожидать, что и он, наконец, войдет в ярд мировых держав, оплодотворив семенем античности свою душу, которая благодаря этому сможет, в свою очередь, оплодотворить души других народов. Речь, конечно, идет не о гегемонии, пусть даже идейной или культурной, но лишь об исполнении некоего долга: поскольку славянские народы долгое время были должниками романских и германских, теперь настало время возвратить заем в общую сокровищницу, прибавив к нему собственные ценности, созданные в результате соединения классической античности с национальным духом. Надежный путь указан двумя предшествующими возрождениями. И теперь, взяв на себя роль пророка, я утверждаю, что спустя некоторое время европейская культура будет находиться под знаком славянского возрождения, исключая тот случай, если раньше произойдет нечто вроде конца света, который, если верить Шпенглеру, вполне возможен».[59] Г. Вельфлин, которого Ф. Зелинский высоко ценил как человека, установившего «незыблемые гранитные законы» искусства, писал: «И все же классическое искусство — не что иное, как естественное продолжение кватроченто и совершенно свободное проявление духа итальянского народа. Оно не возникло в подражание чуждому прообразу — антикам,

[58] Зелинский Ф. Ф. Введение в творчество Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / [Сост. Е.А. Тахо-Годи]. - М.: Наука, 2002

[59] Зелинский Ф. Ф. Введение в творчество Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / [Сост. Е.А. Тахо-Годи]. - М.: Наука, 2002. С. 255

оно не продукт школы; оно выросло в открытом поле, в час самого мощного произрастания […] Искусство зрелого Возрождения в Италии остается итальянским искусством, и «идеальное» возвышение действительности, осуществившееся здесь, было все же только возвышением итальянской действительности».[60] По мере развития вкуса, античный идеал становился все ближе и, наконец, в XVI веке искусство поднялось на такую высоту, что смогло «взглянуть в глаза античности». По мысли Вельфлина, это стало возможным благодаря постоянному поиску совершенной формы, идущей в искусстве параллельно с развитием общества. «Новые понятия о человеческом достоинстве и о человеческой красоте сами собой поставили искусство в новое отношение к античному».[61] Вельфлин называет также и причины упадка искусства Возрождения: разрушение полисных демократий, что в области художественной приводит к охлаждению интереса к античности, и разрушению того понимания формы, которое только и свойственно большому стилю. «Стали искать общего, лежащего по ту сторону настоящего мира, и схематизирование отлично сочеталось с ученой подделкой под классиков. Исчезло различие местных школ; искусство перестало быть народным».[62] А. В. Луначарский в своих «Парижских письмах» так отзывался о неоклассицизме, прямо связывая его появление с политической и социальной ситуацией: «Нет никакого сомнения, что центральным явлением, могущим явиться ключом к пониманию постимпрессионистских тенденций, должно признать так называемый неоклассицизм. В политике и социальной теории он, вместе с Моррасом, отвергает традиции конца XVIII и всего XIX столетия и ищет «подлинно французских основ» дальнейшего культурного развития французского народа в полном вкуса, строгости, уверенности бытовом укладе и искусстве до середины XVIII века. При этом XVII столетие

[60] Вельфлин Г. Классическое искусство, СПб: Алетейя, 1999 С. 6
[61] Там же, с. 257
[62] Там же, с. 200

рассматривается как синтез средневековья и эпохи Возрождения, в конечном же счете — эллинского классицизма и христианства…».[63] Таким образом, видимая «безыдейность» неоклассицизма становится скорее достоинством картины, поскольку декларирует гражданский идеал непосредственно через разрешение формальной задачи, как гармоничного антропоцентричного искусства.

Академическая живопись охватывает длительный период в истории русского искусства XIX века, оставаясь на передовых позициях отечественного искусства, начиная от романтизирующего классицизма 30–х годов и заканчивая академическим символизмом 80-90-х. В советском искусствоведении академизм представляется явлением застойным, эпигонски воспроизводящим открытия живописи XIX века, например, А.Н. Изергина[64] писала об отбрасываемой всеми направлениями живописи XIX века карикатурной "тени" в виде салонно-академического искусства. С этой точкой зрения согласен и И. Грабарь[65], в своем «Введении в историю русского искусства» писал об академической живописи второй половины XIX века: «…благодаря изумительной эластичности он (академизм) принимает самые разнообразные формы – настоящий художественный оборотень». Избегая оценок, отметим, что наиболее важным следствием деятельности художников этого периода представляется то, что через академическую живопись русская публика осознала, что искусство, являвшееся до того предметом узкопрофессионального интереса, имеет общекультурное, общеэстетическое значение. Современная точка зрения, высказанная в конце 50-х годов XX века В. Хофманном[66], рассматривает все художественные течения XIX века как разные формы проявления

---

[63] Луначарский А. В. Об искусстве в двух томах. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С.220

[64] Изергина А.Н. К вопросу о романтизме как самостоятельном художественном течении. //В сб.: Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968 г.).- М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1969, С.50-56.

[65] Грабарь И. Э. Введение в историю русского искусства. В кн. : История русского искусства, т. I. М.: И. Кнебель, 1909, С. 1-144

[66] Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Перевод с немецкого А. Белобратова. СПб: Академический проект, 2004

определенной ограниченной общности идей, навязчивых представлений. Ситуация в живописи конца XIX — начала XX века представляется сложным явлением, интерферирующем влияния различных практик, как художественных, так социально-политических и религиозных. Этот процесс отражал некоторые общие идеи европейской культурной парадигмы, а именно приобретающие все большую глубину поиски национального стиля и сложение к началу XX века подлинно национальной школы, в которой классицизм перерастает стилистические рамки, выступает как материал творческих поисков и манифестация новых идей.

I.2. Новые течения в искусстве начала XX века и неоклассицизм

В XIX веке в отечественной живописи поиски национальной выразительности, как и в целом в европейском искусстве шли в русле сложившихся жанровых и стилевых систем. Классицизм, сохраняя значение школы, не мог удовлетворять современным требованиям достоверности и историзма, так как принципиально представлял исторические события аллегорическим, условным языком. Романтизм требовал исторической достоверности, но это требование, прекрасно утверждавшееся в литературе, в живописи приводило к схематизму и театрализации, не удовлетворявшим ни публику, ни самих художников. Реализм, как казалось, решал проблему отражения национальной самобытности обращением к жанру. С другой стороны, проблема идеала для искусства реализма стала еще более острой, так как жанровая трактовка исторических и религиозных сюжетов лишала их масштабности и глубины, придавала историческим событиям анекдотический характер. Можно сказать, что основная проблема национального искусства состояла в создании идеальной достоверности. Эта проблема в конце XIX века получила очередную попытку разрешения в обращении к символизму.

Наиболее яркие представители раннего символизма, такие как М. Врубель, В. Васнецов или М. Нестеров пытались овладеть мифологическим языком через обращение к фольклорным формам, оставались формально в границах, определяемых классической школой. Одним из наиболее влиятельных представителей самобытного русского символизма был В. Э. Борисов-Мусатов. Он обучался последовательно в Саратове, Москве, Санкт-Петербурге и, наконец, в Париже. Это позволило ему сохранить независимость от школьной рутины и сформировать индивидуальную творческую манеру, оказавшую, наряду с манерой Врубеля определяющее влияние на поколение художников начала XX века, в первую очередь круга «Голубой розы». Важно отметить, что Борисов-Мусатов был знаком с Н. Ге и таким образом связан с брюлловской линией русского искусства[67]. Отсюда его увлеченность эпохой классицизма и большое внимание к форме, которая помогла молодым художникам его круга преодолеть неопределенность символизма. Вот как писал об этом К. С. Петров-Водкин: «В наших холстах того времени была та же «поэтичность» с ударениями и вибрациями на вещах, годных для изображения. Когда появился из Парижа Мусатов с прозрачными, на освещенном пейзаже, мальчиками, его работы показались нам неполными, потому что в них не было нашего засоса в символ вещи. Его цвет и дробление этим цветом формы не имели для нас смысловой завязки. Правда, и Мусатова несколько позднее засосет окружение, но нашу пустую, декоративную поэзию он наполнит большим человеческим содержанием и, главное, даст ей прочную живописную форму».[68]

В целом, несмотря на отдельные положительные отзывы, критика была настроена к ранним русским символистам недоброжелательно. Однако, неожиданно новое направление получило поддержку от И. Е. Репина, который писал о выставке группы «Роза и крест»: «Как в

[67] Символизм художника в своем основании имеет жесткие конструктивные принципы, которые будут востребованы в живописи в первой половине XX века. См.О. Я. Кочик «Живописно-пластическая система В. Э. Борисова- Мусатова».
[68] Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. Л.: Искусство, 1970. С. 446.

большинстве починов, здесь искусство детское, но что-то притягивает к этому фосфорически-бледному профилю, светящемуся своим светом. Очаровывает эта непонятная загадка в царственном венце на фоне глубокой ночи; и наивно и трогательно […] Тут есть поэзия, а это и есть душа искусства»[69]. Знакомство с новинками европейской живописи натолкнуло Репина на размышления о будущем отечественной живописи, которое он видел в развитии отрицаемой передвижниками романтической традиции, представленной Брюлловым. Символизм с самого начала стремился к широким культурным и философским обобщениям: «Правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни… Последняя цель культуры - пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические».[70] Брюсов утверждал: «Романтизм, реализм и символизм- это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли, наконец, цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно».[71] Однако пересоздать мир при крайнем субъективизме невозможно. Это понимали и сами символисты, объясняя, что их цель- пересоздание внутреннего мира. «Освобожденное» искусство оказалось, таким образом, в ловушке субъективности. Кроме того, критика справедливо указывала на заимствованный характер самого языка символизма: «Символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы» [72] (приводит ее общее мнение В. Я. Брюсов в своей статье «Зоилам и Аристархам») Полемика вокруг живописи символизма велась с нарастающим напряжением. М. Волошин писал, что «…мастера слова заразили живопись, изначально и по преимуществу бывшую искусством символичным — искусством, обозначающим и знаменующим, заразили

[69] Репин И. Е. Письма об искусстве. К редактору «Театральной газеты». Письмо первое// Театральная газета, 1893-31 октября
[70] Белый А. Символизм. Книга статей. М.:Мусагет, 1910. С.10
[71] Брюсов В. Ключи тайн. //Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т. Т6. М.: Художетсвенная литература, 1975. С. 93
[72] Брюсов В.Я. Статьи и рецензии (1893 - 1912гг) М.: Директ-Медиа, 2010

символами, привнесенными извне - символами литературными». «Символизм слова и символизм форм глубоко и в существе своем противоположны один другому».[73] А. Бенуа критиковал «ересь индивидуализма» в статье «Художественные ереси» в журнале «Золотое руно»: «Однако, уже последовательное проведение самого принципа индивидуализма («свободного выбора”) приводит нас к весьма странному виду порабощения творчества. Ведь жажда рабства, требование подчинения, может быть таким же проявлением человеческого хотения, как и жажда эмансипации».[74] В целом, несмотря на отдельные положительные отзывы, критика была настроена к символистам крайне недоброжелательно, справедливо указывая на заимствованный характер самого репертуара символизма: «Символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы» [75] (приводит ее общее мнение В. Я. Брюсов в своей статье «Зоилам и Аристархам»). Поиски этого языка составили основную интригу русского символизма. Но в рамках символистской концепции создать такой язык не представлялось возможным. Вместе с признанием суверенитета художника — творца положительным фактором развития живописи, индивидуализм его художественного языка очень скоро стал пониматься как камень преткновения на пути создания нового искусства. Оставаясь в рамках конвенциальной живописной традиции, символизм в практике искусства находит свое выражение в стилистике позднего академизма и модерна, управляя стилем как его смыслосодержательная основа. Ранний русский символизм черпает вдохновение в фольклоре, что вызывало критику теоретиков символизма, которые считали такое обращение с мифом лишь слабым напоминанием о реальном мистическом событии: «Явственного прозрения в мистерию брака между Логосом и Душою Земли - в народном мифе и быть не может; и старуха, ломая ковригу, расскажет только далекую и неверную, при всей

---

[73]Волошин М. «Весы». 1905 №1.
[74] Бенуа А. Художественные ереси. // Золотое руно. 1906. №2. С. 80
[75] Брюсов В.Я. Статьи и рецензии (1893 - 1912гг) М.: Директ-Медиа, 2010

своей великой ознаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жар-птицы»[76]. Доводя романтический принцип абсолютной художественной свободы автора до своего логического предела, отказываясь даже от конвенциональной мифологии, заменяя ее мифологией личной символизм вскоре утратил необходимые эстетические качества. Прекрасным примером здесь может служить творчество П. Кузнецова, наиболее крупного представителя русского символизма. Уже в 1907 году через год после триумфального успеха в Париже, в отзывах о выставке «Голубой розы» прозвучали тревожные предостережения: «усложнение символистской темы чаще становится недостатком, чем достоинством картины»[77] Они усилились после выставки «Венок» в Санкт Петербурге зимой 1908 года: «Крупный талант среди «венценосцев» — Павел Кузнецов. У него чувствуется порок в самом источнике творчества. Чувствуется самое опасное для художника: рутина. Рутина в исполнении — была бы полбеды. Но опасна рутина в самих заданиях и настроениях…Но что можно ожидать от Кузнецова через пять, десять лет, если он будет продолжать перед нами ребячески блажить и удовлетворяться какими-то кривыми, уродливыми миражами».[78] Спустя еще два года С. Маковский в статье «Художественные итоги» восклицает о Павле Кузнецове: «...вот художник, по-видимому, безвозвратно погибший!»[79] «Уродливые миражи» и «кривляющиеся кошмарные призраки» вот результат поисков символистского языка Кузнецова. Несомненный положительный итог этого периода его творчества заключается в том, что неукоснительно следуя своему художественному методу, Павел Кузнецов практически продемонстрировал исчерпанность символизма, который предполагал в пределе создание собственных

---

[76] Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме. /Собрание сочинений в 4-х тт., Т. 2, Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 555-556
[77] Маковский С. // Золотое руно. 1907. №4. С. 51.
[78] Бенуа А. Художественные письма. Итоги выставок («Венок») // Слово. 5 апреля 1908 года №424
[79] Маковский С. Художественные итоги. // Аполлон. №7. 1910. С. 32

мифологических конструкций, однако не находил конвенциональных изобразительных решений из-за крайнего индивидуализма своего языка.

Появление в 1909 году журнала «Аполлон» знаменовало, по мысли его создателей, «протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности».[80] В программной статье «Пути классицизма в искусстве», Л. Бакст очерчивает всю художественную проблематику своего времени. Он пишет: «Итак, будущее искусство идёт к новой, простейшей форме; но для того, чтобы эта форма получила значительность, чтобы она оказалась синтезом частичных исканий художников, необходимо откинуть массу деталей от её реального прообраза. Если это условие не соблюдено, если вдохновение художника не основывается на реальной форме, тогда нет подлинности и серьезности в его пластическом вымысле, мы не верим его картине».[81] Так была сформулирована проблема синтеза нового стиля: «Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнас, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства как искусства поздних потомков и царственных эпигонов […]; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство - оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в раздельности каждое из двух внешне слитых, внутренне противоборствующих его начал».[82] Примирить эти противоборствующие начала можно было только обратившись к развитому языку символов и образов, которым и стал язык

---

[80]Ред. Вступление.// Аполлон. 1909. № 1. С. 3
[81] Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. //Аполлон. №2. 1909. С.72
[82] Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Т2. Брюссель, Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 534

классики, в котором «вместо туманного многословия символистов - сжатая точность новой школы, вместо темной торжественности - ясная простота, вместо абстракции мифотворчества – конкретные слова почти разговорной речи».[83] Этот новый вкус, простой и грубый, Бакст считал необходимым условием, с которого начинаются все большие школы. «В каких-нибудь немногих, скомбинированных линиях будущие художники увидят больше подлинного, современного искусства, чем в утонченнейших повторениях и изнеженных канонах старых школ».[84] Очевидно, что обращение к эстетическому чувству или «вкусу» не могло служить достаточным основанием для сложения стиля. Действительно, хотя деятельность «Мира Искусства» принято связывать с появлением неоклассицизма, это объединение, не смотря на декларации, не смогло выработать достаточно ясную программу нового направления. Н. Э. Радлов, анализируя обещанное «Миром искусства» обновление художественной жизни, отмечает, что за пятнадцать лет существования объединения многие художники, входящие в него достигли успеха. Обратив внимание на отсутствие признанных авторитетов среди художников прошлого и настоящего, а также весьма разнородный характер состава художников, входящих в «Мир искусства» он находит, что их объединяло только неприятие передвижничества и «академической рутины», а основным достижением стало воспитание вкуса публики. Он заключает: «Но найдет ли будущий историк какое-нибудь основание для того, чтобы говорить о «новом течении» «Мир искусства» и о принципах этого течения? Мне думается- вряд ли».[85] Радлов определяет два начала в искусстве живописи аналитическое и синтетическое. Художник-аналитик смотрит на изображаемое явление «наивно, как бы глазами человека, впервые увидевшего; свое впечатление от природы, свободное в известном смысле от знания и опыта, он будет разлагать на линии и пятна, - он будет слушать

---

[83] В. М. Жирмунский. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 68-87
[84] Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. //Аполлон. №3. 1909. С.50
[85] Радлов Н. Э. О футуризме и Мире искусства // Аполлон. 1917. № 1. С. 2–17

только то, что говорит ему природа и переводить ее слова на свой язык»[86]. И далее: «Если художник - аналитик и выбирает, если он предпочитает одно явление другому, то не потому, что он видит в нем что-нибудь объективно более значительное, а только потому, что данное явление может дать больший простор проявлению его взглядов на природу. Только большей или меньшей трудностью изображения обуславливается больший или меньший интерес к данному явлению, а для этого необходимо, чтобы художник забывал о содержании его, чтобы он воспринимал мир, как равноценное во всех своих частях, органически связанное целое»[87]. Принесение содержания в жертву оригинальности приводит к утверждению крайних форм индивидуализма в искусстве. Признавая значение индивидуальности, как необходимого элемента творческого процесса, Радлов указывает, что единственная связь между художником и зрителем возможна только через произведение. Отсюда он определяет цель искусства в создании картины. Картина представляет собой соединение двух элементов - художественной формы и оформляемого ей содержания. В импрессионизме художественная форма подчинена впечатлению, что приводит к этюдности, незавершенности картины. Другой крайностью становится кубизм, в котором плоскость холста диктует отношение к форме. Содержание может быть полностью воплощено только тогда, когда художник овладеет представлением пространственной формы на плоскости. Отказ от ясного содержания в футуризме с одной стороны и анекдотичность тем у передвижников с другой приводит к мысли о необходимости обращения к академизму для создания пластически осмысленной формы, понятной для восприятия. Проблема академической школы состоит в том, что творческий процесс в ней схематизируется таким образом, что «найдя и определив идею [картины], такое упадочное искусство с необходимостью почти логического вывода указывает и

[86] Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6. С. 5–12.
[87] Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 7. С. 5–19.

форму, как простейшее и полнейшее выражение этой идеи, и материал как наиболее целесообразное решение формы».[88] Однако, конкретность этой схемы терпит крушение при столкновении с индивидуальностью художника, имеющего свое представление о красоте формы. Процесс построения формы трехмерного предмета на плоскости происходит благодаря двум способам восприятия, которыми может пользоваться художник: плоскостное, проекционное восприятие формы и пространственное восприятие изображения. Плоскостное восприятие формы характерно для импрессионизма, оно обладает декоративной ценностью, но характеризуется случайностью полученного изображения. Создание подлинной изобразительной формы, способной вместить идейное содержание и стать основой картины возможно только при использовании «академического» метода, основанного на пространственном восприятии. Н. Радлов разворачивает критику футуризма не с позиций художественного превосходства, которое можно было бы ожидать от классициста, а с точки зрения адекватности формы средствам ее выражения. Он пишет в статье «О футуризме и «Мире искусства»»: «Искусство живописи последовательно выродилось в свободную игру отвлеченными пространственными формами. Это — тот футуризм, примеры которого мы все видели в достаточном количестве. Искусство «изображающее» отвлеченную форму, отказывается теперь совсем от изобразительности. Если в красочной и линейной музыке и в игре плоскостными формами мы еще могли уследить связь с родоначальником их — искусством живописи, в общепринятом значении этого понятия, то в новом, «татлинском» искусстве она теряется окончательно».[89] Рассматривая далее произведения футуристов, Радлов обращает внимание на тот факт, что форма, в таком случае оказывается лишенной творческого начала, а эмоциональное воздействие ее настолько

---

[88] Радлов Н. Э. Цех Святого Луки// Аполлон. 1917. № 8-10. С. 61—79
[89] Радлов Н. О футуризме и «Мире искусства» //Аполлон, 1917, №1, С.1-18

незначительно, что вынуждает художников теоретически доказывать существование формальной идеи в произведении искусства. Это свидетельствует, по его мнению, о крайней незначительности и нежизненности такого искусства. В статье «Будущая школа живописи», провозглашая необходимость возврата к картине, как последней цели живописи, он определяет ее элементы: материал, художественная форма и идея, как выражение содержания. Радлов считает, что современная ему живопись на место содержания ставит «живописную идею». Это, как кажется на первый взгляд, удовлетворительное решение, дает картине содержание и вместе с тем сохраняет ее ценность как художественного произведения. Однако, поскольку живописная идея, как понятие всецело относится к форме, оно, включенное в систему картины, не удовлетворяет требованию содержания.

Радлов так описывает процесс построения «изобразительной формы: «для изображения ее я прослеживаю абсолютную связь частей независимо от их случайных положений в проекции. Для меня не существует линий; они являются только границами формы, так сказать результатом ее; я не вижу пятен, ибо то, что я называю пятном - только тональное определение формы в пространстве».[90] Архитектоничность построения изобразительной формы, описанная Радловым, требует последовательного перевода эмпирически воспринимаемой формы предмета в форму художественного представления, которая есть вывод из сравнения видов явлений, очищенный мышлением художника от всего случайного. Этот подход к изобразительности приводит к утверждению необходимости стилевой определенности. Радлов пишет: «Но художник может подходить к природе вооруженный всем своим знанием, всем опытом - тогда его воля не подчиняется впечатлению, но выбирает и отвергает; между творцом и природой возникает как бы третий элемент - стиль…».[91] Этот стиль

[90] Радлов Н. Э. Цех Святого Луки// Аполлон. 1917. № 8-10. С. 61—79
[91] Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6. С. 5–12.

должен появиться как результат школы, что позволит художнику, свободно владея формой оправдать «нехудожественность злободневности». Оценивая теоретическую работу Радлова, можно отметить ее живой, полемический характер, что указывает на характер формирующегося неоклассицизма, как направления, рождающегося в активной борьбе художественных сил начала XX века. Несомненный сложный характер неоклассицизма заключается в том, что он как явление связан с новым понимание стиля. Еще в середине XIX века, когда в искусстве критический реализм соперничал с идеализирующим академизмом, К. Фидлер предположил, что оба они основаны на ложной предпосылке, что художники просто воспроизводят доступную восприятию реальность и творческий выбор заключается только в способе ее представления, идеализации или ее отсутствии. Реальность может быть понята только как результат психических процессов познания. Это позволило Фидлеру так представить свою концепцию: «То, что создает искусство, не является вторым миром наряду с миром, который существует без искусства, то, что создает искусство, это мир, созданный художественным сознанием и для художественного сознания»[92]. Фидлер утверждал, что появление произведения искусства является результатом познавательного процесса, и, таким образом, художественная форма становится проявлением мира построенного сознанием художника, истинность которого не может существовать отдельно от этого интеллектуального события: «Искусство не что иное, как одно из средств, посредством которых человек производит реальность».[93] В отличие от идеальных представлений о гении, характерных для предыдущих веков, творчество понимается теперь как продукт специфической интеллектуальной, познавательной деятельности художника. Эта функция искусства ведет к постоянному его обновлению и актуализации, оно, как

[92] Fiedler K.; Schriften über Kunst. München, 1913. S.52
[93] Fiedler K.; Schriften über Kunst. München, 1913. S.180

способ познания мира, имеет свои взлеты и падения, логично связанные с общим вектором развития человеческого знания. Фактически здесь мы видимприменение кантовского эпистемологического метода к изобразительному искусству. Используя философию познания Канта утверждается независимый образ мышления, необходимый для создания произведения, которое, в некотором смысле, является созданием мира. В России развитие идей художественно-философского «Римского кружка» Фидлера связано с именами В. Фаворского, переводчика Гильдебрандта, а также мастеров круга Д. Кардовского, среди которых как теоретики выделялись Н. Радлов и Л. Пумпянский. Они также представляли творческую деятельность по аналогии с теорией познания Канта, то есть как опыт и познание человека возникают в результате наложения активных априорных рассудочных форм сознания на бесформенные ощущения, точно так же и художник оформляет свои впечатления при помощи созерцательных форм, которые принимаются априорными. Характер восприятия обусловлен не эстетикой, а является психологическим процессом. Глаз художника выполняет сложную работу, не только зрительную, но и своего рода осязательно-оптическую. Эта работа представляет собой создание видимой формы произведения искусства и представляет собой волевой акт. Понятая так «художественная воля» определяет роль художника в создании произведения, как связанное с интеллектуальным восприятием мира событие. Это, в свою очередь, позволяет пересмотреть взгляды на стиль: «Он [стиль] есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения».[94] Лосев вводит эти заданности в определение, так как не может отказаться от представлений

[94] Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. — К.: «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994, С. 218

классической эстетики, в которой Прекрасное есть Добро и Истина. Он рассматривал искусство, сводя проблему выражения к художественному образу, как носителю эстетической идеи. Поскольку Прекрасное лежит в данном случае вне чувственного опыта, смысл понятия модели размывается, ведь суть его состоит в замене умозрительной диалектики чувственным непосредственным знанием. Художественная модель возможна только при условии разделении природы и искусства. Чувственная природа сама по себе внехудожественна, искусство дает необходимое художественное воплощение содержания. В классической эстетике эта проблема снимается, так как художник представляется наделенным гением, обладающим сверхъестественным даром понимания Прекрасного. Поэтому А. Ф. Лосев утверждал внехудожественность модели. Для него, как и для многих других исследователей того времени, связанных с гегелевской феноменологией, принципиальным было сохранить платоновское, идеальное представление о форме, тогда как понятие художественности характеризует форму, чувственно явленную, именно ту, которая только и может быть представлена в произведении искусства. Очевидно, что форма в таком случае не является выразителем истины, а служит только носителем смысла. Позднее представление о художественной модели получило новый импульс в работах В. Н. Прокофьева: в XX веке понятие стиль расширяет границы своего определения, и становится не просто общностью средств художественного выражения и синтеза, характерных для данной эпохи, а выступает как художественная модель мира.[95] Б. С. Мейлах критикует термин художественная модель мира, предпочитая ему другой - художественная картина мира. Критическое отношения к термину Мейлах объясняет тем, что модель представляет собой обобщенное и огрубленное понятие, ссылаясь на использование его при описании первобытных обществ,

[95] Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. - М.: Советский художник, 1985. С.260,261

однако подобное мнение нельзя признать справедливым. Сложность модели напрямую зависит от сложности описываемого ею явления.

Уже в последней четверти XIX века в отечественной науке об искусстве предпринимаются попытки пересмотреть классическое наследие с точки зрения заключенных в нем принципов развития искусства как такового. В работе 1872 года «Наука классической археологии и теория искусства» Н.П. Кондаков рассуждает о несовместимости чистых эстетических теорий с последними археологическими открытиями и приходит к выводу о необходимости создания теории искусства, в которой эстетические категории связаны с историческим процессом. Он указывает на универсальный характер выработанных древними законов и приемов искусства и предлагает отказаться от метафизики прекрасного, которая в таком случае оказывается лишь препятствием на пути создания новой науки об искусстве. Он предлагает, поэтому, ограничится исследованием только этих законов, которые и определяют категорию «прекрасного» применительно к каждой эпохе. Новую задачу искусства XX века можно сформулировать как попытку непосредственного описания Природы. Отсюда становится понятным, почему новое представление об искусстве требовало построения модели мира. Поскольку классицизм в историческом смысле оказывался первым удачным опытом постижения Природы, использование языка его форм позволяет вывести за пределы рассмотрения непосредственно метафизические вопросы, заменив их культурной константой. Таким образом, неоклассицизм с одной стороны оказался связан с универсальными представлениями истории искусства, с другой стороны он становится открытым для любых проявлений художественной индивидуальности в ее попытках постижения, выражаясь словами А.Ф. Лосева, «первичных заданностей». Я. А. Тугендхольд писал: «Классицизм и неоклассицизм есть прежде всего формальный метод, основанный на прямом зрительном восприятии натуры, «прямой язык» (по выражению Лота), общеобязательный и понятный. Момент реальности и

момент индивидуального преображения ее находятся в классицизме в равновесии — точно так же, как форма и колорит».[96] Речь идет, таким образом, о новом понимании классицизма, не как стиля, а как метода, то есть способа художественного постижения мира. Появление произведения искусства является результатом познавательного процесса, художественная форма становится проявлением мира, построенного сознанием художника, что снимает противостояние между стилем как нивелирующей совокупностью общих признаков и уникальностью художественного феномена произведения искусства.

Можно выделить следующие принципы неоклассицизма:

- Поиск фундаментальных формотворческих принципов, а не простое копирование готовых форм. Выявление тектонической основы форм – один из важных аспектов неоклассицизма.
- Акцент на чистоте форм и общем впечатлении по отношению к деталям и украшениям: важным для неоклассического понимания формы является ее драматическое упрощение, придание монументальной лапидарности, повышенной выразительности простых объемов.
- Требование представлять в искусстве возвышенное, с чем связано повышенное внимание художников к эллинизированному христианству и раннему итальянскому Возрождению.
- Программное отсутствие сюжета, объясняющееся общим отношением к картине как самоценному результату постижения мира художником.

Это последнее утверждение требует пояснения. Действительно, подход неоклассицистов к изображению основан на том принципе, что создаваемая на плоскости листа форма является результатом интеллектуальной деятельности, а не просто механического копирования природных форм. Поэтому, любое изображение, созданное таким методом,

[96] Тугендхольд Я. А. Живопись современной Франции,//в сб. Художественная культура Запада. М.-Л., 1928. С. 119

наделяется смыслом и содержанием, определяемым как результат аналитической работы художника. Эта установка и приводит неоклассицистов к отказу от конкретного сюжета.

Выводы по первой главе

Если для XVIII века классицизм был единственным универсальным стилем и сводился в академической практике к разработке своего рода грамматики античных форм, то в XIX веке с появлением романтизма возникает тенденция к постижению духа античности, что выражается в придании большей свободы художнику в собственном творчестве, открытому поиску новых идей. В русском академическом искусстве это выразилось в переходе от классицизма к академизму. Их сущностное отличие заключается в том, что классицизм представляет собой стиль, универсальную систему, в которой не только художественный язык, но и сама композиция картины подчинена правилам классической драматургии. Академизм предполагает свободу именно идейной, тематической программы. Нормативное понимание эстетики в свою очередь определяет господство академической школы, пластический язык которой основан на изучении античных форм. В то же время, смена в искусстве в начале XIX века концепции объяснения мира от классической, основанной на рациональном познании природы к романтической концепции гения, непосредственно взаимодействующего с миром ценностей, сравнительно слабо проявилась в изобразительном искусстве России. Это произошло потому, что теория искусства XVIII века в основе своей содержала категории красоты и меры, в то время как изменения, наступившие в начале XIX века, были связаны с категориями функции и организации. Поиск идеала в таком случае сталкивался с проблемой многообразия природных проявлений, каждое из которых претендовало на универсальную значимость. Еще большее значение имел тот факт, что отношение к стилю, как носителю определенного идеологического

содержания романтизм заимствовал от классицизма. Таким образом, идейная значимость произведения становилась единственным критерием, определяющим художественную ценность, что стало неразрешимой задачей для отечественного искусства, так как простое копирование природных форм лишало произведение художественных качеств. Поздний академизм уже проявляет интерес к постижению духа античности через приближение к бытовому, непосредственному взаимодействию с ней. В начале XX века русская академическая школа делает решительный шаг к освобождению от обязательного требования идейной значимости. Преодолевая, таким образом, тематические ограничения языка академизма, через формотворческий подход, она открывает новые возможности выразительности и знаменует появление неоклассицизма. В то же время, неоклассицизм содержал имплицитно включенную политическую программу, связанную с республиканскими тенденциями в России начала XX века, что нашло отражение в художественных декларациях его сторонников, призывавших отказаться от творческого индивидуализма и по примеру мастеров древности совместными усилиями начать создавать новую большую школу нового большого искусства. Таким образом, наряду с другими новаторскими течениями в искусстве, неоклассицизм оказался связанным с идеями переустройства мира и ожиданиями социальных перемен: «Классика не подражание греческому искусству, а классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какое-то движение к объединению».[97] По сравнению с символизмом или футуризмом, специфика неоклассицизма, как метода искусства заключалась в требовании определенности и ясности художественного отражения действительности. Этому способствовало историческое развитие классицизма, который, вплоть до начала XX века конституирует систему жанров и определяет пластический язык живописи, где античные

[97] Бенуа А. Александр Бенуа размышляет… М.: Советский художник, 1968 С.130

образцы функционируют в качестве эстетических стереотипов. В отличие от классицизма, как стиля, где форма и содержание существовали в неразрывной связи, неоклассицизм относился к языку, как носителю определенного логического основания изображения, кодированного культурой. Неоклассицизм, с одной стороны оказался связан с универсальными представлениями истории искусства, с другой стороны он становится открытым для любых попыток постижения, выражаясь словами А.Ф. Лосева, «первичных заданностей».

Так как процесс формирования программы нового направления находился в этот период в стадии поиска, для него была свойственна открытость внешним влияниям, на что указывают многочисленные варианты названия-пластический стилизм, что характерно для круга мастерской Кардовского, неоакадемизм, которым обозначали, в частности, творчество Петрова-Водкина, и, наконец, неоклассицизм, вошедшее в употребление в период Первой мировой войны. После революции 1917 года неоклассицизм как метод на некоторое время был отодвинут в тень господствовавшим авангардом, никогда впрочем, не соглашаясь на компромисс, что характеризует его как явление одного с ним порядка (достаточно указать на круг С.М. Карпова, одного из руководителей АХРР[98]). Уже в 1936 году И. Маца публикует статью «О классике и классичности», в которой утверждает классицизм как метод: «Поскольку классику и классичность мы рассматриваем не как обозначение конкретно-исторического стиля, а как понятие, обобщающее определенные методы, постольку классика не есть нечто исторически неповторяемое (не «абсолют»), а исторически развивающееся многообразие определенного единства».[99]

Важно отметить, что фактическая реабилитация классицизма, уже в эпоху социалистического реализма была основана на следующих

[98] Подробнее: доклад И. В. Смекалова «Степан Карпов. Живопись и монументально-декоративные проекты(1918-1922)», прочитанный в 2019 году на III Толстовских чтениях
[99] Маца И. О классике и классичности //Академия архитектуры. 1935. № 1-2.С.35-38

принципиальных основаниях. Во-первых, основу метода реализма составляла типизация, а именно «античный реализм» предлагал широкую типологию идеальных художественных форм, во-вторых, классика понималась в такой оптике как выражение миропонимания греческого народа, то есть подлинно народное искусство в его историческом аспекте. Более подробно характер влияния неоклассицизма на развитие советской живописи рассмотрен в третьей главе.

ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДА НЕОКЛАССИЦИЗМА В ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

II.1 Отражение феномена классики в картинах мира XX века

Начавшаяся еще в середине XIX века перестройка структур художественного сознания, связанная с преодолением культа культуры и антропоморфной упорядоченности, ставила на их место экстатически-первобытное понимание творчества как творения «из ничего»: «там, где центральный орган всеобщей пространственно-временной подвижности - пусть он называется мозгом или сердцем творения- побуждает к деятельности все функции, кто из художников не мечтал бы там обитать? В недрах природы, в первооснове творения, там где хранится тайный ключ ко всему»[100]. Казалось, что принципиальное обновление предметно-пространственных форм, провозглашенное авангардом, возвращает человека к живой связи с космосом, делая его сутью мироздания. «Антроп оказался не центром Картины Мира, а самой Картиной Мира – целью мироздания, сверхъестественной категорией, способной рождать новые ценности и находить для этого средства в формальных функциях вещества, материи, технологической прочности архитектоник и т.д. И хотя сам авангард предельно декларативен и не стремился максимально объяснить свою онтологическую природу, более того – чурался религиозной природы сознания, тем не менее, он оставил много материала, в котором можно разглядеть величайшую истину: человека – антропа – как высшую форму природы и мироздания, свободную в творчестве»[101]. В то же время, бесконечная экспансия индивидуальности, не сдерживаемая этическими нормами, породила опасность дегуманизации сознания, особенно острую в связи с радикализацией социальных и политических практик XX века.

---

[100] П. Клее. Мастера искусств об искусстве. М.. 1969. Т5. С.146

[101] Кошаев В. Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2012. № 4 С. 12-23.

Утверждение нового способа познания мира при помощи прямой интуиции сопровождалось отказом от рациональности и, в конечном счете, от человекоразмерности. Разрушение антропоцентрического мифа достигает своего апогея в философии Ницше, провозглашающем преодоление человека. Это позволяет утверждать, применительно к художественным практикам авангарда, что «Искушение новыми возможностями декора сняло запрет на этическую мотивировку многих понятий. И если греческая культура искала и нашла путь перехода от неэстетической к эстетической сакральности бытия, то многие современные произведения отражают обратный вектор развития».[102] Выход за рамки человеческих и цивилизационных смыслов в искусстве приводит авангард к выводу, что целостность формы достигается за счет утраты ею идеологического содержания, что в конечном счете приводит к отказу от живописи вообще. Так отрыв элементов формы от многовекового комплекса смысло-содержательных функций искусства и неопределенность эстетических критериев, породили одну из главных проблем искусства XX века - сохранение целостности художественного сознания, которое в произведении искусства выражается как проявленность законов формообразования. Если в прошлом значимость художественной формы, связанной с академической школой, обеспечивалась положением классической эстетики, то теперь, в связи с утратой её господства, вопрос эстетически значимой художественной формы стал одним из самых злободневных. Очевидно, что в данном случае вопрос формы перерастает рамки собственно художественной практики и приобретает онтологический характер.

В условиях утратившей свою стабильность и упорядоченность цивилизационно-антропной картины мира подход неоклассицистов к пониманию новой художественно значимой формы не только не отрицал

---

[102] Кошаев В. Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2012. № 4 С. 12-23.

содержания, как различимого конструктивного элемента произведения, но напротив, стремился придать самой форме мировоззренческое значение. Нужно отметить, что устоявшийся взгляд на неоклассицизм как на явление, связанное с пассеистскими настроениями эпохи конца века, своего рода эстетическое бегство от проблем, стоящих перед искусством и культурой в целом, остается и сегодня одним из общих мест при рассмотрении этого явления. Например, во вступительной статье к прошедшей в 2008 году в Государственном Русском Музее выставке, посвященной неоклассицизму в России, В. Леняшин так охарактеризовал его истоки: «Обращение к классицизму XVIII столетия, который для отечественного искусства был всем — Пуссеном и Академией, античностью и Возрождением — стало для новой генерации художников не столько актом охранительства […], сколько внешним поводом воплощения Действительно, неоклассицизм отличает стилистическая неопределенность, в связи с чем стало складываться мнение о нем как академическом в основе своей направлении, вызванном реакцией на поиски и эксперименты, характеризовавшие новые течения в искусстве. По мнению Б. В. Шапошникова, высказанному в работе «Искусство числа и циркуля»[103], неоклассицизм представляет собой ценность только как протест против всех форм упадочной живописи, желание отмежеваться от них. С этим утверждением согласен Г. А. Недошивин, в статье «Судьба античного наследия в искусстве XX века» связывающий возникшие в это время апелляции к античности с желанием «возмутить привычный для зрителя первой половины века мир образов, создать этому миру нарочито дразнящий контраст».[104] Однако, при взгляде на историю возникновения неоклассицизма, становится очевидным, что он органично вырастает из творческих поисков, а не является «реакцией» на них. При обращении к текстам «ретроспективистов», становится очевидно, что речь идет здесь

[103] Шапошников Б.В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи - 1926 (История и теория искусств. Гос. акад. худ. наук. Вып.2)
[104] Недошивин Г.А.Судьба античного наследия в искусстве XX века.//“Античность в европейской живописи XV-начала XX веков» М.: Советский художник, 1989,С.37

вовсе не о повторении пройденного, а только о новом, критически осмысленном понимании принципов: «Еще недавно, для определения всей эпохи этого второго возрождения классических идеалов был в ходу термин "ложноклассицизм", которым совсем не имели в виду отмечать поэтов и художников, ложно понимавших классический мир, от таких, которые понимали его иным, "неложным" образом: весь конец XVIII века и начало XIX были попросту объявлены ложноклассическими. Но чтобы быть последовательным, нужно бы не останавливаться на одной этой эпохе, а окрестить ложноклассическим и все искусство римлян, целиком выросшее из греческого, и даже это последнее, в значительной степени вышедшее из египетского, а также искусство Возрождения, органически связанное с римским. Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз еще суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперед».[105] Их взгляды на искусство не уступали по радикальному напряжению и устремленности в будущее взглядам авангардистов. Для программы неоклассицистов характерно утверждение прямой связи с гуманистической традицией, придающей искусству этическое измерение. С. Маковский провозглашал: «Мы духовные дети поколений, для которых все в искусстве начиналось и кончалось человеком»[106]. Здесь необходимо вернуться к вопросу о связи изменений в художественном сознании с эстетическими представлениями, господствовавшими в искусстве до конца XIX века. Действительно, картина, начиная с эпохи Возрождения, представляла собой идеальный процесс созерцания, в котором человек как бы брал на себя функцию центра бытия, всевидящего ока, смотрящего из центра мироздания. В

[105] Грабарь И. Э. История русского искусства, Т. I. М.: Изд. Кнебель, 1909 С. 24
[106] Маковский С. В. Проблема тела в живописи // Аполлон. №11. 1910. С.14

представлениях неоклассицистов появляется существенное отличие - они отказываются от претензии на универсальность видения. Для них антропный принцип становится способом, которым Природа осознает саму себя, цивилизационное господство, основанное на иерархичности и классификации сменяется паритетом рационального начала и биокосмической интуиции. Пластическое мышление в этом случае приобретает свойства, которые определяют само искусство как чувственно-пластический феномен – в актах преодоления материальной вещественности, в конструктивной тектонике и способах творчества на принципах трансляции *живой культуры* – прямой передачи художественного опыта от человека к человеку.[107] Реализация этого процесса связана с двумя основными тематическими потоками живописного мира XX века- широко понимаемым религиозно-мифологическим и светским, выражающими господствующие над человеком исторические и общественные стихии. Эти два потока могут быть представлены в виде художественных картин мира. Художественная картина мира — это особый вид выражения внутренних переживаний, она представляет собой определенную семантическую структуру, которая понимается не как набор форм, приемов и их комбинаций, а как взаимосвязь внутренней цели произведения и искусства в целом.

В мифологической картине мира определение миропорядка выражается через переживание непосредственной сопричастности, нераздельности природы и человека. Социальные отношения в этой картине мира отображаются через миф и ритуал, человек предстает погруженный в круговорот природных стихий. Архаика определяет содержательнее и организующие ресурсы мифа и подразумевает непосредственное восприятие мира во всей его целокупности, характерное для «детского» состояния человека и человеческого рода. Познание

[107] Кошаев В. Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2012. № 4 С. 12-23.

окружающего мира при этом связано с самопознанием неразрывной экзистенциальной связью. Рассматривая мир архаического человека, М. Элиаде отмечал: «При комплексном рассмотрении поведения человека архаической стадии развития общества поражает следующий факт: дела людей, равно как и предметы окружающего мира не имеют собственной реальной значимости и становятся реальными только потому, что они тем или иным образом причастны реальности трансцендентной. […] В своих сознательных поступках «примитивный» архаический человек не совершает ничего такого, что не было уже сделано и пережито до него кем-то другим, другим, который не был человеком. Жизнь архаического человека является повторением деяний, которые когда-то были совершены другими […] Это сознательное повторение действий в рамках определенной парадигмы выдает их онтологическую сущность. Эти действия повторяют потому, что изначально они были совершены богами («в те времена») […] Природный продукт, предмет, изготовленный человеком, обретают свою реальность, свою самобытность только в той степени, в которой они причастны трансцендентной реальности. Деяние обретает смысл исключительно в том случае, когда оно повторяет изначально образцовое действие. Образец не просто предшествует земному строительству— он расположен в идеальном небесном краю, находящемся в вечности»[108].

В контексте культурной ситуации начала XX века обращение к первобытному язычеству понималось как возвращение в античность Гесиода и Вергилия, к веку людей, живущих простой и мирной жизнью. Для древних греков подобными примером служили жители Аркадии - дикой и гористой местности, чей образ жизни представлялся положительным примером, и в значительно большей степени - в изображении «благородных варваров» - кочевых племен, прежде всего Скифов, обитавших на границах Ойкумены. Их образ жизни имеет давнюю

[108] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: «Алетейя», 1998. С. 33

изобразительную традицию идеализации. Создание мифа о безмятежной, полной спокойствия и умиротворённости жизни дикарей, всегда было важным элементом культурной жизни цивилизованных греков. В Новое время эта идеализация получила большое распространение в конце XVIII века во времена позднего критического рационализма, когда пастораль становится одним из излюбленных жанров французского и европейского, в том числе и русского искусства. Пример подобного подхода к изображению жизни кочевников представляет собой Киргизская сюита Кузнецова. Пасторальная традиция, на которую он опирается, есть комплекс идей, связанных с включением природных этносов в классические модели искусства, в которых их опыт восприятия представлялся исполненным некоторой особой, чувственной правды по контрасту с рационализмом цивилизованных народов. Идеализированный мир работ Кузнецова настолько отличен от реального быта кочевников, что его можно считать полностью созданным воображением художника, обращенным к жизни примитивных народов, построением собственного мифа, в основу которого положен аркадический миф. Убежденность в жизненной силе докультурной энергетики с одной стороны, и духовно-метафизические ценности цивилизации с другой стороны приводит к сочетанию радикальной «дикости» и рафинированной духовности как гармоничного соединения «природы» и «культуры».

Для религиозной картины мира центральное место занимает предстояние человека перед Богом. Романтическое восприятие христианства в его мистическом, визионерском аспекте, характерное для определенных художественно-философских течений, получило широкое распространение на территории Европы. Религиозная экзальтация, вопросы спасения и взыскания Рая с одной стороны, с другой стороны — скрупулезные попытки исторической реконструкции жизни Христа и апостолов — такова амплитуда романтических исканий, в которых все большую роль начинает играть эллинистическая эпоха, когда христианство

сосуществовало с античным языческим миром. В этой связи важно представить идеи русского космизма предреволюционного времени, испытавшего сильное влияние эллинистической философии и мировосприятия. Эсхатологические настроения тех лет, проникнутые космическим пафосом и тесно связанные с переустройством мира, основывались на идее преображения человека. Истоки гуманистической ориентированности русского космизма восходят к гностическим преломленным в христианстве античным комплексам идей о природе, человеке и его предназначении. Классицизм в этой оптике приобретает новые качества, восходящие к гностическим преломленным в христианстве античным комплексам идей о природе, человеке и его предназначении. В своей работе «Диалектика художественной формы» А. Лосев указывал на соборный характер классицизма:«классицизм не только устойчивая и вечно покоящаяся в себе идея-личность, не только «актуальная бесконечность», но и соборно-космическая идея, личность и бесконечность, актуальная бесконечность, равномерно и равновесно данная как космос».[109] Идея космической соборности получила особенное развитие в творчестве В. Чекрыгина. Как и многие другие современники, Чекрыгин начинал свое художественное обучение в иконописной мастерской. Космическое мироощущение художника, подкрепленное знакомством с трудами Н. Федорова, вызвало к жизни грандиозный проект Собора Воскрешающего музея. Рано уйдя из жизни, он оставил лишь общую программу росписей этого грандиозного сооружения, состоящую из нескольких циклов фресковых росписей. Первый «Бытие» (1920): «Пахарь пашет», «Рабочие строят здание», «Рождение», «Любовь», «Группа идущих женщин». Второй цикл «Умершие идеи»: «Сон и видение Аполлона», «лик Аполлона». План третьего цикла «Герои, учителя и другие», мечта о воплощении в искусстве «очищенного образа просветленной плоти». «Воплощая в дело Божественный образ

[109] Лосев А.Ф. «Диалектика художественной формы»//Собр. соч. в 9 томах. Т.4 М.:Мысль,1995. С.250

просветления материи, Воскрешающий Музей утвердит мир в мире, превращая необузданные силы хаоса в неистощающуюся мощь, внося как регулятор действий /воля/ осознание в природу, гибнущую в междуусобной борьбе, и воссозидая чистую, вечно светлую, бессмертную плоть. Цель Воскрешающего Музея - органа муз - есть действительный хоровод, подлинный солнцевод /движение по-солонь/, имея силу овладеть движением небесных тел и земли, возвратить жизнь умершим...»[110]

Светская картина мира связана в живописи с представлением идеального общества и достижений власти в аллегорической форме. Классицизм предстает здесь как определенная идеологическая концепция: классическое искусство в его прямом значении возможно только на определенном уровне общественной идеологии, когда личная свобода и независимость человека воспринимается как высшая ценность и когда культурная идея общества и характеризуемый ей тип совершенного человека обусловлены понятием совершенства личности. Становление советской власти обусловило создание конвенциального мифа, который мог обрести легитимность только как часть традиции. Вторая мировая война и активное участие в ней СССР создали условия для появления триумфального стиля. Триумф со времен Рима считался одним из наиболее важных государственных праздников. Получить триумф можно было только при соблюдении целого ряда условий, из которых на первом месте стояла безоговорочная победа. Классика на протяжении послевоенного десятилетия нашла свое выражение в изобразительном искусстве преимущественно в монументальной декорации крупных общественных сооружений, а также всемирных выставок как демонстрации достижений советской власти. Проблема создания больших декораций требовала обращения к соответствующей стилистике. В программной статье «О монументальной живописи», вышедшей в апреле 1945 года в газете «Советское искусство», Е. Лансере наметил путь ее развития

[110] Мурина Е, Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005.— 288с. С.247

послевоенного периода. С неизбежными оговорками по поводу недопустимости «ложноклассического» понимания монументализма, он высказывает важное пожелание: «хотелось бы в нашей монументально-декоративной живописи увидеть живую, выразительную эмблему-аллегорию».[111]

Такие мастера как А. Д. Гончаров, Г. И. Рублев, П. Д. Корин, В.Г. Одинцов, опираясь на школу монументализма ВХУТЕМАСа находили выразительные формы, способные представить достижения советской власти, с необходимостью обращаясь к опыту искусства начала века. Своеобразие этих работ определил тот факт, что хотя мастерство, несомненно, опиралось на исторический опыт русской академической школы, субъективизм видения был исключен политической программой. Вскоре после окончания Второй мировой войны эти мастера широко привлекались к монументальному оформлению таких крупных объектов, таких как Дворец культуры Метростроя в Москве, где Г. И. Рублевым совместно с Б. В. Иорданским и А. Д. Гончаровым был создан плафон «Победа» (1944-46). В росписях зрительного зала, выполненных Гончаровым, значительную роль играет архитектура, воспроизводящая гигантские триумфальные арки, взятые в сильном ракурсе снизу-вверх в окружении клубящихся облаков и развевающихся знамен. В отличие от торжественных шествий классических триумфальных процессий, фигуры солдат и ликующей толпы показаны в сложных движениях, что придает живописи приподнятый, бравурный характер. Наиболее распространенным способом интерпретации наследия классицизма в текущих исторических условиях было использование барочных эффектов в классических программах монументальной декорации. Характерным в данном контексте представляется опыт оформления театра в Улан-Удэ — плафон зрительного зала «Торжество социалистического строя бурят-монгольского народа» (1948-52), выполненный Рублевым совместно с

[111] Лансере Е. О монументальной живописи // Советское искусство,1946 № 16 от 19 04 1945

Иорданским Повышенную торжественность придает включение классической архитектуры - арок и колоннад. Яркий колорит стилизованных национальных костюмов придает работе праздничную мажорность. Еще один пример подобного подхода - плафон «Цветущая Украина» (1956-1957) в вестибюле гостиницы «Украина» в Москве. Сложная, наполненная движением композиция, сильные ракурсы фигур, динамика планов, мощные контрасты света и тени, насыщенный цвет придают работе пышную барочность. Это ощущение усиливается введением изображающего плоды земли натюрморта. На то, что изображена именно Украина, указывает огромный флаг и герб, а также некоторые особенности национальных костюмов фигур среднего плана.

Монументальная живопись этого времени представляет собой соединение символического и аллегорического. Символически изображалась советская власть, в виде знамен с профилями вождей, надписей, составленных из летящих в небе самолетов, барельефов или скульптур, включенных в композицию. Аллегорически представлены традиционные темы из репертуара мирового искусства — «труд», «наука», «молодость». К таковым относятся крупноформатные полотна А. Гончарова «Под знаменем Коммунистической партии народы Советского Союза уверенно идут к коммунизму», «Союз труда и науки в СССР», «Дружба народов СССР» (все 1958) композиционно эти работы построены на классических принципах, центральные фигуры определяют смысловое ядро, фланкирующие фигуры - комментаторы подчеркивают торжественность сцены. Широко используются мотивы шествия и предстояния.

Следует отметить, что внутри этого подхода к исторической живописи скрыта принципиальная проблема: анонимность советской власти порождает отсутствие героя, например, эскизы фриза «Марш в будущее» (1941-47) для Дворца Советов П. Корина, где бесконечная вереница обнаженных тел, напоминает египетские ритуальные росписи.

Такие работы как «Знатные люди страны советов» (1939), бригады художников пол руководством В. Ефанова, «Киров в Астрахани в 1919 году» (1938-49) и «Комсомольский баркас» (1955) В.Г. Одинцова демонстрируют ограниченные возможности героизации банальных сюжетов. Решение, к которому прибегали художники заключалось в введении в композицию узнаваемых скульптур, таких, как фигура Ники Самофракийской в «Героях первой пятилетки»(1936) или «Октябрьских лозунгах у Нарвской заставы» (1960) А. Дейнеки, «Минин и Пожарский» Мартоса в плафоне «Победа» А. Д. Гончарова. В другой группе примеров изображения героев можно назвать работу Корина «Александр Невский» (1942), конный портрет маршала Г.К. Жукова, В.Н. Яковлева (1945-46), или «Утро на Куликовом поле» (1943-47) А.П. Бубнова, восходящие к икононографии святых воинов первых веков христианства.

Противопоставленные нигилистическому пафосу радикальных художественных практик, поиски нового гуманизма и новой гармонии, обращенные к человеку, рассудку, нравственности и обществу, возвращают в искусство XX века антропоцентрический миф. Особенностями этого возращения являются отсутствие демиургических претензий, стоицизм и сознательное следование гуманистической традиции европейского искусства. Уникальность эпохи заключается в том, что конкретика мифа пребывает в движении, задействуя его ресурсы для преодоления конфликта противопоставления материи и духа. Человек, с другой стороны, становится носителем признаков духовного построения, делающих его носителем системного охвата мира, равного по напряжению мифу. Тогда качества равновесия творческих потенциалов, образной содержательности этих двух начал приводят к перерастанию принципа образного мышления из чисто мифологического в структурно-пластический. Феномен классики, сохраняясь в структурах художественного сознания, выполняет функцию сохранения целостности, удержания художественно значимой формы в рамках индивидуального

подхода, определяемого критериями, которыми руководствуется художник в диалоге с реальностью. Взаимодействие тематических потоков живописи XX века с определенными сторонами мифа, в предметном своеобразии содержания конкретных произведений, позволяет говорить о существовании в художественном сознании устойчивых картин мира, выражающимися в творческой практике соответствующими живописными концепциями. Произведение становится ценным не благодаря эстетическим качествам, а благодаря тому, что в нем осуществляется осмысленное высказывание.

II.2 Неоклассицизм как «прямой язык» живописи

В художественной практике, также как и в эстетке, начало XX века характеризуется утратой академической школой господствующего положения и появлением большого количества направлений, течений, объединений. Разнообразие творческих подходов приводило к утрате связи между художником и публикой. Стремление восстановить эту связь путем создания эмоционально-пластического образа, способного выразить тему произведения, составляло одну из главных задач, которые ставили перед собой художники классического направления начала XX века. Н. Радлов писал: «…будущее искусство должно стать искусством картины […] Только тогда современность найдет место в искусстве и только этим путем может возобновиться связь между художником и публикой»[112]. Характер этой связи раскрывает Л. И. Пумпянский[113], он утверждает, что искусство делается общепонятным благодаря тому, что представляют собой язык. Художник, начиная работу над картиной, свободен в выборе «слов» или «форм» этого языка, но раз выбрав, вынужден следовать их логике. Логика этого языка связана с постоянством пластических элементов, из которых он состоит. Изменить законы, диктующиеся бытием художественных

[112] Радлов Н. Будущая школа живописи // Аполлон. 1915. № 1. С. 14–23
[113] Пумпянский Л. И. Путь к примирению художественных распрей.//Аполлон 1917. №2-3. С.23-49

форм, художник не может, он может ими только пренебречь. В то же время, поскольку эти элементы создаются «привычным единообразием данной культуры», то они поддаются изменению, составляя своего рода «грамматику» языка. В ходе работы над картиной он руководствуется объективными законами - как в построении формы, обращаясь к «реальному миру вещей», так и содержательно - через отношение к «идеальному миру разума», стремясь создать произведение, в котором оба эти основания пришли бы к объективному совершенству. Действительно, восприятие художника во многом формируется школой. Методика академической или «универсальной» школы, остающаяся в общих чертах неизменной до настоящего времени, состоит в последовательном развитии технических навыков, начиная с копирования образцов, затем рисования с гипсов и, наконец, штудирования живой модели. В целом этот подход базируется на представлении о зрительном восприятии, как своего рода «зеркале», отражающем реальность. Глаз художника представляется единственным механизмом, передающим изображение, и таким образом, подразумевается, что эта оптическая система сама по себе позволяет полно и точно отображать реальность. Однако, «капитальный семиотический факт состоит в том, что в образе нам даны не наши субъективные состояния, а сами объекты. В акте восприятия субъект не соотносит своего образа вещи с самой вещью: для субъекта образ как бы наложен на вещь. Именно этот факт и заставлял долгое время полагать непосредственность чувственного восприятия. Различие между планом предметного содержания образа восприятия и действительностью составляет представление, или обобщенный свернутый образ, который оформляется в чувственную ткань при порождении нового содержания»[114] В такой оптике творческая деятельность представляется, в романтической терминологии своего рода «светильником», где разум освещает предметный мир, формируя новые планы содержания образов всякий раз по завершении

[114] Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд. МГУ им Ломоносова, 2013 С.397

развития предыдущих. Это утверждение согласуется с выводами, сделанными исследователями психологии творчества: «то что мы воспринимаем - это не сама действительность физического мира, а только модель, построенная на основе немногих чувственных сигналов».[115] При этом «создаваемая мозгом модель мира никогда не заявляет о себе как о модели, но неуклонно истолковывается так, будто она и есть мир».[116] Таким образом, художественный язык представляет собой эстетически определенную образную структуру, наделяющую формы и отношения между ними знаковыми функциями, которые обуславливают установление специфических правил структурирования и осмысления действительности. Применительно к изучению произведений живописи XX столетия, в образных решениях которых можно выделить классическую основу, наиболее подходящим представляется *риторический* подход, который берет свое начало в античности и наиболее полно разработан в классицизме. Отмечая непрерывность риторической традиции со времен Аристотеля до Нового времени включительно, современный исследователь А. В. Михайлов[117] указывает на свойственный ей мифориторический характер. Под этим он подразумевает примат слова как носителя культурной традиции, со всеми ее смыслами и содержаниями и видит в ней живого носителя античности. «Отсюда, т. е. от начала риторического искусства и, вместе с тем, от риторического слова как носителя всех традиционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова. Назвав это морально-риторической системой, я имел в виду неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры — слова, знания и морали. «Слово» заключает здесь в себе и

---

[115] Баумгартнер Г. Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. М.:Мир, 1995. С. 173.
[116] Там же, С.174
[117] Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность в 18-19 веках.// Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др./М.: Наука, 1988

поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще»[118]. Такой тип культуры иначе называется мифориторическим, в нем миф понимается в смысле «готового слова риторической культуры».[119] Эта культура представляется самовоспроизводящей свои содержания в форме мифа, оберегающего ее от разрушения. Именно она и стала основой культуры русского государства с эпохи Петра I. Разумеется, античная мифология к этому времени уже была лишена своего сакрального значения, превратившись в «…четко определенный в своих общественно-политических и эстетических функциях метаязык официальной культуры».[120] Вопросам становления новой семантической культуры, основанной на использовании мифологического метаязыка, а также латинского языка в качестве семантической универсалии посвящена работа Ю. К. Воробьева. В ней автор убедительно показывает, что метаязык мифологии становится главным способом символического описания общественно-политической и культурной жизни страны. Кроме того, мифологическая тематика позволяла в совершенных эстетических формах выражать идеальные представления о прекрасном. Рассматривая семиотическое разнообразие форм отражения античной мифологии в культуре России XX века, необходимо определить условия функционирования знаков и символов в качестве эстетических стереотипов. В качестве такого условия можно назвать «определенное единство (канонизация) их значений при всех возможных частных интерпретациях».[121] Подобное становится возможным, когда античная мифология становится культурной условностью и складывается метаязык. Е. А. Чигилинцев в работе «Рецепция античности в культуре конца XIX начала XXI века» так описывает этот процесс: «Рецепция античного

---

[118] Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность в 18-19 веках. Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др./М.: Наука, 1988. С. 310
[119] Там же. С.310
[120] Латинский язык и отражение греко-римской мифологии в русской культуре XVIII века тема диссертации и автореферата по ВАК 24.00.02, доктор культурол. наук Воробьев, Юрий Константинович С. 178
[121] Там же, С. 175

наследия означает восприятие и включение в интеллектуальные и культурные практики в качестве неотъемлемой части (присвоение) социально-политических, исторических и культурных явлений античности»[122]. Особенности образного строя отечественной живописи, в ракурсе включения в него классики, характеризуются общим восприятием искусства и формированием культурного самосознания. Античность во всем диапазоне своих временных проявлений - начиная от латинского языка, как универсального языка науки, мифологии, как универсального языка культуры и классицизма как формы выражения включила Россию в диалог с европейскими странами более высокой культуры и помогла преодолеть периферийное положение. Поэтому античность в отечественном искусстве с самого начала становится предметом не догматического, а исторического понимания, что позволило ей на протяжении XIX века оставаться в фокусе культуры, в начале как романтических представлений об идеале, символически организующем коллективное сознание, а затем в качестве универсального языка отечественной культуры. В этой связи необходимо отметить ведущую роль классического образования и отечественного антиковедения в формировании антикизирующей ментальности, характерной для русской культуры начала XX века. Можно сказать, что «для коллективного сознания интеллигенции конца XIX начала XX века античность становится привычным языком, без мысленного перевода на который это сознание не может обойтись»[123]. Эта характеристика коллективного или социального самосознания образованного слоя России позволяет соотнести внутреннее содержание личности с миром культуры. Важная роль искусства в данном случае состоит в формировании отношения, эмоциональной оценки эталонов и стереотипов, актуальных для данной исторической общности. Переживание, вызванное художником у зрителей, становится одним из

---

[122] Чигилинцев Е.А. Рецепции античности в культуре конца XIX- начала XXI века. Казань.:Изд-во Казан. Гос. Ун-та, 2009. С. 7

[123] Полевой В.М. Античность и неоклассика в искусстве начала XX века. //Проблемы античной культуры. М.,1986. С.77-85.С. 79

аспектов внутренней формы художественного произведения. Его возникновение связано с образным характером художественного языка, поиск которого становится одной из главных задач для живописи XX века. Художественный образ представляет собой сложное явление, в котором логический характер объективного значения раскрывается в семантическом поле формы, как средство кодирования культурспецифических посланий и, тем самым, передачи духа времени или определенного миросозерцания. Образ в живописном произведении носит характер, определяемый спецификой живописного языка, основанного на изображении объектов реального мира, являющихся признаками неопределенного количества всевозможных обстоятельств. Только будучи помещенным в структуру картины, изображение раскрывает уровни своих значений: содержание раскрывается в границах культуры, а экспрессия и изобразительность в границах индивидуальности творческого субъекта в его взаимодействии с реальным миром. Так, образ представляет собой процесс взаимодействия этих трех слоев художественного произведения, развертывающийся в сознании зрителя.

В связи с этим встает вопрос о механизмах этого процесса, ведь сам по себе язык, то есть логическое основание картины, хотя и сообщает ей качества целостности, но не приводит с необходимостью к созданию образа. Ведущую роль в теоретическом изучении образа в живописном произведении играли работы А. Габричевского. Он представлял стиль как функциональное единство образов, проявляющееся в произведении через индивидуальный закон внутренней формы. Концепция внутренней формы, предложенная и методологически разработанная Г. Шпетом, развивается в трудах ГАХН у А. Циреса, Н. Жинкина, Н. Волкова, А. Габричевского, А. Губера. В связи с тем, что ГАХН спустя короткое время своего существования была распущена, вопросы анализа живописных произведений с этих позиций не получили окончательного разрешения, однако некоторые общие положения, высказанные в ряде работ

представляют несомненный научный интерес и по сей день. Применительно к теме данного исследования, можно выделить предложенный ГАХН подход к анализу изображения как системы, то есть набора элементов, организованных в определенном порядке. Внутренняя форма изображения понимается по аналогии с внутренней формой слова вербального языка, представляющей собой логическое основание, делающее воспринимаемый мир интеллигибельным. Поэтическая, «ноэматическая» составляющая образа всегда остается внутренней формой и постигается при помощи того, что Г. Шпет называл интеллигибельной интуицией или уразумением. На основе этой логики Н. Волковым разрабатывается решение проблемы образа как метафоры. Волков раскрывает понятие метафоры, как свернутого суждения, в котором образ заключает свой внутренний предикат. Внутреннее уразумение обеспечивает идеальную наглядность метафоры. Поскольку в акте понимания усматривается не единственное понятие, а неопределенное множество, метафора тяготеет к символу, поэтическому совершенству образа. А. Губер исследуя метафорическое сознание, ввел понятие «первичное значение», которое обозначает неизменное смысловое ядро слова, сохраняющееся при всех применениях понятия. Понимание тропа, то есть поэтического значения возможно лишь в том случае, если в нем сохраняется логическое ядро, на котором строится поэтическая форма. «Поскольку троп осмысляется и понимается, поскольку в целом поэтическом произведении мы наслаждаемся игрой смыслов, постольку несомненная зависимость этих смыслов от логики.[…] Связь здесь структурна. В поэтической форме есть логическая основа, как и во всяком осмысленном высказывании, на которой строится иная, поэтическая в данном случае форма, которая настолько видоизменяет смысл, что его понимание становится иным. Но за этим понимание всегда как бы просвечивает первичное слово-значение, со своей логической

природой»[124]. Для того чтобы троп стал носителем эстетического сознания, необходимо чтобы он развернулся в образе. Применительно к живописи, можно сказать, что античный, классический образец выступает в произведении в качестве логической основы, «первичного значения», а экспрессия и выразительность обеспечивается поэтической интуицией художника. Они существуют в виде означаемого и означающего в специфическом состоянии взаимопроникновения. Степень его определяет характер связи - аллегория, уподобление (эмблема) и символ. В конкретном контексте произведений аллегория используется в случае необходимости представления отвлеченных понятий, она основана на суждении, имплицитно включенном в контекст, и носит дидактический, логический характер. Уподобление предполагает меньшую степень условности связи обозначения и обозначаемого, выбор образа характеризуется однозначностью и открытостью, исключающую неопределенность подразумеваний. Наконец, в символе образ как предельная выразительность художественно значимой формы «сохраняет смысл через совершенное переозначивание всех слов при помощи нового подразумевания и тем, уничтожая банальность, открывает глубину смысла в самых простых словах. В силу многозначности, символ выступает как загадка, никогда не разгадываемая, а только загадываемая. Эмблематическим выражением этого символа Гегель правильно признает сфинкса, загадка которого властно захватывает душу».[125] Рассмотрим, как функционируют эти формы в практике художников для создания образных решений. В созданной художником картине можно выделить две основные составляющие: изобразительную и пластическую. Изобразительная составляющая есть функция выражения объектов и явлений предметного, реального мира. В ее основе лежит непосредственная фиксация внешних наблюдений. Очевидно, что каждый предмет видимого мира является

---

[124] Губер А. Структура поэтического символа.//Художественная форма. М.: Изд. ГАХН, 1927, С.125-155
[125] Жинкин Н.. Проблема эстетических форм. // Художественная форма. М.: Изд. ГАХН, 1927, С.7-50

признаком неопределенного количества всевозможных обстоятельств. Принципиальное отличие изобразительного языка от языка словесного в том, что эти признаки не обладают характерной для последнего определенностью. Однако, в художественной практике их многозначность ограничена тем, что можно назвать традицией восприятия. Специфика изобразительного языка классицизма состоит в том, что здесь практически все изображения-признаки имеют такие соответствия, которые делают произведение однозначно понимаемым любым культурным зрителем. Это существенно отличает его, приближая к литературному языку. Важно отметить, что данное соответствие не является природным, а целиком конвенционально и характерно для данной культуры. Объяснить это явление можно, обратившись к психологии восприятия, выделяя особый уровень культурспецифических предпочтений восприятия, характерных тем, что «они усваиваются в раннем детстве, а затем используются всеми носителями данной культуры для возбуждения определенных эмоций»[126]. Тогда стиль является средством кодирования культурспецифических посланий и тем самым передачи духа времени или определенного миросозерцания[127]. Это позволяет говорить о наличие особых художественных форм, выступающих в роли алгоритмов эстетического восприятия. Они связаны со зрительным восприятием, которое «есть восприятие модельное, оно организует и структурирует формы, оптические проекции которых регистрируются глазом. Именно эти организованные формы а не какие-то условные идеограммы порождают зрительные концепты, благодаря которым картина становится прочитываемой. Они являются ключами ко всей многообразной сложности образа»[128]. Условием существования художественного объекта в его целостности выступает идея Архетипа. Первоначально термин введен

---

[126] Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики//Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. С.53.
[127] Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики//Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. С.53
[128] Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства, М.: Прометей, 1994.С.130

К. Г. Юнгом для описания процессов, организующих и катализирующих индивидуальный психологический опыт. По его мнению, художник погружается в мир архетипов и силой своего таланта делает их доступными восприятию современников. Он описывает этот процесс следующим образом: «От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того прообраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности»[129]. Идеал для Юнга — вариант архетипа. Отношение к архетипу через идеал, «любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое «задевает» нас, оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий чем наш собственный».[130] Творческий процесс по Юнгу складывается «из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства».[131] В то же время, Юнг не затрагивает вопросов собственно искусства, полагая его существующим по своим собственным законам, что переводит вопрос о существовании архетипа в искусстве в новую плоскость. «Основной проблемой в определении природы архетипа является следующая контроверза: подмена его онтологической природы феноменологическим описанием. Например, у К. Юнга архетипы, как элементы психических структур, понимаются то в виде аналогии, то тождества, то как порождение одних форм другими. В общем виде архетип понимается как модель, образец, в то время как он ни то и ни другое – смысл Архетипа в символическом прочтении целостности, результата «встречной инспирации» физического и духовного, способствующей

[129] Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 131
[130] Там же, С. 130
[131] Там же, С.131

преодолению несовершенства и неполноты человеческого бытия и интеллекта»[132]. Тогда архетип может быть представлен как понятии цели как формы. «Проблему «овеществления» Архетипа полагаем свести к определению формальных признаков в отношении к этапам культуры и искусства. В понимании общности художественных средств, связанных с представлениями о мире, накоплением в формах искусства пластических характеристик и сменой принципиальных пластических систем и композиционных решений важна не только стилевая теоретическая линия, но и линия типологическая. Если Архетип, который как идея может быть только один, и он тождествен идее Целостности Формы, и его определение не может не соотноситься с областью метафизической, то конкретные его проявления общественно и исторически обусловлены».[133] В связи с этим можно сформулировать вопрос об идейном содержании картины, принципиально отличающемся от содержания формального, которое представляет собой просто способ комбинирования форм. Н. Радлов находит ответ в практике своих современников, применяющих «академический» метод. Этот метод состоит в умении пользоваться формами, скрытыми в художественной памяти творца, которые позволяют выразить любой образ, рожденный его фантазией. Его нельзя смешивать с академическим методом, практикующимся в учебных заведениях, где формам раз и навсегда приписывается определенное значение, это метод, приближающийся по своему характеру к искусству времен раннего классицизма, первых академий Европы. Именно таким путем шли, по мнению Радлова художники прошлого- от знаний и традиций, составляющих априорные художественные аксиомы и от непосредственного наблюдения, эмпирического материала искусства. Благодаря этому решается проблема картины, как художественно значимого целого - она становится как бы живым организмом, носящим в

---

[132] Кошаев В. Б. Целостность и архетип в искусстве. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2014. № 4. С. 33-42.
[133] Там же.

себе мысль, то есть целевую причину своего существования. Это позволяет ей нормально функционировать, так как смысл высказывания в таком случае всегда определяется интеллектуальными усилиями художника , приложенными в процессе построения формы. В художественной практике она реализуется через живописно-пластическую систему, представляющую собой закрытую структуру, в которой смысл воспроизводится благодаря способности к отбору из внешней среды тех факторов, которые система считает значимыми, исходя из своих внутренних условий, что можно сравнить с языком, в котором между словами, как средством общения и смыслом высказывания существует связь, характеризующаяся слабой сопряженностью. Основные типы пластических систем могут быть определены как декоративная, изобразительная, основанные на непосредственном представлении явлений жизни и формально-ассоциативная, характерная для новейшего периода. Выразительные возможности живописно-пластической системы определяются художественным видением, представляющим собой художественно превращенную форму менталитета определенного исторического периода. В этом смысле классическое наследие, как изобразительный язык, обладает рядом уникальных свойств.

Декоративная пластическая система в неоклассицизме XX века проявляется, прежде всего, в упрощении формы, выражающемся через понятие линейности и замкнутиости. Примитивизм в искусстве с XVIII века оставался вплоть до середины века XX в классической парадигме и воспринимался скорее, как идея, не связанная с конкретными визуальными источниками, что объясняется тем, что понятие «примитив» было во многом связано с восприятием конкретного автора. В то же время, примитив в более широком смысле связан с идеями эпохи Просвещения, и входит в концепцию Прогресса, как стадия детства, через которую проходят все народы в своем развитии. Таким образом, примитивное искусство связано с универсальными представлениями европейцев о

первобытной визуальной выразительности. Поэтому примитивное воспринималось не как специфическая традиция, а как архаический набор праформ. В своей книге «Сон разума: примитивизм в современном европейском искусстве и эстетике»[134]. Ф. Коннели убедительно показывает, что классическая традиция, понимаемая им как восходящая к античности художественная традиция Нового времени, устанавливала границы того комплекса художественных идей, которые понимались как «примитивные». Это приводит к утверждению примитивизма в границах классической традиции в парадоксально неклассических формах, потому что в рамках классической традиции неклассическая форма подразумевает только отрицание иллюзионистического подобия, оставляя в стороне все остальные качества примитива. Благодаря комплексу республиканских социально-политических идей начала XX века, пастораль как жанр вновь актуализируется в европейском искусстве, в рамках которого он рассматривался в специфически просветительском, руссоистском аспекте. Отказавшись от символистской неопределенности, заведший его в творческий тупик символизма, П. Кузнецов в новой манере вполне выразил программу неоклассицизма, которую можно определить словами Л. Бакста: «…принцип Милле, чисто пластический, искание прекрасного силуэта в связи с отказом черпать вдохновение в уже найденных совершеннейших образцах человеческого гения, остался принципом новой классической школы. Этой школе надлежит быть предтечей будущей живописи!»[135] «Спящая в кошаре» (1911)- совершенный образец этой новой манеры Кузнецова, в которой классическая композиция и общее настроение безмятежного отдыха – отиума сочетается с современными, модернистскими приемами изображения пространства и формы. Небольшое по формату, лишенное глубины, построенное на гармоничном сочетании пятен открытого цвета, оно лишено всякой этюдности и сразу

---

[134] Connelly, S. Francis. The Sleep of Reason: primitivism in modern European art and aesthetics, 1725-1907. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
[135] Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. //Аполлон. №2. 1909. С.71

притягивает внимание математически построенной композицией, своей музыкальностью и безусловной ясностью заставляющей вспомнить искания В. Э. Борисова-Мусатова. Важным элементом новой стилистики является драпировки, приемы изображения тела, а также позы, восходящие к античной пластике. Поза лежащей женщины, в своей безмятежности вызывает в памяти работы венецианцев, рисунок, предельно обобщенный и линеарный, принадлежит началу XX века. «Стрижка овцы» (1913) - еще одно полотно серии, в котором монументальные женские фигуры, в свободных одеяниях, заставляющие вспомнить культовые образы богинь-повелительниц зверей, совершают мистерию, погруженные в загадочный предвечерний сумрак архаической древности. «Мираж в степи» (1912) являет видение рая, и можно согласиться с М.В. Алпатовым[136], ренессансного рая, как архитектурного подобия всего мира, открывающегося зрителю как совершенное зрелище. Следует отметить и определённое сходство с иконописью и в работах Кузнецова, на которое указывал Д. В. Сарабьянов[137]. Это же качество отмечал и другой исследователь творчества художника Петер Стапплс,[138] называя фигуры киргизской серии «мадоннами». Сам Стапплс, однако, не связывает это название с христианством, а скорее определяет так некие общие «декоративные» качества изображения. Сложный характер связи между народным искусством, иконописью и античностью раскрывали в своем творчестве художники круга М. Ф. Ларионова. Среди них выделяется фигура С. М. Романовича, не только по тому месту, которое занимали античные сюжеты в его творчестве, но и по тому теоретическому наследию, которое он оставил. Как было показано в первой главе этой работы, осмысление древнерусской живописи, как наследницы античности через византийскую традицию стало предметом научных трудов еще в XIX веке. Для художников поколения Романовича эта связь приобрела

---

[136] Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 1, 2 - Москва: Искусство, 1967 Т. 2 С.733
[137] Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998, С.133
[138] Stupples, Peter. Pavel Kuznetsov: His Life and Art. Cambridge: Cambridge University Press,1990

естественный характер, и речь идет уже о сохранившейся в народном искусстве античной культуре, которая обрела новое рождение, попав на благодатную почву молодой Руси. Утверждая народный характер «антично-русской» живописи, Романович обращает внимание на присущее ей чувство «нежной веселости и детского простодушия».[139] Принципиальное отношение к творческому наследию предыдущих веков, которое воспринимается как «великое завещание, говорящее со стен музеев Европы о прекрасном, о свободе, то, знание о чем мы имеем в душе и что укрепляюще, благотворно изливается из произведений искусства и особенно то, что сохранило свет и отзвук античного мира» рождает подход, который как и в случае с древнерусской живописью предполагает простым, бесхитростным языком повторить вечные истины, погребенные под тяжестью предрассудков культуры, мастерства, музеев и «всего того, что как хвост тащится за человеком, вошедшим в живопись своего времени». Искусство прежних веков понимается как часть действительности и не рассматривается как собственно «искусство». Поэтому для художника не должно существовать понятия копия. Личное переживание, глубокое и непосредственное, вот залог подлинности. Залогом же непосредственности переживания является детская открытость миру, в высшей степени свойственная народному искусству. «Этим качествам должна соответствовать и форма, такая же непосредственная и объективная. Она должна родиться из самих объектов, из восхищения и внимания к ним. Она должна быть детски восприимчива, совершенно беспритязательна. Эти качества были в вещах античного искусства, были во всех других, которые могут назваться такими же классическими, как первые; когда бы они не появлялись, хотя бы непосредственно перед ним, отправляться от них, или опираться на них он не хочет. Он хочет быть совершенно свободен. Сама действительность должна родить эту

[139] Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011, С.182

форму».[140] Для пейзажа, как жанра, было характерно отсутствие сюжета, что в конце XIX века вывело его на первый план, как выразителя живописных и шире формотворческих тенденций времени. На русской почве пейзажный жанр развивался в тесной связи с академической школой. В конце XIX века одним из наиболее заметных мастеров, преподававших в академии художеств, был А.И. Куинджи, который продолжал в русском искусстве линию романтического пейзажа. К этому времени отношение к творчеству Куинджи отечественной критики было холодным. В то же время потенциал, заложенный в его подходе к пейзажу, дал неожиданный результат в связи с появлением неоклассицизма. Одним из наиболее выразительных представителей этого стиля стал К. Ф. Богаевский. Уже в работах начала XX века, таких как «Последние лучи» (1903), «Древняя крепость» и «Старый Крым» (обе 1902), обращает на себя внимание классический композиционный подход к построению пейзажа, в противовес модному этюдизму. Этот подход, вначале определяемый как символистский, достигая максимума своего выражения в таких работах, как «Звезда полынь»(1907), никогда не переходит границ идеализации, свойственной классическому пейзажу. Активные археологические открытия XIX века приблизили античность к восприятию современников. Античность стала реальностью, но античные города стояли в руинах, античная скульптура - разбросана по европейским музеям, и сама античность стала предметом реконструкции, во многом опирающейся на договоренности профессионалов. В этой связи возникал вопрос, а где же найти подлинную античность - ту, которая была бы абсолютно достоверной. Ответ на этот вопрос содержался в романтизме, постоянно апеллирующем к природе. Действительно, ведь пейзажи Италии и Греции, это та античность, которая осталась неизменной со времен Гомера, Александра Македонского и императоров Рима. Поиск гармонии, потребность, воспитанная в академии, приводит Богаевского к

[140] Там же С.76

антикизирующим пейзажам, которые М. Волошин определит как архаичные. Именно так воспринимали пейзажи Богаевского современники: «Земля Богаевского — это “Киммерии печальная область”. В ней и теперь можно увидать пейзаж, описанный Гомером. Когда корабль подходит к обрывистым и пустынным берегам этих унылых и торжественных заливов, то горы предстают повитые туманом и облаками, и в этой мрачной панораме можно угадать преддверье Киммерийской ночи, какою она представилась Одиссею. Там найдутся и “узкие побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и бесплодными ивами”. Дальние горы покрыты скудными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора Киммерийского, прерываемые только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями. Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные костяки ее хребтов».[141]

Это переводит творчество художника в круг проблем современного искусства, в котором архаизм был синонимом неоклассических поисков большой формы. Таковы были, например, задачи, которые ставил перед собой Сезанн. Если для художников второй половины XIX века мастера классического пейзажа, начиная от эпохи Возрождения (Мантенья, Беллини) и до классицизма (Лоррен и Пуссен) несмотря на уважительное отношение, не представляли практического интереса, то Сезанн увидел в них потенциал обновления искусства. Он обратился к музею, как источнику вдохновения и смог найти принципиальное решение проблемы этюдизма, которая осталась неразрешенной для импрессионистов. Сезанн, предлагавший переделать Пуссена в согласии с природой, понимал под этим требования эмпирической чувственности, которая придала бы композиционным построениям Пуссена жизненность, как ее представляли себе французские импрессионисты в конце XIX века. Здесь можно

[141] Волошин М. Константин Богаевский. //Аполлон. №6. 1912 С.7

наблюдать тенденцию, совершенно оформившуюся в неоклассицизме первой четверти XX века, к размыканию эстетических границ формы, что позволяло гибко артикулировать нюансы сюжетов и тем. На первый взгляд, в картинах Богаевского почти ничего нет от Сезанна, пути их в искусстве были различны. Однако, фундаментальное сходство состоит в том, что можно назвать архаическим подходом к трактовке пейзажа, который Кеннет Кларк позднее назовет возвратом к порядку. Архитектоника пейзажа, сама манера рисунка и живописи, безусловно, современные приемы европейского неоклассицизма: широкая обобщенность форм и романтическая экзальтированность настроения. Действительно, К. Богаевский стремился в классическом, идеальном пейзаже раскрыть изобразительные возможности южнорусского крымского ландшафта. Архаизация являлась неотъемлемой частью программы неоклассицизма, неудивительно, поэтому, что работы Богаевского, начиная с 1907 года, с таких вещей, как «Жертвенники» в полной мере воплощают этот новый, архитектонический подход. Фланкирующие картину кулисы высоких пиний, глубокая система планов, пирамиды-жертвенники выбеленных временем гор и звенящий купол бесконечного неба, в который устремляются фантастические призрачные смерчеподобные дымы. Картина своим математически выверенным чередованием вертикалей и горизонталей вызывает в памяти эрмитажный «Пейзаж с Полифемом», а поистине космической масштабностью напоминает знаменитые виды Сен-Виктуар Сезанна. Искушённому символистскими аллюзиями глазу современника она могла бы показаться наивной по замыслу, но поразительная правда жизненной наблюдательности природы, очищенной поэтическим восприятием вполне лореновской напряженности удерживает зрителя в этом идеальном мире. Мире, созданном античностью, найденной в природе и возвращенной к жизни памятью человека.

Позднее, подводя итог своей творческой деятельности, сам художник заметил: «Мне становится понятным мое пристрастие к классическому пейзажу Лорена и Пуссена. Элементы этого пейзажа в Крыму те же, что в Италии и Греции, а культурная связь Крыма с этими странами с давних пор оставила на здешней почве свои многочисленные следы в виде курганов, греческих погребений, остатков стен и башен Генуи и Византии. Гомеровская «Киммерия- печальная область» - вызывает в воображении картины архаического пейзажа».[142]

Поиски выразительности в начале XX века с необходимостью привели к идее стилистического цитирования, «пластического стилизма» по определению того времени. Первоначальные попытки, оставшиеся незавершенными, можно увидеть в творчестве В. А. Серова, А. Я. Головина, в особенности их работы для Музея Александра III в Москве, в которых заметна специфическая линия неоклассики, основанная на историческом подходе. Выпускник Строгановского училища, И. И. Нивинский заявил о себе как о мастере декорации, приняв участие в росписях Музея Александра III, дома Скакового общества, доходных домов Москвы и особняка Тарасова в Москве. В последнем случае художник исполнил свободные копии полотен Ренессанса. Редким примером его удачного использования можно считать работы З. Серебряковой для особняка барона де Броуэра, выполненные в 1936-37 годах. Цикл состоял из аллегорических изображений, выполненных в виде горизонтальных и вертикальных панно, украшавших зал в особняке барона. В горизонтальных панно художница представляет времена года в виде женских фигур с атрибутами соответствующих сезонов. Композиции панно дополняют фрагменты карт мест, значимых для семьи барона: Марокко, Фландрия, Индия и Патагония. Фигуры вертикальных панно изображают занятия и склонности хозяина особняка- «Юриспруденция» олицетворяла сферу профессиональных интересов барона, «Флора» —

[142] цит. по Каталог персональной выставки «К.Ф. Богаевский. Графика.» Казань, 1927., С.22

любовь к природе, «Искусство» меценатскую деятельность по отношению к изящным искусствам, панно «Свет» представляло промышленные интересы. Эти работы выполнены в полном соответствии с канонами классицизма: их отличает статуарность, характерные для манеры З. Серебряковой монументальные ракурсы снизу вверх, минимальное использование архитектурной декорации, сведенной к изображению неглубоких ниш. Сравнивая эти работы с эскизами плафонов Казанского вокзала, выполненных почти двумя десятилетиями ранее, заметна большая строгость, лапидарность и ясность замысла.

Наиболее успешные попытки придать национальное выражение религиозному одушевлению в русском искусстве в творчестве художников начала XX века основаны на особенностях функционирования классического, связанных с обращением к русской иконописи, что явилось следствием той внутренней динамики жанровых форм, которой было захвачено русское искусство. Православная церковь, будучи частью государства, предъявляла специальные требования к художникам, основанные на ясном понимании сюжета и возможно более доходчивом его представлении. Религиозная живопись в XIX веке в таких значимых храмах как Казанский собор и Исаакиевский собор выполнялась художниками – классицистами в соответствующей стилистике. Создание в академии художеств мастерской иконописи в середине XIX века также во многом базировалось на классицизирующем подходе к изображению. Стилистика официальной иконописи обосновывалась общим взглядом на русскую икону как искусство примитивное, орнаментальное по определению того времени. Фактически икона, особенно допетровская, была связана в большей степени с раскольниками, что тоже не способствовало ее популяризации. Общую для XIX века точку зрения на древнюю икону можно представить словами Ф. Буслаева: «Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного

вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению; так что, сравнивая с живописью западною произведения русской иконописи, мы можем говорить вообще о принципах этой последней, не ставя отдельных ее экземпляров наряду с образцами знаменитых мастеров западного искусства»[143] и далее «Если бы изобретательность католической фантазии умела удержаться в границах той счастливой середины, в которой разнообразие действительности, не нарушая торжественности священного события, сообщает ему живость свежего впечатления, то искусство католическое, безусловно, можно бы предпочесть нашему».[144] Единственным достоинством икон, удерживающим от такого предпочтения, остаётся содержащееся в них религиозное благочестие, понимаемое как выработанная веками коснения и застоя первобытная суровость нравов. С ростом либерализации русской духовной жизни и разрешением в 1905 году раскольникам строить храмы, икона вновь вошла в орбиту русской художественной жизни. Большой резонанс вызвала выставки 1905 и 1913 годов, на которых были представлены расчищенные иконы, произведшие сильное впечатление созвучием своих решений передовому искусству того времени. В это время в работах таких авторов, как Е. Н. Трубецкой в традиционной иконописи стали усматривать качества некоего духовного превосходства, что пробудило интерес к русскому средневековью со стороны художественных кругов. Обращение к иконописи рассматривалось как выход из тупика символистского индивидуализма. Особое внимание теме византийской и русской иконописи среди передовой критики того времени уделял Н. И. Пунин. Для журнала «Аполлон», на страницах которого он выступал, было

---

[143] Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. В сб. Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1866, С.1-107. С. 19
[144] Там же, С. 23

характерно построение номеров таким образом, что статьи разных авторов дополняли друг друга. Статья Пунина «К проблеме византийского искусства» в №3 за 1909 год непосредственно следует за статьей О. Вальдгауэра «Античная скульптура в императорском Эрмитаже», что подчеркивает прямую преемственность византийской культуры от античности. Пунин начинает свою статью с того места, на котором останавливается Вальдгауэр, продолжая его рассказ об античной скульптуре рассказом об античной живописи, плавно переходящим в рассуждение об иконе. Икона видится Пунину средством обновления художественного опыта – в первую очередь за счет формально-пластического языка. Очевидно, что такое обращение к иконописи не предполагало ортодоксального прочтения религиозных тем и сюжетов, а напротив, открывало для художника богатство формальных возможностей. Так русская иконопись в начале XX века обретает в глазах художественной критики статус подлинно национального искусства, тем более значительного, что в ней содержались ответы на современные ему проблемы. Вс. Дмитриев писал: «Мы — зрители и участники знаменательной переоценки: древнерусская иконопись, еще недавно бывшая для нас мертвой и ненужной, ныне все с большей и большей силой притягивает нас как родник красоты живой и близкой».[145] Важный шаг, связывающий русскую икону с живописью раннего итальянского Возрождения, сделал Н. П. Кондаков. В своей работе 1910 года «Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения» Кондаков убедительно показал взаимовлияние школ, расширив рамки русской иконописной традиции и связав ее с художественной манерой, сложившейся в Италии под действием византийских и местных школ. Таким образом, греческая основа творчества мастеров раннего Возрождения еще более обогащала репертуар современных художников, для которых имена Джотто, Чимабуэ

[145] Дмитриев Вс. Заветы Врубеля. // Аполлон. 1913. №5. С. 15

и Дуччо сделались программными. Но что более важно, наводя мост между иконописью и живописью Возрождения, Кондаков снимал проблему исторической преемственности, ведь исторически академическая школа появилась как раз в эпоху Возрождения. Классицизм, таким образом, становится органичным отражением христианского мировоззрения. Еще дальше шел в своих рассуждениях П. Муратов, напрямую связывая икону с классической живописью Греции: «русские иконы представляют, быть может, единственный случай испытать общее зрительное впечатление, близкое к общему зрительному впечатлению от исчезнувших произведений древнегреческой станковой живописи».[146] И, наконец, Н. Радлов, оценивает икону, как пример совершенного сочетания формы и содержания для будущей живописи: «Вогнуть пространственную, пластическую форму […] в рамки картины, слить ее с плоскостью холста - в этом заключается формальная задача искусства картины. А для того, чтобы искусство пришло к решению ее, необходим совершенно новый подход к трактованию формы. Попробуем посмотреть на икону непредвзятым взглядом, как люди, пришедшие учиться у нее не только отношению художника своему ремеслу и вере в святость своего искусства, но как изучающие образцы искусства картины, сочетавшего высокое содержание с великолепной формой. Быть может нам станет тогда яснее, в чем разгадка и прелесть этой формы и ее способность быть носительницей содержания. Мы встречаемся с примерами явного деформирования, удивительной свободой художника в трактовке формы. Воля мастера совершенно свободна в искажении формы, но это всегда искажения пластической формы, формы, мыслимой в пространстве. Поэтому она так убедительна и так безусловна. Форма искажается ради принципов плоскости, но она искажается как пластическая форма».[147] Среди тех, чье искусство в наибольшей степени испытало на себе влияние этих идей, был

---

[146] Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005 С. 134.
[147] Радлов Н. Э. «Будущая школа живописи»//Аполлон 1915 №1 С.20

К. С. Петров-Водкин. Основная проблема, которую пытался разрешить молодой художник — найти свой собственный язык – содержательно и формально. Маршрут его заграничной учебной поездки, проходящий через Германию, Италию и Францию, определяет круг влияний, в результате которых в начале следующего десятилетия сложится его художественная индивидуальность. Ход этих поисков отражен в автобиографической прозе. К. С. Петров – Водкин с самого начала своей карьеры был увлеченным теоретиком художественного творчества. Конечно, его литературные опыты не носят характера манифеста, но их вполне можно считать программными в том широком смысле, который подразумевает свободное изложение взглядов на жизнь и искусство. Практика символизма в изобразительном искусстве, как уже говорилось выше, приводила к индивидуалистическому языку, из-за которого терялась связь художника со зрителем. Всегда придавая большое влияние форме, Петров-Водкин мучительно переживал неопределенность символизма: «Моя живопись болталась пестом о края ступы. Серо и косноязычно пришепетывали мои краски на неопрятных самодельных холстах. Что форма, что цвет, когда полусонная греза должна наискивать неясный образ? Недодумь и недоощупь - это и есть искусство. Томился я, терял самообладание, с отчаянием спрашивал себя: сдаться или нет, утерплю иль не вытерплю зазыва в символизм, в декадентство, в ласкающую жуть неопределенностей?..»[148]. Поездка в Париж послужила катализатором для формирования оригинальной творческой манеры. Вспоминая свое пребывание там в 1906 году, он пишет «В обход и Лувра и новейших течений я трусливо, словно из-под полы, любовался Пювисом де Шаванном. Серая перламутровая гамма его «Бедного рыбака» напоминала мне Серова, под влиянием которого я находился»[149]. Пюви де Шаванн смог приспособить традиции французской академии к современному искусству,

[148] Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 370
[149] Там же, С. 372

совместив классическое, восходящее к античности понимание формы с христианством, понимаемым в католическом духе. Монументальный подход Пюви де Шаванна оказал определяющее влияние на творчество Петрова-Водкина, сумевшего понять и переосмыслить на русской почве творческие идеи французского мастера. «Сон» (1910) работа, с которой началось знакомство широкой публики с художником. Показанная на выставке в Санкт-Петербурге в 1910 году, она вызвала неожиданно резкую реакцию, причина которой видится как раз в тех качествах, которыми, хотя в еще несовершенной форме, но вполне осмысленно наделил произведение художник. Он изобразил натурщика и натурщиц в воображаемом идеальном пейзаже, пробуждающем ощущение античности. Достичь подобного эффекта художнику удалось за счет новых приемов: драматическое упрощение формы, декоративность цвета, классическая композиция, а также видимое отсутствие сюжета. Для нас представляется наивной как резкая полемика современников вокруг работы, так и нарочитость интерпретаций равно критиков и самого автора. С точки зрения художественной к данной работе вполне применимы слова М. Дени о картинах Пюви де Шаванна: «Цикл Шаванна в Сорбонне для вульгарного зрителя требует пояснений, — замечает Дени. — Значит ли это, что он полон литературы? Конечно, нет, ибо всякое его объяснение словами на деле ложно. Экзаменаторы на аттестат зрелости могут знать, конечно, что такая–то прекрасная фигура эфеба, протянувшегося в истоме к призраку воды, символизирует собою учащуюся молодежь. Но вы, эстеты, вы, не правда ли, знаете, что это — прекрасная форма и что глубина нашей эмоции находит достаточное основание в линиях и красках, которые сами содержат свое объяснение, как это всегда бывает с подлинно божественной красотой».[150] Следующим этапным произведением стало «Купание красного коня» (1912), представляющее собой одну из

[150] Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве /Луначарский А.В.. Собрание сочинений в 2-х т. Т1 М.:Искусство,1982, С. 351—360

несомненных вершин стилистических поисков художника. Широкий, слишком близкий, передний план, заполняющий почти всю картинную плоскость огромный красный конь с обнаженным всадником - примордиальный сюжет искусства, равно восходящий к скифским всадникам фриза Парфенона и конным змееборцам русских икон. Идеальный, суховато написанный пейзаж: напряженные изгибы волн, пустой розовый берег с условной зеленью здесь от Пюви де Шаванна, а вызывающее головокружение замедленно-вязкое движение купающихся всадников, рождающее чувство непреодолимой тревоги - от Петрова-Водкина и более ни от кого. Среди многообразия работ этого времени можно выделить несущие на себе следы напряженных формальных поисков «Вакханку». (1912), «Юность (Поцелуй)» (1913) и «Жаждущий воин» (1915) К этим работам в полной мере относятся слова самого художника: «Еще с Греции я почувствовал нечто щемящее: что раздавит меня вся эта громада тысячелетнего творчества, что мне надо развить в себе противоядие, самозащиту. Я ворчал на греческую самодовольность и равновесие, на чувственную роскошь Венеции, но все это было не то, все-таки я был лисой пред виноградом».[151] Круг поисков формы определялся во многом под влиянием иконописи. Мы видим повторение опыта «Купания красного коня» в работе «Девушки на Волге» (1915). Сопоставляя ее с созданным в 1908 году «Берегом», заметна дистанция, пройденная за несколько лет. Условные фигуры и условный пейзаж наполнились национальным звучанием, активное античное формообразующее начало придало жанровой сцене вневременное измерение и монументальность. Здесь, как и в ряде других работ этого периода в полной мере воплотилась программная установка художника: «…греческая мера такта и средневековая необузданность в ощупывании предмета». Это постоянное напряжение позволило Н. Пунину заключить,

[151] Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С.250

что: «Творчество Петрова-Водкина — это апофеоз, последняя по времени вспышка Ренессанса на русской почве».[152]

Выводы по второй главе

Преобладание формальных поисков в отечественной живописи начала XX века было связано с попытками выработки комплексного решения проблемы создания картины и более общей проблемы художественно значимой формы. Классическое наследие выступало в качестве пластически ясного основания, позволяющего через общность средств художественного синтеза связать прошлое с будущим, понимаемым как комплекс новых эстетических представлений XX века через настоящее, в сюжетной и жанровой трактовке. В христианской и светской картинах мира основное содержание формы определено образцом, религиозным святым или светским героем. Социальные явления в этих картинах мира описываются через религиозный или светский гражданский идеал. В мифологической картине мира содержание формы определяется через сакрально окрашенные архаические представления о изначальной гармонии мироздания. В конкретных художественных произведениях актуализация включенности классики в изобразительное искусство происходит через живописно-пластические системы. Они могут быть описаны как формальное разрешение или проецирование духовного процесса эпохи и представляют собой воплощение идей времени в различных составах: досюжетном- языческом, каноническом - христианском и тематическом - характерном для Нового времени.

Можно выделить следующие их особенности: «декоративность», проявляющаяся как сознательное упрощение формы, композиционная уравновешенность, целостность видения, плоскостность, равнозначность персонажей характеризуют декоративно-символическую пластическую

[152] Пунин Н.Н. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. //Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 213

систему. Для изобразительной, сюжетно-тематической пластической системы характерна жаровая трактовка, непосредственное приближение к реальности окружающей жизни. Широко понимаемая каноничность предполагает стилистическое цитирование, обращение к прямому изобразительному языку той или иной эпохи. В религиозной модальности ей свойственно обращение к иконописному канону- от эллинистическо-христианской изобразительной традиции, включая живопись раннего итальянского Ренессанса, до русской иконы. Для формально-ассоциативной пластической системы основным становится подход к обнажению структуры художественной формы с целью выявлению качественных характеристик, восходящих к произведениям искусства античного мира.

Таким образом, пластичность живописного языка неоклассицизма позволяет ему сохранять передовые позиции в условиях радикальных формальных поисков, борьбы течений, направлений, групп и объединений первой четверти XX века. Так же как в XIX веке развитие русского искусства шло по пути освобождения от строгих правил классицизма в сторону сюжетно- тематического разнообразия, неоклассицизм XX века расширил рамки формального языка, охватив через живописно-пластические системы всю «риторику» современной живописи от примитива до высокого стиля.

ГЛАВА III. РОЛЬ НЕОКЛАССИЦИЗМА В СТАНОВЛЕНИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

III.1. Новый человек в советской живописи 20-х-40-х годов

Теоретики неоклассического направления, рассуждая о будущем искусстве, особое значение придавали изображению тела, видя в нем ключ к созданию «большого искусства». Закономерности построения эстетически ценной формы связывались с появлением нового классического стиля. В изображении наготы виделся способ преодоления эстетической неопределенности конца XIX века. В 1910 году, рассматривая основные современные тенденции в изображении человека, С. К. Маковский равно дистанцируется от радикальных футуристов, призывающих отказаться от него вообще, и от консервативных академических конвенций, занимающихся производством «этюдов с натуры». Он так формулирует проблему: «если современная живопись, утверждая правду аналитическую (импрессионизм и экспрессионизм), свела изображение нагого тела к «раздетому жанру», от которого футуристы советуют просто-напросто отказаться, значит ли это, что нам, современникам, убедившимся в упадке культа наготы, не следует стремиться к его возрождению? Несомненно, следует, во имя grand art— «большой живописи», о которой мечтается всем нам,— ибо нагота человека представляет и для нас и для современной живописи основу всякого синтеза, вдохновенного стиля, монументальной идеализации».[153] В этой части своей программной статьи Маковский указывает путь к возвращению живописи качеств grand art'a—возрождение культа человека, культа синтетической, идеализированной красоты. Обращаясь затем к истории искусств, Маковский находит в ней эпохи расцвета и, анализируя их, приходит к выводу, что для того, чтобы вернуть живописи утраченные

[153] Маковский С. В. Проблема тела в живописи // Аполлон. №11. 1910. С.14

ею ценности, нужно вернуться к античным истокам европейской цивилизации. Он продолжает, далее, в стиле, характерном для художественных манифестов начала века: «Прямыми наследниками эллинов мы остались и поныне. Никакому американизму и футуризму не погасить священного огня, зажженного когда-то на алтарях Аполлона и освещающего все пути художественных достижений. Культ наготы воскреснет, он уже воскресает. Мы духовные дети поколений, для которых все в искусстве начиналось и кончалось человеком. [..] Мы начинаем понимать, что никогда не прекращалась, (а только прерывалась на короткие периоды) традиция».[154] Сходный принцип утверждает и Л. Бакст в программной статье «Пути классицизма в искусстве»: «В формах нагого тела будут искать художники новое вдохновение, и мы вернемся, как греки Периклова периода к их воззрению на красоту в природе. На первое место они ставили прекрасное нагое человеческое тело. Ведь для греков герои, боги, богини, простые смертные - лишь предлог для воспевания обнаженного тела… Будущая живопись повернет туда же!»[155]

После Первой Мировой войны неоклассицизм актуализируется в форме нового историзма. Модернистские теории футуризма, романтически воспевающие насилие, скорость, господство машин оказались противопоставлены реальному опыту войны. Классицизм всегда подчеркнуто отдавал предпочтение гуманистическому идеалу в изображении человека, что заставило переосмыслить понимание тела человека архитектонически, с особым выделением таких качеств как цельность и единство формы. Выражаясь на языке определенности и логики, в противоположность сложным ощущениям и эмоциям, доминировавшим в предвоенном искусстве, неоклассицизм воспринимался как обновляющая сила, новый дух модернизма. Происходит возврат к идеалам античной человекоразмерности и гармонии в искусстве разных

---

[154] Там же, С.14
[155] Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. //Аполлон. №3. 1909. С.61

стран: «возврат порядка» во Франции, «возврат искусства» в Италии и «Новая вещественность» в Германии. Художники отозвались на военные события, пересмотрев отношение к телу и прошлому культуры. В России эти поиски дали выдающиеся результаты, и получили, хотя и не сразу, поддержку советской власти. В 1918 году декретами советской власти были упразднены Академия художеств и Московское художественное общество (которое финансировало МУЖВиЗ), считавшиеся оплотом академической школы. В это время А. В. Луначарский констатировал, что «таких художников, которые приняли революцию как благо, которые почувствовали бы, что сердце их бьется в унисон с нею, в России оказалось до крайности мало».[156] Советская власть в начальный период опиралась на радикальные художественные круги, и первое десятилетие ее правления стало временем господства эксперимента. Среди немногих художников, принявших новую власть, но оставшихся верными академическому художественному методу были художники круга С. М. Карпова, одного из руководителей АХРР, работавшие в студии на Бауманской в Москве, среди них, кроме Карпова были братья Б. Н. и В. Н. Яковлевы и С.В. Рянгина. Художник Ф. С. Богородский писал о своих впечатлениях на выставке АХРР 1924 года в Москве: «Останавливаемся перед большим полотном С. М. Карпова, в этой картине мы видим что-то новое! Академический классицизм сочетается с современным содержанием! Как она не похожа на истасканный штамп космополитического сезанизма, буквально набивший доверху почти все наши выставки. Как все это необычно!»[157] Уже с принятием I пятилетнего плана в 1928 году культурная интенция новой власти все более и более настойчиво определяет требования идейности в изобразительном искусстве, что приводит к отходу от формальных поисков и обращению к тематической живописи. Социалистический пафос таких работ как

[156] Луначарский А.В. Указ соч. С 315
[157] Богородский Ф. С. Воспоминания художника М.: Советский художник, 1959, С.168

«Тревога. Восстание рабочих»(1923), «СССР»(1923), «Самоопределение народов»(1925-26), основанный на мастерстве и художественной эрудиции станет впоследствии, начиная с 30-х годов, образцом для всех значительных монументальных декораций таких художников как А. Гончаров, Б. Иорданский и Г. Рублев и многих других. Решающим шагом в создании нового искусства стало обращение к той общности художественных течений начала века, которое определяется неоклассицизмом. Поколение художников, дебютировавших в искусстве в первые послереволюционные годы, тесно связано с преподающими в это время мастерами, опиравшимися в своих творческих исканиях и теоретических разработках на классическое понимание формы. Неоклассицизм предполагал обращение к академическим формам античной классики (привыкшей иметь дело с «идеальным»). С другой стороны, содержательно уникальный личный опыт художника, который полагался субъективным и, следовательно, не требующим никакой верификации парадоксально снимал вопрос идейной значительности картины. Этот индивидуальный опыт и стал камнем преткновения на пути создания советского искусства, что выражалось на языке тех лет понятием разрыва, под которым подразумевался культурный разрыв между так называемым старым искусством последней стадии капитализма и новым, пролетарским искусством. Новый, пролетарский художник, будучи свободен от груза капиталистической культуры, должен был раскрыть первобытную красоту социализма. Следствием этого стало установление самых жестких требований классовой чистоты, которой не могли похвастаться не только «формалисты», но и реалисты из АХР. Задача усложнялась тем, что даже самые общие контуры коммунистического общества будущего были неизвестны. Неоклассицизм предлагал оригинальный выход из положения. Если для романтизма общественная позиция художника определялись поэтическим идеалом, мечтой, которая оставалась сущностной категорией искусства, его целью, то для

неоклассицизма мечта становится инструментом, позволяющим вывести содержание искусства за пределы реальной жизни. Еще в 1909 году в статье «Пути классицизма в искусстве», Л. Бакст утверждал: «Последний враг, самый грозный, искусству вообще, школе в особенности — конечно индивидуализм, торжественно провозглашенный четверть века назад, как залог законности существования художника».[158] Поскольку для теоретиков неоклассицизма был характерен свойственный времени политический радикализм, то античность понималась ими как исторический пример идеального общественного устройства, а ее искусство представляло собой эстетический идеал, сформировавшийся в результате коллективного творчества древних мастеров. Благодаря этому подходу получила свое решение проблема идейной значительности картины, которая понималась вполне релятивистки: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. […] но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели».[159] Первым крупным результатом применения этого подхода в искусстве стало формальное разрешение новой большой темы- темы освобожденного, но самоотверженного труда, появление которой знаменовало переход к плановой экономике. Традиция критического реализма создала тип рабочего, как человека, изнуренного трудом, с изуродованным ремеслом телом («Бурлаки» И.Е. Репина, «Кочегар» Н.А. Ярошенко, «Шахтер-зарубщик» Н.А. Касаткина, «Прачки» Е.А. Архипова), что входило в противоречие с декларируемой советской властью «новой эрой», в которой труд приравнивался к творчеству. В основе пластических поисков этой эпохи лежала идея представления человеческого тела как совершенного произведения. В советской

[158] Бакст Л. Пути классицизма в искусстве //Аполлон. №2. 1909 С.72
[159] Радлов Н. Э. Цех Святого Луки// Аполлон. 1917. № 8-10. С. 61—79

живописи она вновь актуализируется через воплощение телесного идеала в парадоксальной жанровой форме, где с одной стороны пластическая ясность античности и вневременная идеальность композиционного построения, с другой стороны свойственное реализму стремление к типизации создают четко фиксированный в точке встречи момент времени, определяющей качества новой живописи. Пример этого - работа А. Вальтера «Ударник (Строитель социализма)» (1932), в которой рабочий предстает как идеализированный спортсмен, щеголяющий монументальной мускулатурой. Рабочий обретает тело атлета, который наслаждается физическим трудом, превращающим его в совершенного человека. Действительно, характерная для античной телесности целостность и совершенство формы, через классическое пластическое наследие служит теперь идеальным образцом художникам, пытавшимся через различные виды активности отыскать тип физически и духовно совершенного человека. Характерным стало экзистенциальное отношение к телу - человек не просто обладает телом, а он и есть тело, и обнаженная натура становится одним из главных сюжетов творчества. Нагота приобретает особое значение. Символически она означает гармонию человека с миром и самим собой. Кроме того, нагота внеисторична, она дает субъекту возможность свободного выбора своей судьбы. Естественное, поэтому, становится в представлениях современников равным античному. Тело воспринимается как архитектурная форма, призванная воплотить новое содержание. С другой стороны, чудовищный опыт тотальной войны, породил страх перед телесностью, уязвимостью и беззащитностью человека и огромным количеством жертв. Происходит своего рода реконструкция тела. Если древние греки ваяли совершенные тела своих героев, то человек XX века стал изменять свое тело, чтобы сделать его подобным античному идеалу. Это время в европейском искусстве характеризуется интенсивными поисками новых средств выразительности и новых художественных форм. В основу нового

представления о совершенном теле положено языческое, специфически греческое представление человека, живущего в гармонии с природой. Культура тела с ее дискурсом мужественности здесь усиливается до предела. Она требует от мужчины пересмотра своей телесности в соответствии с предлагаемым идеалом. Необходимо пересоздать себя, то есть свое тело, сделав его одновременно воином и кузнецом ключей счастья.

Тело в античности это выражение эстетического чувства, основанного на идее прекрасной индивидуальности, заключенной в совершенную форму, жизнь, понимаемая как подвиг, которому тело служит совершенным орудием воли и судьба, как источник духовного существования человека. Как характерный признак нового искусства следует отметить отрицание индивидуальности, которая, казалось, должна утверждаться одновременно с нарциссическим любованием своим телом. Парадоксально, но этому тоже нашлось объяснение в новом понимании античности. А. Лосев писал: «живое и одушевленное тело человека, мыслящего на основании, при помощи и в целях общинно-родового коллектива,— вот предмет античного мышления».[160] Прославление нагого тела нового человека приобретает рекламную функцию новой социально-телесной образности, которая означает классическую красоту и социальную однородность. («Купание красной конницы» П.Кончаовского,1928 «Военный пляж»,1931 С.Пичугина, «Строители моста» Е.Жилинского,1959)

Стремление к монументальности, которая так высоко ценилась в начале века, в сочетании с видимым отсутствием сюжета, замененного различными видами физической активности в труде и спорте, то есть развитие именно тех качеств, которыми теоретики отечественного искусства определяли будущую живопись, характеризуют творчество А. Дейнеки. Картины Дейнеки характерны своим подходом к изображению

[160] Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1998. С. 38.

тела в условной активности: бег, игра, отдых. Оценивая работы художника в монументальной живописи, В. Фаворский указывал на господствующее в них плоскостное начало в трактовке формы и строгую графическую ясность пластических решений. Картины Дейнеки имеют и пространственную глубину, которая «чисто графическая, она не имеет перспективной конкретности в смысле движения в глубину, она не строится на непосредственной связи предметов друг с другом, она прямо переходит к мелким предметам, которые находятся на горизонте. Это придает определенную легкость всей композиции, но это в какой-то мере возвращает нас к чертам стиля модерн».[161] С начала 20-х годов художник большое внимание уделяет живописи. Его ранние работы имеют производственную или спортивную тематику. В таких произведениях, как «Футбол» (1924), «Боксер Градополов» (1926) и более поздних «Кросс»(1931), «Игра в мяч» (1932) «Крымские пионеры» (1934) разрабатывается новый типаж тела. Характерным становится точно найденный контур, движение и силуэт. Последнее качество тесно связано с поисками художника в скульптуре и придают всему его творчеству классическое измерение («всякий скульптор поневоле классик» Т. Готье) Тело в данном случае выступает как знак присутствия человека в мире, что подчеркивается силуэтным решением и заливкой цветом без моделировки. («Донбас. Обеденный перерыв». 1935) Последняя интересна тем, что практически повторяет композицию «Полдень» 1932 года, где изображена группа выбегающих из воды женщин. Замена мужской натуры на женскую и далее встречается в творчестве художника, можно указать, например, что при работе над «Обороной Севастополя» (1942), он пользовался женскими моделями. Это свободное обращение с полом восходит к приемам, характерным для искусства Возрождения, для которого подобная андрогинность была следствием понимания особой эстетической ценности человеческого тела как такового и широко использовалась. С «Обороной

[161] Там же, С.406

Севастополя» перекликается и единственная его работа собственно на античный сюжет «Битва амазонок» (1947), также изображающая батальную сцену. Эта картина представляется тем более ценной, что в ней прорывается скрываемый художником темперамент, проявившийся в противопоставлении сложных аффектированных движений группы амазонок скупым, данным единой массой фигурам греческих воинов. В фигурах заметно влияние греческой вазописи и скульптуры, хотя художник избегает прямых цитат. Условно трактованный пейзаж своей лапидарностью подчеркивает напряжение сцены, демонстрируя монументальное дарование художника. Художник так видел свою задачу: «…Я добиваюсь для своего искусства нахождения таких форм, которые давали бы мне возможность переносить форму из плоскости в объем. Из графики в живопись, от гуаши переходить в мозаику. Возрождение не имело конфликтов между скульптурой и живописью, тонкой чеканкой и монументом».[162] Найденный в это время идеальный тип в дальнейшем проходит через все творчество А. Дейнеки, в таких работах как «Тракторист» (1956) и «Доярка» (1959) и «На юге» (1966) можно видеть его наиболее полное выражение.

Одним из достижений неоклассицизма становится новый подход к изображению женского тела. После Первой мировой войны в социальном и политическом положении женщин произошли серьезные изменения. Военный опыт изменил отношение к телу, и вопросы телесной репрезентации стали важной частью общественной жизни. Гендерное нивелирование, актуальное во время войны сменилось настоятельной потребностью четкой визуальной идентификации. Стремление к красоте, понимаемой, в том числе и как телесное совершенство, захватило послевоенное общество. Одним из важных следствий участия женщин в первой мировой войне стало широкое использование женщинами техники. Самолёты и автомашины стали символами женской свободы и

[162] цит по. Губко А. В. Проблемы творческого поиска в графике Дейнеки: по материалам неопубликованного семейного архива художника. дис. канд. искусствоведения. М., 2005 С.110

независимости. Другим следствием военных событий явилось новое отношение к женскому телу, которое получило возможность свободного показа, в том числе и обнажения, без осуждения общества. С этим связано участие женщин в спорте. Женщины начали активно приходить в спорт в конце XIX века. Вскоре они освоили такие виды спорта, как бокс и борьба. В то же время, участие женщин в спорте вызвало к жизни античное понимание гармонического сочетания тела и разума. Этот греческий дух, ассоциировавшийся с молодостью, свободой, красотой и телесностью, наполняет мир послевоенной Европы.

Война изменила и поведенческий стереотип - женщины стали независимыми, более мужественными и приобрели экзистенциальный опыт. Женщина вышла за пределы мужского влияния в том смысле, который устанавливали традиционные отношения. Это в свою очередь имело неоднозначные последствия. Дело в том, что основные трудности послевоенной адаптации испытывали как раз мужчины. Безработица, инвалидность, травмирующий психологический опыт, все эти явления, носившие массовый характер вызывали к жизни критику смещения гендерных ролей. Выход из создавшегося положения был найден путем обращения к античной традиции. Рассматривая представление женщины в послевоенном обществе, можно видеть появление двух универсальных моделей связанных с представлением «женского», равно восходящих к античности: Диана и Венера[163]. Возникновение этих моделей объясняется необходимостью инстуционализировать те процессы женской эмансипации, запущенные войной, о которых говорилось выше. Выступая, в том числе и в качестве аллегории социальных ролей, они позволяли легитимировать новые поведенческие паттерны, связав их с традицией. Независимая и находящаяся в превосходной физической форме женщина описывалась в двух пластических моделях: «Современная Диана» и

[163] Carden-Coyne, Ana. Reconstructing the Body Classicism, Modernism, and the First World War. Oxford: Oxford University Press, 2009

«Новая Венера». Эти античные богини всегда ассоциировались с определенной культурой тела, теперь они стали символами физической и социальной трансформации современной женщины.

Современная Диана молода, изящна, здорова и спортивна. Как покровительница охоты, она почиталась за андрогинность и целомудрие. Новая Венера, более зрелая, характеризовалась выразительностью форм и ассоциировалась с чувственностью, модой и шиком. На всем протяжении истории культуры, Диана и Венера были символами женской силы и интригующей чувственности; их образы и интерпретации были распространены по всей Европе. Рост индустрии красоты привел к канонизации Дианы и Венеры как идеальных типов тела. Тип Дианы ассоциировался с подвижным спортом, молодостью и независимостью образа жизни, юношеской энергией и гендерной неопределенностью. Тип Венеры связан с образом женский гетеросексуальный зрелости, эстетики и современной моды.

Венера всегда была эмблемой универсальной красоты, выражала суть женской чувственности. Как и в случае с Дианой, Венера оставалась вневременным пластическим каноном, на который могла опираться мода, современное искусство и дизайн. В период быстрых перемен и экономической нестабильности, Венера продолжала символизировать историческую преемственность, несмотря на то, что ее тело было модифицировано[164]. Трактовка обнаженного тела в творчестве различенных мастеров этого периода демонстрирует широту поисков нового канона: тело лишено драматизма пола, оно воспринимается как самостоятельная эстетическая ценность совершенно в духе Возрождения.

Эту новую женственность, типологически восходящую к античности по-своему пытались выразить многие крупные художники, увлеченные пластическими поисками. Н. М. Чернышев дал ее в работе «Венера»

---

[164] показательна в этом аспекте прошедшая в 2007 году в Государственном Русском музее выставка «Венера Советская»

(1918). Дейнека также разрабатывал женский тип, но наиболее последовательно его смог воплотить А. Н. Самохвалов. Женские типажи Самохвалова, носящие современные жанровые атрибуты рабочих и спортсменок, воплощают сущность нового понимания женственности, которая связывается с безмятежной красотой природного мира. К таким работам относится, например, «После кросса» (1934). Современный сюжет, изображающий свободную от социальных условностей женщину в новой ситуации спортивной активности типологически восходит к сюжету «Венера, застегивающая сандалию», известному, например, по скульптуре классициста И. П. Витали (1852). Здесь современная спортсменка с одной стороны и вечный идеал божественной красоты с другой вступают в сложное взаимопроникновение, рождая насыщенный аллюзиями и символами образ. Характерный тип Дианы представлен в картине «Осоавиахимовка» (1932). В серии работ, изображающих женщин-строителей нашел отражение сложный комплекс идей, о которых говорилось выше. Рабочие инструменты, равно как детали машин и механизмов служат атрибутами, маркирующими социальную свободу и равенство женщины, физический идеал которой соответствует античному мироощущению. Примером такого подхода служит «Метростроевка» (1937) Эффектное освещение, напряженная, но лишенная внешней аффектации поза, сложная драпировка все это возвращает в искусство классический канон. Как и в работе «После кросса»(1934-35), пропорции метростроевки несколько отличаются от идеальных, но это отличие остается в границах типа. Еще одна работа этого времени «Девушка в футболке» (1931-32) демонстрирует ход мысли художника: композиционная и живописная простота, несомненный результат формальных достижений первой четверти века, компенсируется пафосом утверждения идеала через равнозначность телесного совершенства современности и античности. В связи с представлением телесного идеала нового советского мира следует выделить творчество Н. М. Чернышева.

Н. М. Чернышев дебютировал в искусстве иллюстрациями к «Мифологической азбуке»(1915), уже здесь продемонстрировав свои художественные пристрастия. Своеобразным манифестом можно считать его «Автопортрет» (1918). На стене за спиной художника портреты К. Гамсуна и А. Иванова, дающие основания полагать, что предметом его художественных устремлений являются индивидуальность жизненного опыта первого и универсализм художественного языка второго. Особую роль в изображении он уделяет движению, но это не напряжение атлетических соревнований, как будет впоследствии у А. Самохвалова и А. Дейнеки, а танец. Античный танец, открытый в начале века энтузиастами филоэллинизма, быстро завоевал популярность в Европе, как еще одна форма ожившей античности. Для России определяющую роль в популяризации возрожденного античного танца сыграла известная танцовщица и хореограф. А. Дункан. Еще в 1909 году В. В. Розанов, писал о своем впечатлении от выступления Дункан в Санкт-Петербурге: «Танцует дух человека, древняя «психея» Эллады. […] Танцует природа, — не павшая, первозданная природа».[165] Чернышев обрел идеал в обращении к детскому телу, естественному, не перегруженному атлетизмом мужского, и не подверженному капризам моды женского. Охарактеризовать стиль этих работ позволяет статья Левинсона «О новом балете»,[166] в которой он особое место уделяет истокам творчества А. Дункан. Танцу Дункан «свойственная та выпуклость формы, то отсутствие светотени, так конкретность творчества, которые характеризуют живопись кватроченто. […] У Дункан - та же романтическая и не слишком углубленная nostalgie du passé, которая проявилась в отношении кватроченто к антику, та же идиллическая нота, та же не способность к монументальному иератическому творчеству…».[167] Характерная для этой эпохи простота форм и выразительные возможности

[165] Розанов В. В. Собрание сочинений: [В 11 т.] / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. Т. 1. С.293
[166] Левинсон А. О новом балете //Аполлон. 1911. №8. С. 30-50,
[167] Там же С. 44

детского тела позволили художнику вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевал освобождение тела в танце. Девочки—дунканки стали для Н. Чернышева подлинным воплощением телесного идеала. Лучшие его работы проникнуты духом поиска, который воскрешает ощущение свежести итальянских примитивов. Прекрасным примером здесь могут служить работы серии «Школа Дункан» и ряд других, например, «Девочка с козленком»(1929) и «Выжимает рубашку» (1933), непосредственно примыкающие к ней по элегическому настроению. Айседора Дункан и послевоенное поколение ее учеников осуществили античную идею единства тела, ума и души. В системе Дункан классическое благородство и симметрия воплощались в женском танце, вдохновленном статичными фигурами античной скульптуры и вазописи. Босоногие танцовщицы стали своего рода символом женского тела, освобожденного от физических запретов и ограничений общества. Выразительные возможности детского тела, лишенного половой определенности, и, следовательно, предопределенности судьбы в гендерно дифференцированном мире позволили Н. П. Чернышеву вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевало создание нового человека.

После Второй Мировой войны идеальный мужской тип расширяет свои границы, включая в себя тип героического воина. В монументальной и станковой живописи этого времени фигуры солдат трактованы как олицетворение римской воинской доблести, что подчеркивается их соотнесенностью с триумфальной архитектурой и скульптурным декором, включающим в себя трофеи и аллегорические фигуры Славы и Победы.

Экстремальным случаем изображения героического в послевоенном экспрессионизме стало творчество А. Арефьева, для которого язык античности стал единственным адекватным способом выразить опыт военного детства. Отказавшись от продолжения обучения в художественной школе при институте Репина (в том числе из-за

нежелания следовать академической программе) он, тем не менее, на протяжении всей жизни сохранил постоянный интерес к античным мифологическим сюжетам. Несмотря на молодость, Арефьев имел за плечами тот груз жестокого жизненного опыта, который сразу придал зрелость и художественную самостоятельность его творчеству. Первоначально античность у Арефьева проявилась в остром ощущении телесности, вызванном опытом военного блокадного детства.

Выросший на улицах блокадного города, Арефьев рассматривает античность в оптике городского примитива, принципиально отличающегося от выросшего из крестьянской архаики народного примитива тем, что он использует «низовую» культуру города, и не только осуществляет в своих формах первичное художественное познание окружающего мира, но и формирует важнейшие эстетические понятия о человеке и природе в искусстве XX века.[168] Работы античной серии носят характер «театральности народной драмы».

Характерную для классицизма тягу Арефьева к статуарности отмечает Е. Андреева: «Его рисунки «Античной серии» кажутся проектами скульптурных групп….его увлеченность античностью проходит через всю его жизнь, он мерит себя этикой языческого героизма, его приверженность телу смыкается с античной телесностью— без античной идеализации форм».[169] В «Античной серии», объединяющей живописные и графические работы почти 20-летнего периода 1940х-60-х годов, античные мифы оживают на улицах, в моргах, во дворах и на лестницах Ленинграда. Олег Фронтинский так объясняет обращение художника к античности: «Жажда гармоничного при цепкой привязанности к жизни, далеко не гармоничной, при нежелании уйти в мечтание заставила Арефьева обратиться к античной истории и культуре и пережить их в серии «античных рисунков». Дух античной жизни приближен к нам до эффекта осязаемости».[170] Не

---

[168] Там же, с. 27
[169] Андреева Е. Постмодернизм. СПб: Азбука, С.47
[170] Цит. по Гуревич Л. Арефьевский круг. СПб: Изд. ПРП. С.27

преувеличивая художественные достоинства работ Арефьева, отметим, что острый, упрощенный рисунок и обжигающий локальный цвет, характерные для экспрессионизма, парадоксально позволяли оживить классические сюжеты, всегда таящие в себе опасность отвлеченно-умозрительной трактовки. Живое ощущение реальности происходящего достигается приемом смешения жанров — низкого жанра граничащей с сатирой карикатуры и высокого жанра трагедии. Разумеется, что при этом он ни в коей мере не ставит перед собой задачу воссоздания образа античности в конкретно-исторических реалиях, но воссоздает этот образ из неподобных античности форм художественного мышления. Пульс классицизма ощущается в правдоподобии повседневного, привычного. Драка превращается в героическую битву Мелеагра с сыновьями Фестия у стен осажденного Калидона («Мелеагр»). Кадавры, грудой сваленные на анатомическом столе морга, становятся детьми Ниобы, погибшими от стрел разгневанных богов. Будничный эпизод лагерной драмы возвышается до сцены смерти императора («Нерон», «Гальба»). Композиционную основу этих работ Арефьев черпал из непосредственных жизненных наблюдений и действительно, «в этой латентной (кино)классичности арефьевского экспрессионизма сказывается влияние города, где юноша, не лишенный эстетического чувства, видит в скульптуре Клодта римскую ровню себе— голого солдата с конем и ощущает себя среди кубов и пирамид античного мегаполиса, где такие же задворки, как и тысячу лет назад, где та же пыль – единственная постоянная жизни – скрипит на зубах»[171].

Работы начала 60-х годов, времени зрелого творчества, демонстрируют особенности живописной манеры и своеобразие художественного языка автора наиболее полно. Обращает на себя внимание эрудиция, ставшая частью повседневной художественной практики только следующего поколения отечественных художников. «Прометей», небольшая по

[171] Андреева Е.Указ соч.. С.47

формату работа. Как бы раскаленное в печи, словно лишенное кожи тело героя выступает на плотном, лишенном воздуха черном фоне—экране. Рисунок восходит к тициановскому «Св. Себастьяну», картине, хорошо знакомой Арефьеву по Эрмитажу, однако в отличие от композиционной сложности построения фигуры у Тициана, знаменитой «виноградной лозы», тело Прометея хотя и сохраняет напряжение позы, выглядит неожиданно «смятым», и от того кажется странно привычным к ежедневной боли бесконечной пытки. Густая красочная масса расплываясь, с трудом удерживается в границах формы: Арефьев работал очень быстро, при этом писал и записывал, не дожидаясь высыхания красочного слоя. Подобную технику мы видим и в другой картине на античный сюжет — «Прокрусте». Сюжет представлен довольно неопределенно, не позволяя соотнести действие с конкретным эпизодом мифа, само действие показано, словно через замочную скважину, или, лучше сказать, «волчок» камеры. В тяжелом синем воздухе, словно сжатом малым форматом два сведенных судорогой тела почти полностью заполняют собой пространство изображения. Античный миф здесь становится объектом художественной рефлексии автора, окрашенного личным чувством эмоционального переживания не столько духовного, сколько телесного. В Древнем Риме показания рабов признавали только в том случае, если они были получены под пыткой, потому что требовалось «услышать голос их тела». Именно этот голос тела, обеспечивающий абсолютную правду «показаний» и звучит в «античных» работах Арефьева. При этом «жестокость изображаемого сама по себе не создает драматизма, воздействие его «античных» работ чисто эстетическое: воздействие архитектоники, пластики, воздействие жизненной силы Он не фиксируется на мучениях— только на телесной мощи, энергии жестокого действия, на напряжении тел».[172] Через трагедию экспрессивного искажения классического, построенного по античным канонам тела,

[172] Гуревич Л. Указ соч. С. 54

Арефьев достигает ощущения катарсиса. В эпоху господства жанровых изображений, сознательно отказывающуюся от сообщения картине философской или мифологической программы, обращение художника к классическому искусству явилось проявлением внутренней свободы, стремлением передать судьбу человека в бесчеловечном мире, выражением властно рвущейся наружу экспрессии поколения детей войны. И если немецкие экспрессионисты обращались к евангельским сюжетам, то Арефьев в своих работах четверть века спустя уравнивает человека и бога в мире древних, гораздо более трагичном, погруженном в вечную игру космических сил и круговорот стихий. Рассматривая творчество Арефьева, можно видеть, что он последовательно демонстрировал классический подход, показывая современность через Историю, глубину и силу которого определяла постоянная борьба, которую художник вел с отчетливой волей к саморазрушению. В более позднее время эти задачи стали приоритетными для группы художников так называемой Эрмитажной школы. В XX веке предпринимается попытка представить тело как знак, то есть систему, в которой достигается предел выразительности формы через ее редукцию до пластического основания. Античный канон, преломленный через творчество Петрова-Водкина, служит в данном случае цели выявления сущностных свойств тела. Здесь значимое отсутствие или минимализм телесных характеристик представляет собой прием фокусирования внимания на субъекте восприятия. Зритель должен достроить форму до образа, проделав определенную духовную работу. Эта система может быть описана как символическая. Ее цель - изображение тела в развитии, становлении. Группа художников, объединившихся в конце 50-х годов для изучения наследия старых мастеров в Эрмитаже, получила название Эрмитажная школа. Среди наиболее известных художников этой группы выделяется А. П. Зайцев, последовательно проводящий в жизнь принцип формального

анализа работ старых мастеров, исследуя границы художественного образа.

III.2. Научно-технические достижения и образ природы в живописи 50-х-70-х годов

В связи с достижениями науки и техники 50-60-х годов XX века, такими как открытие атомной энергии и освоение космоса, важной становится тема взаимодействия человека и природы. Они заставили по-новому оценить место человека в мире, вновь актуализировав идеи русского космизма, испытавшего сильное влияние эллинистической философии и гностического мировосприятия. Для античного представления о Вселенной важной является идея «дома», понимаемая как состояния потери дома и его обретения, а также пребывание дома. «Человек живет в теле точно также как он живет в доме или в Космосе»[173]. Научная картина мира, сформировавшаяся в новой европейской науке, казалось, навсегда разрушила космос, созданный древними. Однако, исчезнув как мировоззренческая конструкция, космос отнюдь не исчез из духовной культуры. Бытие человека в космосе стало в начале XX века предметом размышлений таких философов, как К. Э. Циолковский, Н. Ф. Федоров и Н. К. Рерих. По Циолковскому оно делится на четыре основные эры: эра рождения, становления, расцвета и терминальная эра[174]. Разум человека и его преобразующая природу деятельность — основные инструменты восхождения к ноосфере. В этом новом состоянии душа (понимаемая как духовно-ментальное состояние человечества) и тело (планета) придут в гармонию, и тогда проблемы поиска человечеством своего предназначения получат свое разрешение. Человек, поэтому, становится идеально-этическим образцом. Он манифестирует следующие функции: высшие духовные качества и способности, олицетворение идей

---

[173] Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд. МГУ, 1993. С. 110

[174] Подробнее см. Чижевский А.Л. Аэроионы и жизнь. Беседы с Циолковским. М.: Мысль, 1999

нравственности, олицетворение будущего состояния человечества, реализовавшего свое предназначение. Идея совершенного человека глубоко архаична. Очевидно, она сочетает в себе два аспекта - божественный, космический и антропологический. Эта логика приводит к выводу о природе «высших существ» как результату духовной эволюции. «Нет бога или богов, которые не были бы когда-то людьми»- утверждает Е. И. Рерих.[175] Позиция художника-творца, поэтому, тесно связана с пониманием места человека в Природе. «Стояние и созерцание в одной неподвижной точке или перемещение и охват с разных точек, что более обогащает наше представление о мире»? - задает вопрос Павловский, и отвечает: «Так стоял человек века на земле, а солнце и планета вращались вокруг него. Потом все переменилось, человек сам стал частью и участником вечного движения в космосе. Должна же при этом измениться «точка зрения» на мир? В данном случае в современном искусстве мы сталкиваемся с вопиющим примером отставания сознания даже от бытия. Четвертое измерение и время - становится важным фактором в восприятии пространственных элементов на плоскость. Отчет затраченного времени на восприятие форм определяет их значение в ряду других».[176] Этот пассаж, написанный в начале 70-х годов, прямо возвращает нас к кругу идей начала века- с характерным пониманием роли художника как изобретателя, конструирующего заново вещи мира, а также необходимости расширения сознания, отстающего от бытия, открывающего новые измерения. Здесь мы видим классическое понимание героя, чье предназначение состоит в том, чтобы испытать себя на наковальне судьбы и стать достойным внимания богов, что возможно только при обладании внутренней гармонией, которая только и позволяет достойно пройти все испытания. Платон так трактует Космос: «восприняв в себя смертные и бессмертные живые существа и пополнившись ими, наш космос стал

---

[175] Письма Елены Рерих,1929-1938 В 2 т. Т2 Мн.: Белорусский фонд Рерихов 1992, С. 161
[176] Там же, С. 7

видимым живым существом, объединяющим все видимое, чувственным богом, образом бога умопостигаемого, величайшим и наилучшим, прекраснейшим и совершеннейшим, единым и однородным небом».[177] Синтез этих идей в русском космизме приводит к восприятию космоса как храма, и к литургическому синтезу искусств, как естественной возможности изображения преображенного религиозным идеалом космоса, проблема искусства будущего находит свое разрешение в храмовом синтезе искусств. А. Лосев так объясняет это обстоятельство, развивая идею космической соборности классицизма: «Поэтому христианство, несмотря на все свои порывы в мир божественный, есть мировоззрение не романтическое, но классическое, и поэтому же романтизм, несмотря на все свое расхождение с Возрождением и Просвещением, есть плод именно этой общей индивидуалистической культуры. Классицизм — индивидуалистичен, но его индивидуум есть вся община, все общество, весь мир, все человечество, все божество».[178]

Созданию символической картины мира, вдохновленной почерпнутыми из эпохи Возрождения образами, придающими соразмерность космоса с бытием и сознанием человека посвящены работы таких авторов как А.Л. Королев, А.В. Анопова, А.В. Васильев. Монументальная мозаика Королева для Санкт-Петербургского Университета, представляющая великих ученых пошлого, предстоящих на фоне космоса, исполненного созвездий, очевидно, носит влияние Атласа Яна Гевелия, который несколько раз переиздавался в советское время.[179] Сходной композицией отличается и работа А.В. Аноповой, представляющей космонавта, парящего среди созвездий, представленных знаками Зодиака. Здесь обращает на себя внимание включение в композицию фигуры человека — в мотивах предстояния или полета, воплощающих идею обожения, преображения человека, преодолевшего

[177] Платон. Соч. в трех томах. Т.3. М.,1971. С.541
[178] Лосев А.Ф. «Диалектика художественной формы»//Собр. соч. в 9 томах. Т.4 М.,1995. С.250
[179] Гевелий Ян. Атлас звездного неба. — Ташкент: Фан (1-е изд. — 1968; 2-е изд. — 1970; 3-е изд. — 1977; 4-е изд. — 1981))

свою телесную и духовную ограниченность и несовершенство. Как известно, теоретики космических полетов начала XX века представляли выход человека в космос результатом особой духовной практики, благодаря которой только и возможно интеллектуальное развитие человечества, одним из следствий которого станет развитие техники. Это послужило появлению и разработке соответствующих тем. Отсюда характерные христианско-эллинистические сюжеты космических работ 60-70 годов — таких как «Утро космической эры» С.А. Павловского (1967), изображающей Мать и Дитя. Характерно в этой связи сюжетные модификации традиционной иконографии, в которых преображенный космос выступает в связи с религиозным идеалом.

Интересной в связи с обращением к искусству Возрождения в монументальной живописи представляется декоративная роспись театра в Челябинске, выполненная выпускником Мухинского художественно-промышленного училища К. В. Фокиным совместно с В. Сорокиным. Фокину принадлежит роспись плафона, а Сорокину - фойе. Все они объединены общим замыслом, о котором автор говорит так: «Сама идея расписать плафон зрительного зала Театра ЧТЗ родилась накануне 50-летия завода. Я предложил авторам идеи изобразить картины производства в виде действа античных богов. В плафоне вы видите Гефеста, Прометея, Вулкана... А по углам плафона – четыре символа: Геометр, Астроном, Поэт и Музыкант. В центре – музы и Аполлон на колеснице. Но здесь же и сферы небесные, которые бороздят современные космические корабли...».[180] В росписи плафона заметно влияние монументальной живописи Возрождения, конкретнее - Микеланджело. Живопись фойе вызывает ассоциации с помпейскими росписями, в первую очередь Виллы Мистерий.

---

[180] Симакова С. Охранная грамота для богов. URL http://chelyabinsk.ru/text/picturenet/685367.html?full=3 Дата обращения: 17.04.2015

Особенный интерес в связи с представлением новой эры человечества представляет фигура Прометея. Легенды и мифы о Прометее с их ясной фабулой и гуманистическим пафосом сделали его в XX веке символом достижений человечества. При этом сохраняется свойственный античности дуализм: прикованный Прометей Арефьева, страдающий от гнева богов, демонстрирует «ночную» природу этого титана, в человеческом мире символизирующего бесплодные попытки человека реализовать свой потенциал. С другой стороны Прометей прославляется как благодетель человечества, научивший его ремеслам и искусствам и даровавший огонь, символически означающий новые виды энергии. (Мозаика Е. Аблина «Прометей несущий огонь людям» 1968). Сходные мотивы присутствуют в мозаиках Б. Тальберга «Освобожденный человек»(1968), «Прометей» В. Эльконина и Ю. Александрова, (1974), «Огонь Прометея» А. Кузнецова (1971). Безусловно, в этих работах сохраняется и социальная подоплека мифа, которую выразил А.Камю «мы должны изобрести огонь заново», призывая художников принести очищающий огонь искусства в человеческое общество.

III. 3. Советский строй и социальная аллегория в живописи 70-80-х годов

Во второй половине XX века ведущие позиции в культуре занимает постмодернизм. Появление постмодернизма в современном смысле этого слова обычно связывают с окончанием Второй мировой войны. Этому есть несколько причин, одна из важнейших состоит в том, что эсхатологческие настроения в связи с возможной мировой катастрофой, возникшие еще в начале века, укрепились после Первой мировой войны, с появлением тоталитарных режимов, отрицающих вечные ценности гуманизма и демократии, а вскоре после Второй мировой войны возникла новая угроза, на сей раз ядерной войны, грозящей уничтожением всему человечеству. В

этой обстановке усилия философов сосредоточились на анализе культуры, приведшей к подобному кризису. В основе философии постмодернизма лежит принцип деконструкции, то есть буквально попытка «разобрать» культурные и мифологические конструкции, управляющие обществом и отыскать в них те изъяны, которые и привели к катастрофе. Обращаясь к истории философии, Деррида приходит к выводу, что греческая философская мысль определяет «весь логос вообще и всю историко-философскую ситуацию в мире». Важным становится, поэтому изменение места истока, уход «к пророческому слову, вдохнувшему не просто до Платона, или даже до сократиков».[181] Действительно, классическое понимание традиции, составляющее основу социокультурной идентичности, предполагает неизменное культурное наследие, однако такое понимание приводит к чудовищным катастрофам XX века. Следует, поэтому, представить традицию и конструктивно, динамически, творчески ее переосмыслить. Это возможно, если обратиться к феномену человеческой памяти. Память представляет собой функцию особого мира, в котором сосуществуют прошлое, настоящее и будущее. В области художественной проблема традиции, лишенной своего онтологического основания разрабатывается в работах Бодрияра, которой использует термин симулякр, обозначающий не связанный с реальностью знак, существующий виртуально и вытесняющий ее из нашего сознания. Сама идея симулякра восходит к Платону, который обозначал данным термином изображение вообще, в отличие от идеи-эйдоса. Для постмодернистов проблема, на решение которой и направлены их основные усилия, заключается в отрыве знака от означающего. Преодоление господства симулякра они видят в синтезировании времени и в логическом анализе языка. Иконофобия, свойственная постмодернистской философии, имеет своим основанием то, что, как писал Витгенштейн: «нас берет в плен

[181] Деррида Ж. Насилие и метафизика.// Деррида Ж. Письмо и различие. СПб: Академический проект, 2000. С. 99 – 196

картина. И мы не можем выйти за ее пределы, ибо она заключена в нашем языке и тот как бы нещадно повторяет ее нам»[182]. Визуальное искусство опасно тем, что замещает реальность и просачивается в язык, искажая его смысл. В попытке защитить речь от тирании визуального, ее последовательно подвергают логическому анализу. Но проделать что-то подобное с изображением не представляется возможным. Однако защититься от репрессивного мифа, творимого оторванным от своего означающего знаком можно, обратившись к аллегорическому языку. Эстетический потенциал аллегории, по мнению романтиков, был лишен качеств глубины и органичности, которыми они наделяли символ. Для Гете было характерно противопоставление аллегории символу. Символ в романтическом представлении является частью некоторой открытой знаковой системы, тогда как аллегория остается ограниченной некоторой герметической концепцией. Аллегория превращает явление в концепт, а далее концепт преобразует в образ, но таким образом, что концепция всегда остается выраженной в изображении. Символ, с другой стороны, превращает явление в некую идею, которая, в свою очередь, преобразуется в образ. При этом идея остается незафиксированной, открытой для интерпретации, что позволяет образу в целом сохранить возможности генерирования новых смыслов. Символ, таким образом, ценится за глубину, искренность и органическую целостность. Вслед за Гете, Гегель подверг аллегорию критике в своей «Эстетике»: «Справедливо говорят поэтому об аллегории, что она холодна и бессодержательна, а принимая во внимание рассудочную абстрактность ее смысла, следует признать, что она создается больше рассудком, чем конкретным созерцанием и волнуемой глубоким чувством фантазией. Поэты, подобные Вергилию, в особенности дают нам аллегорические существа, потому что они не умеют создавать таких индивидуальных богов, как гомеровские».[183] Однако, поскольку

---

[182] Wittgenstein L. Philosophical Investigations, Oxford: Basil Blackwell 1986, P.184
[183] Гегель Г. Эстетика в 4-х томах. Т 2. М.: Искусство, 1969. С. 51

символ может наделяться произвольным значением, он оказывается вполне пригоден для идеологических манипуляций. Если свойственный романтизму символизм воспринимался еще в начале XX века как проявление художественной свободы, то с появлением критики репрессивного мифа, который он создает, символизм стал означать нечто прямо противоположное. «Миф есть чистая идеографическая система, где формы еще мотивированны представляемым ими понятием, но при этом отнюдь не покрывают им всей своей изобразительной целостности. И подобно тому, как в процессе исторического развития идеограмма мало-помалу расставалась с понятием, сочетаясь со звуком и становясь при этом все более немотивированной, так же и изношенность того или иного мифа опознается по произвольности его значения: весь Мольер в лекарском воротничке».[184] Именно символ служит в репрессивном мифе средством, подменяющим историю природой, который делает миф не подчиняющимся «критерию истины, поэтому ничто не мешает ему бесконечно действовать по принципу алиби; если означающее двулико, то у него всегда имеется некая другая сторона; смысл всякий раз присутствует для того, чтобы через него предстала форма, форма всякий раз присутствует для того, чтобы через нее отстранился смысл. И между смыслом и формой никогда не бывает противоречий, конфликтов, столкновений - ведь они никогда не оказываются в одной и той же точке».[185] Если Б. Кроче в своей «Эстетике» называет аллегорию «интеллектуальным заблуждением», то в это же время аллегория возвращает себе эстетические права в работах В. Беньямина. Он указывает, что уже Бодлер вновь возвращает аллегорию к жизни, используя ее как своего рода социальное оружие в эстетической оболочке - демонстрируя, что общество потребления сделало с многовековым эстетическим опытом человека. Беньямин рассматривает аллегорию в исторической перспективе

[184] Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект. 2008, С. 287
[185] Там же, С. 282

как средство анализа, в противоположность синтезирующему символу. Следующий важный шаг в реабилитации аллегории сделал Поль де Ман. Он показывает, что аллегория, как и ирония, демистифицируют «природу», постулируемую символизмом. Как показала художественная практика XX века, символ становится инструментом идеологии, обслуживающим миф. Действительно, ведь романтизм можно представить не только как историческое явление, но и как определенный способ репрезентации. В своей «Риторике темпоральности»[186] де Ман последовательно деконструирует романтический миф, показывая нарастающую смысловую инфляцию символа и приходит к выводу, что декларируемое в XIX веке превосходство символа над аллегорией есть не что иное, как форма самомистификации, своего рода защитная стратегия, предназначенная скрыть это знание. Поскольку аллегория представляет собой произвольный сдвиг знаковой системы, поэтому любая попытка достичь единства или идентичности с ее помощью невозможна, таким образом, преодолевается претензия мифа на органическую связь между природой и культурой.

Программа радикального обновления искусства, заявленная после революции, определила отрицательное отношение модернизма к традиции. Декларируя его, модернизм «манипулирует первым рядом готовых форм, и его отношение к миру уже вторично и по преимуществу негативно. По сути, манипуляция первым рядом готовых форм есть создание мифа в том смысле, как его понимал Р. Барт. Мифологические сюжеты продолжают оставаться в репертуаре отечественных художников в XX веке. Хотя отвлеченно-умозрительная трактовка мифа сохраняется у некоторых авторов, большинство из художников трактуют персонажи сюжеты классических мифов в соответствии с новой культурной реальностью. Эта реальность обусловлена развитием современной социальной мифологии. Такая специфическая для XX века структура художественного мышления,

[186] De Man, Paul. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of the Contemporary Criticism University of Minnesota Press, 1986

как неомифологизм, предпочитающий непосредственному наблюдению окружающей действительности «косвенные, «преображенные» формы осмысления действительности, причем эта последняя облекается в нарочито условные, так сказать, легендарные, непохожие на обыкновенную и обыденную жизнь, формы»[187] способствует обращению к античности. Аллегорические образы, составляющие плато культуры, содержат мощные мифологические комплексы, сохраняющие в модели мира свой смысл, что позволило использовать их для выражения социальной проблематики современности. Одной из причин мифологизации пространства современной культуры является приспособленность мифа к психологическим механизмам массового сознания. Миф становится отражением новой психической реальности и предписывает способы поведения, управляя механизмами массового сознания. В пространстве повседневности соотносятся две сферы: с одной стороны, сфера массовых стереотипов, и сфера индивидуального — с другой. Эта двойственность способствует обращению культуры к мифологическим моделям, которые упорядочивают отношения человека и общества.[188] В этой оптике она воспринимается уже не как образец или тем более догма, а как своего рода природа, как творящее, живое начало. «В ситуации, когда крушение всех старых устоев так сложно переплетается с рождением нового, само обращение к античности приобретает тот дух бесконечного «движения становления», которым живет современный мир».[189]

Однако, между самовоспроизводящимся культурным мифом, оберегающим культуру от разрушения и мифом современным, есть существенное различие, на которое указывает Р. Барт: «современный миф предполагает искусственную природу. Основа его не смысл, а форма. […]

---

[187] Недошивин Г.А.Судьба античного наследия в искусстве XX века // Античность в европейской живописи XV-начала XX веков/ М.: Советский художник, 1989,С.37

[188] Рожков М. А. Рефлексия античного наследия: культурологический аспект. автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологи. специальность 24.00.01 <Теория и история культуры> - 2009

[189] Недошивин Г.А.Указ соч. С.37

Функция мифа удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как ее отсутствие. Миф превращает реальность в знак, похищая у означающего предмета его собственную историю, он утрачивает память о том, как он был сделан, и тем самым, утрачивает человеческий смысл».[190] Рассуждая о современном мифе, Барт пишет: «Как показывает семиология, задачей мифа является преобразовывать историческую интенцию в природу, преходящее в вечное. Но тем же самым занимается и буржуазная идеология».[191] Не только буржуазная, но и любая идеология вообще - добавим мы от себя. Действительно, описывая далее «левый» миф, философ указывает на его характерные особенности: «Во-первых, он распространяется лишь на немногие объекты, лишь на некоторые политические понятия, если только не использует сам весь арсенал буржуазных мифов. Левый миф никогда не захватывает бескрайней области межличностных отношений, обширного пространства «незначительной» идеологии. […] Во-вторых, этот миф привходящий, он обусловлен не стратегией, как миф буржуазный, а лишь некоторой тактикой, в худшем случае некоторым уклоном. Даже если он и производится заново, это все равно миф, приспособленный скорее для удобства, чем для необходимости. А в-третьих, что важнее всего, левый миф - скудный миф, скудный по самой своей сущности. Он не способен к саморазмножению, он создается по заказу для краткосрочных нужд и небогат на выдумку. Ему недостает важнейшей силы - изобретательности. В нем всегда есть что-то косно-буквальное, какой-то остаточный запах лозунга; как выразительно говорят, он остается «сухим». В самом деле, что может быть более убогого, чем миф о Сталине?»[192] Поэтому модернизм с самого начала оказывается в тупиковой ситуации: с одной стороны он поддерживает декларируемый отказ от «старой» культуры, с другой

---

[190] Барт Р. Указ соч. С. 54
[191] Там же С. 304
[192] Там же С. 310-311

стороны его более чем скромные творческие усилия разбиваются о невозможность создания собственного мифа. Репрессивность мифа состоит в том, что принимая символический характер, превращая реальность в знак, миф, таким образом, становится средством регламентации социокультурного поведения. Этому способствует то, что миф обладает свойством замещать природу. Барт пишет: «Миф же отталкивает своей псевдоприродностью, его значащие формы оказываются излишествами - так в некоторых вещах утилитарная функция прикрывается оформлением «под природу». Стремление добавить к значению еще и санкцию природности вызывает настоящую тошноту. Миф излишне богат, и избыточна в нем именно мотивированность»[193]. Таким образом, вечное возвращение Ницше имеет опасность стать вечным возращением того же и представляет опасность для человека вновь оказаться в силках мифа. На эту опасность тождественности указывает Барт, называя ее тавтологией, которая убивает рациональность и язык. Избежать этого можно, если обратиться к творческому воображению. «Выманить у повторения нечто новое, выманить различие - такова роль воображения».[194] Такое отношение к мифу предлагает мифологизировать его, используя метаязык мифа как основу для нового мифа - вторичного по отношению к исходному. Как конкретно такое возможно? Выход заключается в самом комментаторском характере искусства постмодернизма: поскольку комментарии опираются на интуицию индивидуальности, их количество может быть бесконечным. А уникальность определяется уникальностью интуиции. «Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: если его нельзя разрушить, ибо тогда мы доходим до полного молчания, то его нужно переосмыслить - иронично, без наивности»[195]. Миф активно используется постмодернизмом, так как приспособлен к механизму

[193]Там же С. 285
[194] Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 102
[195] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 228

восприятия массового сознания. Преобразовывая историческую интенцию в природу, миф создает свою собственную описательную систему, задача которой манипуляция реальностью. Чтобы преодолеть это его свойство, Барт предлагает мифологизировать миф, то есть использовать его метаязык как основу для нового мифа - вторичного по отношению к исходному. Для этого необходимо обратиться к риторике в ее связи с искусством. Барт указывает на путь преодоления репрессивности мифа: «Так что, возможно, лучшее оружие против мифа в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф - похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа»[196]. Символ эстетически представляет гармоническое единство природы и истории, в то время как аллегорическое выражение вступает с миром в сложную взаимосвязь. В аллегории история не поглощается природой, и природа не интегрируется в историю. Представление истории в аллегорической форме также претерпевает изменения, связанные с изменением в восприятии истории. Из непрерывного процесса, соединяющего настоящее с прошлым, история превращается в ряд фрагментов, соединяющих конкретные моменты настоящего с конкретными моментами прошлого. Прошлое не может быть восстановлено в своей целостности, но может быть восстановлено благодаря фрагментам, создающим некоторую условную конструкцию, своего рода аллегорическую монограмму. Утверждение автономности человека в постмодернизме возвращает аллегории ее позиции противостояния идеологии, ведь она разрушает основу современного мифа- его анонимность вполне в соответствии с бартовской логикой. И здесь мы с необходимостью вновь возвращаемся к аллегорическому языку,

[196] Там же С. 296

который как раз и позволяет «похитить миф». Любая попытка самоопределения при помощи него захватывает вместо «я» простой знак, который в свою очередь приводит к другому знаку, ни один из которых не связан органически с предыдущим. На продуктивность этого подхода указывает К. Оуэнс: «Аллегорические язык это язык апроприаций; использующий его не изобретает изображения, но конфискует их. Он овладевает культурным значением, становится его переводчиком. И в его руках образ становится чем-то другим. Он не восстанавливает первоначальный смысл, что, возможно, был потерян или скрыт; аллегория не герменевтика. Скорее он добавляет еще один смысл изображению. Однако, добавляя, он делает это только для замены: новый аллегорический смысл вытесняет предшествующий».[197]

Прекрасным примером деконструкции советского мифа является серия работ В. Комара и А. Меламида «Ностальгический соцреализм» (1981-83). Анонимность советской власти определяла ее мифологию, основанную на акцентировании естественности, исторической неизбежности и органической тотальности и символический характер ее представления. Персонифицировав ее, художники разрушили декларируемую символизмом органическую связь между субъектом и объектом. Поскольку аллегория представляет собой произвольный сдвиг знаковой системы, поэтому любая попытка достичь единства или идентичности с ее помощью невозможна. Наоборот, «разделение, которое происходит при помощи обращения к аллегории между эмпирическим миром и миром языка есть не что иное, как ирония, которая любую попытку продемонстрировать естественное превосходство над другим человеком погружает в лабиринт знаков, в которых такие акты дифференциации буквально невозможны».[198] В серии работ «Ностальгический соцреализм» Комар и Меламид вполне

[197] Owens, Craig The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism //October, Vol. 12. (Spring, 1980), pp. 67-86. p. 69

[198] Siebens, Tobin. Allegory and the Aesthetic Ideology, pp. 469-487. /Interpretation and allegory: antiquity to the modern period / ed. by Jon Whitman. - Leiden ; Boston ; Koln : Brill, 2000 p. 473

продемонстрировали возможности классицизма в критической репрезентации власти. По мнению Генри Цернера, высказанному им в известной статье «Классицизм как власть»: «Если классическое есть просто искусство, которое имеет власть и силу, то поразительно, в какой степени конкретный вид искусства был в состоянии взять на себя эту роль. [...] Я считаю, что он связан с развитием определенного вида натурализма в Греции в пятом веке до н. э. и что этот вид натурализма в состоянии заставить полагать, что власть этого искусства основывается на природе. Тогда нас больше не должно удивлять, что такое искусство будет воскрешено при различных обстоятельствах. Что может быть лучше для власти на месте, чем заставить нас поверить, что это она основана не просто на применении силы, но её авторитет лежит в самой природе? Эта риторика природы, очевидно, присутствует в скульптуре и живописи греко-римской традиции, и это всегда понималось так же в её архитектуре».[199] Однако, представляя власть как явление, коренящееся в самой природе, классицизм оперирует аллегорическим языком. В свою очередь, аллегория выступает как комментарий, а не как метафизический или визуальный сигнал и, в конечном счете, представляет собой фикцию, вымысел, что гарантирует защиту от идеологической индоктринации. Так как античный миф становится одной из форм диалога в современном мире, то этим преодолевается основная опасность для художника, обращающегося к языку античности — опасность отвлеченно-умозрительной трактовки, опасность говорить на мертвом языке, и как следствие, остаться вне реальности современности.

«Рождение социалистического реализма» (1982-83) прямо цитирует «Изобретение живописи» Э. Деге (1832). Эта работа может считаться вершиной социалистического реализма, поскольку воспроизводя академический канон в его самом рафинированном виде, она также демонстрирует «убожество сталинского мифа», просто называя его.

[199] Zerner, Henry. Classicism as Power //Critical perspectives on art history, p.32

Действительно, пока советская власть укрывалась анонимностью и выражала себя через абстрактные символы или предметы, ей легко было сохранить видимость величия. Лишь изредка ее фантазии о самой себе прорывались в кинематографе, например, Л. Орлова летящая в гигантском лимузине над Москвой среди гор и облаков вокруг гигантской статуи Сталина и прилетающая прямо на гигантскую ВДНХ – («Светлый путь» 1940, реж. Г. Александров); или в утопическом архитектурном проекте Дворца Советов - самого высокого здания в мире, венчающегося самой большой в мире статуей Ленина. Живописи предписывалось быть демократичной, многочисленные монументальные полотна изображали великих вождей в одном ряду с простыми гражданами (В. Ефанов «Незабываемая встреча», 1937; «Знатные люди страны Советов», 1939). Комар и Меламид впервые использовали «прямой» язык классицизма для буквального описания «достижений» советской власти - «Сталин и музы»(1982-1983) и ее иррациональной идеологии – «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить» (1982-83). Примечательно, что художники, покинув СССР не отказались от найденного критического языка, использовав аллегорию в серии работ, посвященной исследованию и деконструкции американского мифа, например, «Портрет Р. Рейгана в образе кентавра» (1981), «Крылья вырастут», «Джордж Вашингтон-победитель» (все 1996-97) из серии «Американская мечта». Сопоставляя феномены массовой пропаганды, художники рационально находят поразительные визуальные параллели, которые оказываются своего рода кроличьими норами, ведущими через видимую однозначность культурных кодов в области бессознательного, откуда и берет свое начало политическое манипулирование, свойственное природе тоталитарных режимов: «Ялтинская конференция» (1982).

Выводы по третьей главе

Обращение к ясным пластическим формам, воспитанное академической школой придало выражению художественной индивидуальности осмысленность речи. Очевидно, однако, что одной только логики не достаточно для создания образа, который связывает феноменальный опыт с обобщенным опытом, выраженным в данном языке. В то же время, содержание произведения нельзя отделить от формы, ведь оно приобретает необходимые качества целостности или синтеза только как соединение двух элементов - художественной формы и оформляемого ей содержания. Природа этого нового синтеза не была до конца осознана художниками начала века, увлеченных мыслью об освобождении от политической тенденциозности живописи предыдущего века. Так Н. Радлов писал: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. […] но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели».[200] Несмотря на противоречия в программных заявлениях, творческая практика художников показала последовательное и очень успешное применение языка классицизма для создания образов, вызванных к жизни XX веком. В его основе лежала реакция на вызовы социальной реальности, заставляющие сознание идентифицировать их, используя те устойчивые способы, которые были закреплены в мифологических моделях, которые упорядочивают отношения человека и общества. Античный миф, как часть традиции, сохраняет свое значение, оставаясь в художественной модели мира классицизма языком описания психической, социальной и культурной реальности. Мифориторческий характер культуры

[200] Радлов Н. Э. Цех Святого Луки// Аполлон. 1917. № 8-10. С. 61—79

классицизма определяет факт использования его языка в виде аллегорий и эмблем для описания новых реалий XX века в науке, политике и общественной жизни. Неомифологизм, как особая структура художественного мышления, вводит в оборот античные сюжеты и образы, мифы и их интерпретации, которые, оставаясь по своему смыслу и значению средством конвенциональной коммуникации, обладают потенциалом художественно-философского синтеза. Прямой язык классицизма, во всем многообразии исторических стилей, сохраняет свою актуальность в XX веке. Универсальность его принципов на русской почве демонстрируется обращением к архетипам классики художников второй половины XX века, для которых этот шаг явился результатом внутренней работы.

ГЛАВА IV. НЕОКЛАССИЦИЗМ В РОССИИ КОНЦА XX ВЕКА

IV.1 Традиции академической школы и поиски нового образца

Советское искусство первого послевоенного десятилетия полностью подчинено методу соцреализма. Постановления ЦК ВКП (Б) 1946-48 годов по вопросам кино, театра, музыки, философская дискуссия 1947 года, весь идеологический и политический гнет сказался на первых этапах деятельности Академии. В это время традиция «пластического стилизма» сохраняется главным образом как эстетический идеал. Индивидуальность художников и их темперамент проявляются в отношении к этому идеалу, трагическая недостижимость в экспрессионизме Арефьева («Прометей»), жизненный напор П. Кончаловского («Золотой век», 1946), романтическое погружение в мир героев, наполненном божественным присутствием А. Пластова («Суд Париса», 1965-1972, «Дедал и Икар» - 1960-е), «Похищение Европы», 1950-е). «При президентах А. Герасимове и В. Серове концепция соотношений двух академий была такова: старая академия — царская, придворная, императорская, наша академия — советская, партийная, коммунистическая, основанная на принципе социалистического реализма. Это социально и идеологически разные академии, и потому никакой преемственности между ними нет»[201]. Эта ситуация стала медленно меняться только в 70-е годы при президенте Томском. На выставке 225 лет Академии художеств академия впервые в советское время предстала как единое, исторически развивающееся целое. Новую тенденцию известный советский искусствовед А. Каменский определил через проблематику «всеобщего времени» художественных образов: «Итак, самый нерв

[201] Ванслов В. В. О преемственности российской и императорской академий художеств // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. статей — Вып.10. М., 2006. С.7

«диалогов с прошлым» заключается не в том или ином стилевом пристрастии и вообще не в вопросах стиля, а в приобщении к концепции «всеобщего», открытого времени художественных образов, в радости сближения с бесконечным материалом искусства разных веков…».[202] Проблема синтеза стала тем более актуальной, когда после директивного отказа от излишеств модернизированная неоклассика вернулась на круги своя. «Упрощение ордерных схем открывало один из путей к строгим лаконичным решениям. Этот процесс проявился главным образом в строительстве общественных зданий, требовавших монументальной представительности и крупного масштаба»[203]. Это упрощение архитектуры потребовало и новых декоративных решений, стилистика предыдущего периода была неприемлема для монументальной живописи просто в силу изменившейся специфики архитектуры. Это открывало широкие возможности на пути широких обобщений. Крупным художником, оказавшим влияние на несколько поколений монументалистов, был О. П. Филатчев. В своем монументальном и станковом творчестве, также как и в педагогической практике, он последовательно обращался к художественному наследию раннего итальянского Возрождения, в особенности Флорентийской школы, которую отличает повышенное внимание к рисунку. Характерно, что критическое восприятие некоторыми современниками работ Филатчева как простого переноса станковых форм в монументальные произведения была отражением представления о монументальной форме как форме упрощенной, огрубленной, характерной для монументализма Латинской Америки (Ороско, Ривера и пр.) или ультралевого искусства республиканской Франции (Ф. Леже). Следует возразить, что требование монументальности означает, в общем, идеализацию и типизацию формы, и в этом смысле творчество Филатчева

---

[202] Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 325

[203] Кириков Б.. Модернизированная неоклассика в Ленинграде. Германские и итальянские параллели. Материалы конференции MONUMENTALITA & MODERNITA Без выходных днных

наследует той линии поиска выразительности, которая берет начало в монументальной мастерской ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и отличается эстетизацией формы. Среди работ Филатчева необходимо выделить исполненные в 70-е годы росписи «Студенты» и «Созерцание». Они знаменую собой возвращение к проблематике начала века: гармоническому синтезу декоративной формы и поэтического содержания. В начале XX века в творчестве голуборозовцев она не получила своего полного решения, в связи со сложностью взаимодействия интимно-лирического содержания, близкого станковой картине с монументальными схемами, требовавшими органического взаимодействия с архитектурой. Филатчев по-новому подходит к решению задачи синтеза, смело вторгаясь в плоскость стены, уничтожая психологический эффект рамы за счет свободного расположения фигур, находящихся как бы в одном пространстве со зрителем. Отличительной чертой работ Филатчева является сохранение индивидуальных характеристик при общей идеализации образов, что позволяет говорить о психологической глубине его монументального творчества. Это стремление к психологизму «большой формы» является отличительным признаком монументальной школы ВХУТЕМАСа. Академический архетип, заложенный в основание школы Н.М. Чернышевым и Л.А. Бруни, дает в работах Филатчева разрешение имеющей давнюю историю художественной проблемы и говорит о необратимости культурного процесса в отечественном искусстве. Его можно затормозить, но невозможно уничтожить. Обращение к историческим стилям характерно и для конца XX века.

В 1964 году в монументальной мастерской института им. Репина была принята новая программа, включавшая в себя исполнение копий с античной вазописи, в технике сграффито, и копий с работ мастеров фрески. Большое значение имела основополагающая установка мастерской на достижение синтеза архитектуры и живописи, интерес в связи с реализацией этих концепций представляют ученики А. Мыльникова, среди

которых особенно следует выделить группу ФОРУС. Это творческое содружество художников С. Репина, В. Сухова, И. Уралова и Н. Фомина (начальные буквы фамилий, которых образуют аббревиатуру "ФоРУС"), объединивших свои силы для осуществления масштабных декоративных проектов.

Творчество группы неразрывно связано с городом. Столица империи, господствующим стилем в которой был классицизм, представляла неисчерпаемый источник формальных решений. Для творческого почерка содружества художников характерно сочетание традиций с поиском нового выразительного языка.

Обращение к этому семантическому пласту свидетельствует не только об интересе к классицизму, но и о потребности выстроить дистанцию по отношению к античности. Античность представляется как состоявшийся художественно-символический проект, поэтому фрагмент иной художественной реальности органично вписывается в композиционную схему, и служил барьером между живописным и обыденным пространствами. Введение узнаваемого художественного объекта выстраивает дистанцию между зрителем и самим произведением, усиливало эффект противопоставления монументального, идеального и подвижного, субъективного начал. Имитация становится одним из способов неофигуративного мышления, которое испытывает потребность в смысловом резерве устоявшихся художественных форм и техник. Аллегоричность, характеризующая произведения ФоРУС, берет свое начало в широко представленных произведениях городской скульптуры и декоративном убранстве Петербурга.

Особенности художественного мышления находят свое выражение и в предпочитаемой художниками антикизирующей технике мозаики. Мозаика занимает особое место в творчестве художников. Даже тогда, когда по условиям места они обращаются к живописной технике, они

выбирают масляную живопись, позволяющую воспроизводить эффекты мозаики.

Плоскостность трактовки фигур, уравновешенность композиций находится в соответствии с архитектурными решениями общественных зданий, характерными для 70-80-х годов.

Широкий круг работ, выполненных группой на протяжении десятилетий, позволяет проследить эволюцию творческого мышления. Дебютом группы можно считать выполненные в 1978 году для Памятного зала мемориального ансамбля «Героическим защитникам Ленинграда». Мозаики «Блокада» и «Победа». Плита «Блокада» содержит три композиционные группы: «Женщины Ленинграда», «Ленинград фронту» и «На фронт». Вторая плита - «Победа». Ее центральная тема - встреча победителей. В каждую из композиций введены элементы классической архитектуры. Подтекстом композиционной группы «Ленинград фронту» послужила 7-я симфония Шостаковича. Сам композитор изображен сидящим за инструментом в окружении слушателей. Важным композиционным элементом этой группы является сломанная у капители колонна ионического ордера. Сломанная колонна, символизирующая смерть, в данном случае приобретает расширительный смысл гибели в огне войны красоты и гармонии. Действие второго пласта «Победа» происходит у Нарвских ворот. Эти ворота, воздвигнутые в честь победы в Отечественной войне 1812 года и освободительного похода русской гвардии 1813-1814 года, представляют собой величественное сооружение стиля ампир. Скульптурную группу Ники, стоящей на колеснице, запряженной шестеркой коней, отличает сдержанность и простота, благородство форм. Введенные в композиционный центр мозаики, Нарвские ворота символизируют непреходящее историческое значение русского воинства для судьбы России. Уже в этой работе видно, что античность, воспринятая через архитектуру и монументально-декоративную скульптуру Петербурга, в значительной мере определяет

смысл и содержание. Следующей большой работой стала декорация концертного зала «Санкт-Петербург», состоящая из мозаики «Гимн городу» на фасаде и живописных картин, объединенных темой «Музыка города» в фойе. Мозаика «Гимн городу» представляет собой фризовую композицию, пластическую идею которой составляет ряд из семи статичных монументальных женских фигур - «кариатид», выполненных из золотой смальты. Глубокий синий фон содержит символы драматических событий истории города. Картины «Музыка города», расположенные в фойе концертного зала представляют собой архитектурные каприччио. Каждая композиция фланкирована сидящими женскими фигурами, играющими на музыкальных инструментах. Эти фигуры в своей монументальной лапидарности восходят к каменным декоративным скульптурам Петербурга XVIII века. Картины представляют архитектуру как застывшую музыку. Они выполнены в гризайльной технике и развивают идею, выраженную в мозаике фасада. В этой работе античные мотивы находят свое дальнейшее воплощение, в изображении фигур, хотя в пейзажах сохраняются приметы XX века.

Диалогу Петербурга с античностью посвящен цикл «Хранители города»(1989) для галереи «Англетер» гостиницы «Астория». Конструктивной и образной основой замысла является протяженная по всей длине фасада, раскрывающая вид на Исаакиевскую площадь с собором и Малую Морскую улицу галерея, объединяющая все основные общественно-значимые и парадные помещения отеля.[204]

17 плафонов представляют собой заключенные в рисованные каменные рамы сюжеты, изображающие различные явления природы («Белые ночи», «Северный ветер», «Наводнение») а также аллегории добродетелей или добрых начал, охраняющих город и недопускающих в него зло («Усмирение зла», «Аполлон и марс») В этом проекте античный

---

[204] Кутейникова Н.С.. Сергей Репин. Василий Сухов. Иван Уралов. Никита Фомин. Монументальное искусство. СПб.: Белл. 2009г. С.28

язык аллегорий становится доминирующим. Трактовка образов, как и в других работах авторов, пластически восходит к монументально-декоративной скульптуре Петербурга (это особенно заметно в таких плафонах, как «Марс и Аполлон» и «Европа и Зевс»), в тоже время они широко пользуются приемами современной живописи, как в композиции, так и в рисунке и цвете. Эту же стилистику продолжает и выполненная в 2001 году картина «Триумф Петра I», созданная для интерьера гостиницы «Октябрьская». В этом монументальном произведении, размерами 3 на 4 метра, предлагается современное прочтение классической темы римского монументального искусства, триумфа императора и, вместе с тем, триумфа города. Стоящего на колеснице, запряженной крылатыми конями триумфатора, сопровождают фигуры с атрибутами наук и искусств. Шествие разворачивается на фоне идеализированного вида на город, открывающегося со стороны стрелки Васильевского острова.

Значительная страница в творчестве С. Репина, И. Уралова, В. Сухова и Н. Фомина связана с работами по украшению станций Санкт-Петербургского метрополитена. В течение более чем 20 лет они создавали мозаики для станций «Улица Дыбенко», «Озерки», «Спасская», «Достоевская», «Крестовский остров», «Сенная площадь». Важно отметить, что вектор развития архитектуры городского метрополитена был задан станциями первой очереди, «образующими уникальную разновидность послевоенного ленинградского неоклассицизма или арт-деко»[205]. Все эти станции характеризуются трехнефной конструкцией подземного вестибюля, в тоже время различные решения пилонов главного нефа и нефов посадочных платформ, а также уместное использование монументального и монументально-декоративного искусства позволяли получать яркие, образные решения. Неоклассицизм и арт-деко продолжают играть заметную роль в архитектуре и декоре станций и по

[205] Курбатов Ю.И. Петроград-Ленинград -Санкт-Петербург. Архитектурно-градостроительные уроки. Спб: Искусство-СПб, 2008 С.97

сей день. Античная тема наиболее полно выражена в работах на станциях «Крестовский остров», «Спасская» и «Сенная площадь». Мозаики подземного вестибюля представляют собой аллегорические изображения рек и островов нашего города. Образный строй архитектуры подземного зала станции ориентирован на современное прочтение зодчества пригородов Петербурга XVIII века. Мозаичные композиции набраны из натурального камня. Центральный неф трехнефной подземной станции украшают восемь композиций с женскими фигурами—реками Петербурга. На стенах путевых нефов размещены символические изображения островов Петербурга».[206]

Станция «Спасская»(2008). В центральном нефе подземного зала станции размещены две архитектурно-художественные композиции, создающие образ триумфальных арок. Одна из них— «Зодчеству Петербурга», представляет собой изображение арки с кессонированным сводом, через приоткрытые ворота которой видна стоящая на высокой базе колонна коринфского ордера с прислоненным к ней каменным диском, на котором высечены имена зодчих, строивших город. Ворота арки декорированы маскаронами и розетками, используемыми в декоре петербургских зданий.

Переход станции «Сенная площадь» украшен мозаичной композицией «три века Санкт-Петербурга»(2008).Эта мозаика, расположенная в переходе на станцию»Спасская», развивает тему зодчества Петербурга. Композиция представляет собой арку, поддерживаемую капителями трех классических ордеров- ионического, дорического и коринфского, знаменующими эволюцию развития архитектуры античности, и аллегорически, эволюцию архитектуры города, что подчеркивает размещенный в арке текст с его историческими названиями и датами их принятия.

---

[206]Кутейникова Н. С. Указ соч. С.70

«Книга познания»-цикл мозаичных композиций для Российской Национальной Библиотеки (2003) суммирует накопленный художниками богатый опыт. В этой работе авторы вдохновляются поздней римской античностью, временами раннего христианства. Обращаясь к технике мозаики, они создают картины-притчи. Раннехристианская образность, тесно связанная с эллинистической культурой поздней античности проявляется в таких пластах, как «Пастырь», «Ловцы», в мозаичных композициях с чашами в порталах малых читальных залов 2-го этажа. Дополнительный античный колорит придает и введение рельефных классических архитектурных элементов: фронтона и колонны коринфского ордера в мозаичных композициях в объеме атриума парадной лестницы. Мозаикам свойственна графическая «знаковая» ясность композиции, архаичность пластики и строгий колорит. Сравнивая их с памятниками римской монументальной декорации IV–VI веков, можно найти немало соответствий: это несколько преувеличенная монументальность, тяга к тяжелой пластической форме, обладающей четкими очертаниями, в которой линейные акценты доминируют над живописными, суховатость моделировки пространств набором.[207] На примере этой работы можно говорить о влиянии школы, ориентирующей на широкую художественную эрудицию при сохранении классической эстетической установки. Возможности классического языка позволяют связать архитектуру здания, в которой присутствуют элементы классики (пропорции, пилоны, световые фонари, мрамор и дерево в интерьере) с содержание, функцией – одной из главных библиотек страны.

К большим монументально-декорационным проектам можно отнести выполненные в конце 90-х годов А.К. Быстровым работы на станциях Петербургского метрополитена «Площадь Александра Невского» и «Спортивная». Мозаика на станции «Площадь Александра Невского» изображает эпизод битвы Александра и его дружины со шведами. Фигура

[207] Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С.120.

Александра тесно связана с историей и мифологией города. Станция находится недалеко от того места, где и по сей день располагается основанный в 1710 году Петром I Александро-Невской монастырь. Картины из жизни Александра Невского были популярны на всем протяжении истории России, в XIX веке к таким сюжетам обращались, в частности, Г. Семирадский и Н. Рерих. В советское время Александру Невскому удалось избежать большевистского поругания, более того он стал одним из немногих русских героев, попавших на киноэкран, и закрепившихся в массовом сознании благодаря фильму С. Эйзенштейна. Уже в 2008 году Александр Невский был избран именем России в рамках одноименного проекта. Можно констатировать, что в обыденном сознании Александр Невский представляет собой мифологизированный образ великого полководца, не случайно, поэтому композиционное решение мозаики перекликается со знаменитой «Битвой Александра с Дарием», батальной сценой поразительной силы, приписываемой Филоксену. Картина повествует о победе великого полководца — Александра Македонского над персидским царем Дарием в битве при Иссах, Мозаичная копия с картины конца IV в до н. э. была найдена в доме Фавна в Помпеях. В отличие от бешеного брио античной мозаики, композиция современного художника статична, в трактовке фигур ощущается влияние кинематографа. Этот прием можно считать характерным для творчества А.К. Быстрова, часто прибегающего в своих работах к кинематографическим штампам, характерным для массового сознания.

Мозаики станции метро «Спортивная» также сохраняют качества остановленного кинокадра, позволяющая глазу современного зрителя мгновенно прочитать композицию, двигаясь в безостановочном человеческом потоке. Мозаики надземного вестибюля, по форме представляющие собой тондо, вдохновлены греческой вазописью. Как мы помним, копирование сюжетов вазописи в технике сграффито является одним из важных учебных заданий в монументальной мастерской. Эти

уроки дали прекрасную пищу для творчества. В этих работах сохранены основные принципы краснофигурной вазописи, переведенные в мозаику. На глубоком черном фоне ясно читаются свободно расположенные фигуры, слегка промоделированные цветом в пределах большой формы, с прекрасно найденными контурами. Некоторые сюжеты картин связаны с историческими событиями — например, победой Милона Кротонского на Олимпийских играх, тогда как другие являются свободными фантазиями по мотивам известных росписей ваз.

Центральная мозаика верхнего вестибюля «Олимпийский огонь» представляет собой решенную на контрастах белых с яркими кадмиево-красными и коричнево-золотыми тонами сцену, в которой Афина и Зевс передают олимпийский огонь людям. Вообще говоря, олимпийский огонь зажигают в напоминание о подвиге Прометея, как известно, похитившего его у богов, так что трактовка сюжета весьма неортодоксальная. Подобное «игровое» обращение с мифом, произвольное комбинирование мифологических персонажей в «историю» характерное для постмодернизма, придает всей работе современное измерение, хотя, возможно, это и не входило в намерения автора. Композиция работы построена по классическому принципу. В центре расположена группа богов и людей, стоящих около алтаря. Фланкирующие композиции группы фигур представляют свидетелей действа. Боги и герои несут атрибуты, делающие их однозначно узнаваемыми.

Центральная мозаика нижнего вестибюля «Бег». Замкнутая и уравновешенная композиция в гамме золотисто-коричневых тонов создает приподнятое настроение. Композиция этого пласта построена по тому же принципу, что и находящегося в верхнем вестибюле.

Группы фигур зрителей, среди которых мы видим и Геракла, фланкируют сцену, изображающую двух бегунов. Фигуры бегунов хороши по масштабу, но похожи скорее на лыжников по сравнению со знаменитыми бегунами греческих ваз, которые, несомненно, послужили

для них первоситочником. В тоже время эта рафинированная искусственность академических поз натурщиков, изображающих бегунов, придает всей композиции современный характер, не переходя за грань вкуса. Любопытно, что фигура Славы, замыкающая композицию сверху, по своей рисовке восходит, на наш взгляд к барельефам Адмиралтейства, еще раз напоминая нам о влиянии скульптурного убранства города на пластическое мышление современного художника. В этих работах «с особой силой проявилось его дарование рисовальщика и колориста. В трактовке форм и в особой гармонии и тонкости колористического решения ощутимо творческое осмысление классического наследия Греции, ее скульптуры и вазописи»[208].

Вот что рассказал о своей работе сам художник: «Работать действительно было необычайно интересно. Уникальная сама по себе станция, двухэтажная, глубокого заложения, с развитием на перспективу большого транспортного узла, расположена рядом со спортивными и концертными комплексами. Характер местоположения определил и тему, и особенность ее решения. Античная, олимпийская тема была здесь уместна, а ее «театрализованное» решение оправданно. Кроме того, Петербургу вообще близок «дух античности». Напоминание об этой великой культуре хранят музеи. Она ощутима в планировке города, в использовании ордерной системы, различного рода декора и т. п.»[209].

Еще одной крупной работой монументальной мастерской под руководством А.К. Быстрова стали декорации станции метрополитена «Парнас». Авторы проекта витражей (эскизов и картонов) – выпускники монументальной мастерской Андрея Мыльникова – Григорий Гукасов и Егор Быстров. В составе проекта три полуциркульных витража (тимпана): «Гелиос», «Похищение Европы» и «Аргонавты» и круглый витраж «Ника Аптерос». Все работы производили в тесном сотрудничестве с

---

[208] Кутейникова Н.С. Беседа в мозаичной матерской ДИ №4, 2006 С.26-30
[209] Там же С. 26-30.

архитектором, проектировавшим станцию, Николаем Ромашкиным, от него же получили и творческий импульс в выборе тематики витражей. Это Тимпаны «Аргонавты», «Похищение Европы», «Гелиос на колеснице» и круглый витраж «Ника Аптерос» Изготовление и монтаж всех витражей выполнены Сергеем Хваловым. Не все витражи кажутся равноценными, некоторая грубость рисунка, приводящая к дробности форм, вредит цельности восприятия «Аргонавтов». Круглый витраж «Ника Аптерос», наиболее совершенный из всех, не слишком соответствует своему названию, так как Ника представлена на нем с крыльями. Это говорит о том, что античные сюжеты в данном проекте не составляли определенной программы, а являлись скорее декоративными цветовыми акцентами. Все же и в данном случае обращение к античной теме позволило избежать примитивного декоративно-оформительского решения. Автор одного из витражей, Георгий Гукасов, также пишет станковые картины на мифологические сюжеты.

Среди художников, с вязанных с институтом им. Репина, творчество которых сохраняет академическую направленность, выделяется фигура Е. Куркова. Его манеру отличает характерное для классицизма благородство рисунка, имеющего самостоятельное, эстетическое значение. Росписи частной виллы под Санкт-Петербургом стали его крупным монументальным проектом. Программа этой росписи представляет собой ряд мифологических сцен, выполненных в стилистике классицизма XVIII века, в стиле, соответствующем архитектуре здания.

В 3-ей четверти XX века античные сюжеты постепенно входят и в станковую живопись. Важной частью классического мировосприятия является отношение к телу. Культ телесности, свойственный древним, в 20 веке стал предметом острой полемики. Вопросы физического развития и физиологии в предвоенные годы приобрели особенно острый характер. Особая человекоразмерность советской культуры манифестировалась

появлением человека новой формации, телесность которого во многом базировалась на античных канонах. С другой стороны, изображение обнаженной натуры не приветствовалось по идеологическим соображениям. На протяжении 30-50-х годов в советском искусстве такие сюжеты единичны, в это время обнаженная натура почти полностью исчезает из произведений художников. Преодолением такого отношения к телу стал классический подход, выявление красоты, пластики, диалог с античностью. А.А. Мыльников на протяжении долгого времени разрабатывал тему отдыхающей обнаженной женской фигуры в пейзаже, мотив, восходящий к образцам высокого Возрождения и далее к римской античности, так называемый отиум, характерное для городской культуры римской античности представление идеализированной природы.

Для Е.Е. Моисеенко свойственна необычайная восприимчивость при сохранении индивидуальной манеры. Особенно сильное впечатление на него произвела греческая вазопись. В своей так называемой Античной серии, объединившей произведения живописи и графики, художник в диалогической форме провел сопоставление античности и современности. Наиболее характерной стала работа «Антигона», где замкнутые единым контуром фигуры статуарны, контрапунктом к лапидарной трактовке основных объемов звучит сложное и выразительное движение рук, наполняя картину скрытой динамикой драмы. Перед нами предстает окрашенное личным чувством переживание греческой трагедии как очищающего душу религиозного действа.

Как отмечалось выше, важным элементом новой монументальности становится наследие классической архитектуры в разнообразии современных трактовок. К изображению элементов классического ордера обращались в своих работах многие петербургские художники. Такие работы группы ФоРУС как оформление станций метрополитена «Сенная площадь» и «Спасская» построены на обыгрывании классического ордера и архитектурного декора классицизма. В станковых работах петербургских

художников античные архитектурные мотивы работают на организацию пространства и часто несут большую смысловую нагрузку. В таких работах как «Бегство в Египет»(1995) С. Репина или «Камни Греции»(1978) Е. Моисеенко античные руины одновременно возвещают и начало новой жизни и служат целям организации композиции.

Классицистичность образов стала, по мнению исследователя советского искусства В.С. Манина существенным нововведением в отечественном искусстве 80-90-х годов XX века.[210] Её появление исследователь связывает, в частности, с именем Н. П. Пятахина. Николай Петрович Пятахин в своем творчестве продолжает забытую линию, восходящую к школе А. Г. Венецианова, который обновил национальный жанр, очистив его от анекдотической занимательности и возвысив обращением к античной, буколической традиции. Венецианов широко использовал художественные формы античности при создании своих произведений, лучшие из которых, несомненно, превосходят рамки жанра. К ним относятся, например, «Купальщицы», «Спящий пастушок», «Туалет Дианы». Эта линия в русской живописи пресеклась с его смертью, вступающий в силу реализм отрицал идеализацию, а жанр использовал для примитивной социальной пропаганды. Спустя сто пятьдесят лет Н.П. Пятахин последовательно обращается к жанру, вдохновляясь античным пониманием человека и природы. Несомненное влияние Венецианова чувствуется в таких работах, как «Элегия»(2006), «Спящая»(1992), «Купальщицы»(1981). Среди круга влияний следует указать и на К. С. Петрова-Водкина («На берегу озера»(1989)). Трактовка форм у Пятахина напоминает о неоклассической скульптуре А. Майоля. Элегическое настроение изображаемых героев, введение в композицию узнаваемых пейзажных видов, мягкая моделировка и рассеянный, лишенный драматических контрастов свет, все это наполняет живопись

[210] Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3 томах Т .3 Русская живопись XX века. М.: Аврора, 2006. С . 284

художника «благородной простотой и спокойным величием». Оригинальностью отличаются аллегории, такие как «Ирида» (1980), «Земля и Небо» (1991), «Утро. Остров Джерси» (2009), «Северная Двина»(1994) - прекрасные примеры образного мышления автора. Античный язык аллегорий рек, стихий, природных явлений имеет и свою традицию в отечественном искусстве.

С начала 90-х годов студенты института им. Репина начинают все чаще обращаться в своих дипломных работах к классическим сюжетам. Это связано во-первых, с устранением идеологического диктата и, во-вторых, с возвращением художников -классицистов XIX-начала XX века в пространство отечественного искусства. Среди этих имен особо можно выделить Г. Семирадского, С. Бакаловича и других авторов. Важным фактором, определяющим увлеченность классикой, стала и значительная роль в учебном процессе рисования с антиков, воспитывающего глаз и руку художника.[211]

Уже в годы обучения наметился круг интересов Алексея Головина, его ранние работы, например «Отдых у источника»(1999) созданы под сильным влиянием Семирадского, и представляют собой жанровые сцены, стилизующие античность. В 2006 году Алексей Головин выступил с дипломной картиной «Возвращение Одиссея», впечатляющей не только размерами холста, но и широтой замысла. Своеобразное по колориту, насыщенное действием, полотно далеко выходит за рамки требований, предъявляемых к дипломной работе. Головин предстает здесь вполне сложившимся мастером со своим кругом художественных идей. Картина изображает момент, когда Одиссей, вернувшийся после долгих лет скитаний в свой дом, разоряемый женихами Пенелопы, вступает с ними в бой, преображенный Афиной. Композиция строится вокруг свободного центра. Это было продиктовано необходимостью решения сложной задачи

[211] Фоминых А.И. «Собрание слепков музея академии художеств и его роль в учебном прроцессе» Научные труды Издательство Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина 2008,7 С.33-37

показать стреляющего лучника. Из группы слева выделяется фигура Одиссея, исполненного непоколебимой уверенности, не оставляющей сомнений в исходе боя. В своей монументальности она восходит к знаменитому стреляющему Гераклу с фронтона храма Афины Афайи. Группа фигур женихов справа в разнообразии аффектированных движений сохраняет, тем не менее, классическую стройность, придавая повествованию эпический характер. В произведении присутствует и прямая цитата: в правом нижнем углу обнаженная мужская фигура со спины - повторяет знаменитого натурщика Давида - своеобразный оммаж мастеру и декларация предпочтений автора. Следуя традиции старых мастеров, автор придает портретное сходство героям.

Присущее художнику чувство монументальности находит свое выражение в продолжающейся серии картин на античные сюжеты. Очевидно, что для Алексея Головина традиции академической школы через язык художественных образов античности гармонично сочетаются с современностью. Для этих последних по времени композиций характерны использование приема коллажирования, сильные ракурсы, непрозрачный фон. Все это говорит о знакомстве автора с современными тенденциями европейской живописи.

Арсений Фоминых, другой выпускник монументальной мастерской, более последовательно воплощает в своих работах эстетику классицизма XVIII- первой полвины XIX века. Он воспринял академическую традицию не только в ее технической стороне, но и как формально-стилистический язык, как способ художественного и образного мышления. Особенности творческого метода художника можно проследить на примере его дипломной работы—картонов для гобеленов Бронзового зала Дома Архитектора. Картоны выполнены на холсте темперой в ультрасовременной технике аэрографии. Все три части представляют собой аллегории, выраженные через античные сюжеты. Художник учитывал стилистику интерьера Бронзового зала, выполненных в стиле

ампир, решение применить для декорации гобелены заставляет вспомнить эпоху модерна, с его повышенным интересом к декоративно-прикладному искусству.

Левая часть - «Любовь. Афродита и Арес», изображающая встречу богов, композиционно несколько перегружена, в моделировке фигур чувствуется резкость, художник широко использует иконографический материал- шедевры скульптуры от времен античности до европейского классицизма, концептуально сближаясь здесь с эстетикой постмодернизма.

Средняя часть «Музыка. Аполлон и музы», изображающая сидящего Аполлона с кифарой в руке в окружении муз, в своей уравновешенности и замкнутости, подчеркнутой квадратным форматом, заставляет вспомнить композиции Энгра. Правая часть «Грация. Дионис и грации», кажется, наиболее удалась. Вписанные в широкие S-образные линии фигуры свободно размещены, картину отличает цельность, свобода рисунка, больше живости и цельности при сохранении статуарной монументальности, естественности, и свободы в обращении с иконографическим материалом.

Характерно, что появление эти работ вызвало реакцию критики, заставляющую вспомнить художественные споры начала XX века. В рецензии на выставку художника «Конец мифа», проходившую в 2003 году в Галерее Новой Академии Изящных искусств на Пушкинской 10, говорится: «Арсений Фоминых, чьи работы представлены на выставке с пафосным названием "Конец мифа", как и все не без удовольствия констатирует смерть искусства. Кокетливо оставляя себе пути отступления в отшельнический и бессмысленный эстетизм…. Картины, являющиеся безоговорочной капитуляцией перед временем, перед нами, и все же не пускающие внутрь. Ничего не отражающее современное искусство, честно признающее собственную отчужденность»[212]. Действительно, для

[212] Пронченко З. Арсений Фоминых. "Конец мифа" //URL http://www.museum.ru/n15818 (дата обращения 20.02.2023)

художника, обращающегося к языку античности, существует опасность говорить на мертвом языке — опасность остаться вне современности, но именно неоклассицизм и предлагаемый им способ художественного мышления, позволяет создавать законченные мифологические конструкции, способные к универсальному объяснению реальности.

Еще один выпускник монументальной мастерской А.А. Мыльникова – Василий Махнович систематически обращается в своем творчестве к античным сюжетам. Для художника большое значение имеет рисунок, большинство своих работ, посвященных античности, он выполняет в технике карандаша. Оригинальность трактовки, сложность поз и ракурсов, богатый орнаментальный декор, все указывает на определяющее влияние на его творчества стиля модерн и, в особенности, Г. Климта. Во втором десятилетии нового века интерес к классицизму сохраняется, о чем свидетельствуют работы А. Новожилова и А. Мелентьева.

IV.2. Неоклассицизм как критический комментарий к истории XX века

Если для поколения 50-60-х годов, как видно на примере Арефьева, обращение к античной классике имело нормативный характер и отражало стремление напрямую выразить через сюжет древнегреческого мифа пафос современности, то для художников 70—80-х важно стало передать ощущение исторической дистанции, археологичность изображаемого. Конкретный сюжет античного мифа заменяется притчевостью и персонификацией — обращением к более архаичными пластам мифологического сознания. Такой подход принято связывать с политической и социальной обстановкой в стране, получившей название застой. Описание, подходящее для характеристики этого явления с художественных позиций мы находим в книге. Г. Зедльмайер видит

следующие последствия этого для искусства в современном мире: "Когда совершенное бытие ищут и находят не в истинном времени, то — до тех пор, пока вообще сохраняется еще идея совершенного бытия, которой грозит теперь стать иллюзией или утопией, — его ищут либо в прошлом (или же в отдаленных местах, где еще сохранилось это прошлое: у первобытных племен, на островах Тихого океана), либо в далеком будущем. В области искусства это проявляется, с одной стороны, в пассеизме, лишь одной из разновидностей которого является классический классицизм, ибо мы знаем теперь и классицизм архаики и варварства»[213].

Если Арефьевым пафос античного мифа воспринимался предельно серьезно, в героических формах, то для следующего поколения, дебютировавшего в 70-80 характерной стала ирония, связанная с ощущением непреодолимой исторической дистанции, а также отрезанностью СССР от остального мира. Творчество неофициальных художников в 70-е — начале 80-х годов сохраняло социальную и политическую составляющую, напрямую выражавшуюся порой только в неприятии метода соцреализма и противостоянии с Союзом Художников, но со второй половины 80-х годов отстраненность художников от общественно-политической жизни достигла степени разрыва. Для неофициального ленинградского искусства этого времени характерна необычайная интенсивность художественных процессов, усвоение и подчас парадоксальное проживание заново опыта русского и западного искусства 20 века.

Вот что говорит об этом времени петербургский художник, участник знаменитой «Выставки художников-рабочих хозяйственной части Эрмитажа. Навстречу 200-летию Эрмитажа» В. Овчинников: «мы ни с кем не боролись, это было совершенно исключено. Начинать борьбу с кем бы то ни было, с советской властью, Союзом художников, участковым милиционером — это поневоле принимать их правила поведения.

[213] Зедльмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. Спб: Axioma, 2000. С.100

Насколько это удавалось, мы жили, как будто всё это досадная помеха, как дождь с мокрым снегом. Ни один нормальный человек не будет менять своих планов из-за того, что дождик идет. Он просто оденет калоши и возьмёт зонтик».[214]

Для творчества Овчинникова характерно ироническое, гротесковое сопоставление современных реалий с античностью.

Ирония проявляется в снижении античного пафоса до бытового уровня, парадоксальном соотношении героев античности с героями советской пропаганды историческую дистанцию («Раненый кентавр»,1985, «Икар»,1992). Социально маркируя их, вводя современные реалии в контекст вечности, Овчинников создает своеобразный симбиоз современности и мира Древней Эллады, котором мы легко узнаем до боли знакомые приметы нашего прошлого и настоящего. Характерное для постмодернизма игровое отношение к мифу, произвольное комбинирование героев и сюжетов, нарочитые временные и стилистические несоответствия сочетаются в этих работах с пронзительным человеческим чувством.

Другим художником из среды ленинградского неофициального искусства, систематически обращавшимся к античности в своем творчестве, был Глеб Сергеевич Богомолов. Свое обращение к античности он связывает с определяющим влиянием города. Это влияние города и его ближайших пригородов, бывших царских резиденций, нашло отражение в сериях работ — «Архетипы» и «Парки», общий замысел которых сложился у автора в начале 70-х годов. «Мне необходимо рассказать, с чего все началось. Я огляделся и увидел тех, кто окружал меня. Герои, холуи, конформисты, гладиаторы, еретики…беспощадные, мерзкие, жестокие, надменные… Так было всегда, вчера, в прошлом век, в античности… Ты должен это понимать, ты должен быть трезвым и сильным. ЭТОТ мир

---

[214] Новик Дм. В Петербурге мы сойдемся снова. /Анатолий Васильев и Владимир Овчинников, Санкт-Петербург /Искусство1-2, 2009

устроен так».[215] О появлении серии «Парки» художник говорит следующее: «Эта идея появилась у меня в начале 70-х годов….Парки это сады и это богини судьбы. С отбитыми руками, как античные реликты, с розовым теплым цветом тела, как сегодняшние юные красотки, в пейзаже, похожем на петербуржские пригородные сады, с остатками архитектуры, которая могла быть как в Элладе, так и в Павловске, с нежным сфумато на задних планах. Это и тут и там, это и сейчас и тогда…»[216].

Серия «Архетипы» началась в 1975 году. Сюда входят портреты античных героев, анонимные портреты, портреты мифологических героев. Большое влияние на автора оказали портретная пластика и живопись античности - от этрусских погребальных урн и фаюмских портретов до флавиевского барокко и помпейских портретов. Творчество художника содержит мифологический комплекс, явно выраженный в его работах. Произведения не содержат сюжетной линии определенного мифа, но синтезируют образ героя, используя множество мифологических мотивов. При этом он полагается не только на подсознание и интуицию, но и на интеллект, сознательно оперируя архетипическими образами. Художник раскрывает концепты через мотив маски, который есть выражение архаического сознания. Богомолов избегает акцентов, поэтому возможно, что анонимность героев его картин принципиально отлична от анонимности мистов, ищущих посвящение, а артикулирует потерю индивидуальности и даже потерю души человеком в современном мире. В своих работах он создает полемичный образ героя, которому противостоит вечность, отзывающаяся в ржавчине бронзовых венков и черной пустоте: глазниц. Гладиаторы предстают перед нами как «каторжане города-лепрозория», неся на себе следы бесконечных археологических эпох. На некоторых картинах мы видим не героя, а скорее гипсовую, мраморную

[215] Богомолов Г. Альбом в серии Авангард на Неве. СПб,2007 С.14
[216] Там же. С.15.

или бронзовую оболочку, форму, которую покинул дух. Материальность мастерски передана многообразием использованных фактур.

Археологическое приближение к предмету, деформированному временем, характерно и для творчества ученика Е.Е. Моисеенко Вячеслава Михайлова. Михайлов, обращаясь к античной скульптуре, преображает ее, изображая оплывающую, лишенную костей плоть. Таков, например, «Геракл» представляющий собой живописную каденцию знаменитого Геракла Фарнезе, работы Лисиппа. Мрамор тает, как воск, тщетно сдерживаемый чудовищным напряжением мускулов.

Вячеслав Михайлов на протяжении всей своей карьеры уделял большое внимание античным сюжетам. При этом для художника характерно переложение языком абстракционизма и экспрессионизма классических образов античности. Этот «перевод», существенно отличающийся от первоисточника, является с одной стороны почтительным приношением, а с другой обозначает иную систему координат, разрушающую классическую гармонию в современном мире трагических противоречий. Художник часто работает сериями. Одна из таких серий «Помпеи» была представлена публике в 2008 году. Открытие этого погибшего при извержении вулкана города в восемнадцатом веке позволило по-новому взглянуть на классическую древность. Памятники далекой эпохи предстали в живой среде своего бытования. Сама трагическая судьба города также стала предметом пристального внимания. Для отечественного искусства во многом определяющим стало появление «Последнего дня Помпеи» Брюллова, ставшего результатом сформировавшегося под воздействием революций рубежа веков нового исторического сознания. Этот взгляд, по мнению современного художника, остается актуальным и в наши дни: «Помпеи это, конечно, от нас очень далеко, но в то же время и близко. Мы, петербуржцы, живем в таких же Помпеях - наш город разрушен, искорежен. Несколько лет назад я посвятил сто картин Петербургу. Сегодняшний мой цикл, который я

создавал в течение года, - около пятидесяти картин - продолжает ту же тему. Тему времени, тему памяти. Память о детстве, о родителях, о тяготах юности, об убогости существования народа, запрятанного в глубинку, не дает мне покоя. Может быть, это бессмысленная затея: как вообще перенести человеческую память на плоскость? Но я продолжаю это делать, как альпинист, который лезет на вершину горы, хотя кому-то это кажется глупым и опасным. Наше время не озабочено памятью. Американцы или европейцы бегут от своей памяти, прошлое наводит на них тоску, внушает ужас, их девиз: мертвое - мертвым, живое - живым. Но я не могу существовать по-другому, наверное, я урод. Недавно ко мне пришли в мастерскую заказчики и спросили: как вы тут можете творить, тут же такой вонючий воздух?! Таким им представился смешанный запах старых холстов, краски, сырости от протекающего потолка. Но именно в этих полуруинах и может существовать художник, Помпеи его жизни и есть источник его вдохновения и повод для творчества». Для Михайлова Помпеи, это «просто символ, повод поговорить о человеческой памяти. Какой-нибудь американец или европеец бежит от памяти. Для него с ней связано слишком много тревог и проблем. Он говорит: не надо ворошить прошлое. Живем сегодняшним днем. День прожит, год, и ладно. А я русский – для меня память важна, поскольку она напрямую связана еще и с совестью. Без памяти человек превращается в животное»[217].

Работы из серии «Помпеи» рассчитаны на восприятие горожанина. Поток изображений состоящих из фактур и пятен открытого цвета складывается в глазу искушенного зрителя в интегральную характеристику места. Отсутствие в них предметно-образной определенности, характерное для абстракционизма восполняется суггестивным цветом и фактурой до высокой степени реалистичности. Большинство работ серии выполнено в черно-коричневой гамме, присущей земляным краскам, умбре, сиене и охрам. Они представляют единый суггестивный ряд, дополняемый

[217] Бажанов А. Дорога в Помпеи. //URL http://www.utrospb.ru/articles/21902/ (дата обращения 20.02.2020)

отдельными «вставными номерами», как например, «Аппиева дорога» и «Вилла мистерий». Эти работы выделяются своим цветовым решением Аппиева дорога - одна из самых мрачных и тяжелых работ в серии. Почти физическое ощущение тупика возникает из нагромождения камнеподобных форм. «Вилла мистерий» заставляет вспомнить знаменитые росписи, адресующие зрителя к парадигме забытой мистерии. Яркие пятна открытого цвета в расфокусе еще более усиливают впечатление неуловимости, трагической невозможности вступить в диалог с великим прошлым, вернуться в золотой век. В тоже время картины Михайлова полны достоинства человека, мужественно смотрящего в бесконечную ночь железного века.При рассмотрении творчества художников СПб второй половины XX века в контексте темы исследования, закономерно охватить вниманием художников, представляющих, в связи с существовавшей исторической практикой, и так называемое неофициальное искусство. Необходимо отметить, что в свете сегодняшнего дня оно в значительной мере стало условным, основанным скорее на формальных признаках принадлежности к профессиональным объединениям. Кроме того, большинство так называемых неофициальных художников были обязаны своими профессиональными навыками именно художественной школе города и испытали его культурное влияние.

Для творчества известного художника, выпускника Московского полиграфического института Василия Шульженко характерно свойственное постмодернизму игровое отношение к мифу, произвольное комбинирование героев и сюжетов, нарочитые временные и стилистические несоответствия сочетаются в этих работах с пронзительным человеческим чувством. Это связано во многом с особенностями мировосприятия самого автора. Для Шульженко античный миф является универсальным средством описания человеческой среды, в полном соответствии со словами А. Лосева о том что «миф — есть

конкретнейшая и реальнейшее явление сущего, без всяких вычетов и оговорок, когда он предстоит как живая действительность»[218].

В работах Валерия Кошлякова уникальные памятники античности, пережившие эпохи, показаны несущими его следы, благодаря сознательной небрежности техники, где преодолевается четкость архитектурного рисунка. Потеки краски и сбитый контур создает невнятное, сноподобное ощущение, противостоящее ясной рациональности классики. В качестве основы для живописи он использует упаковочный картон. Наложение изображения на этот материал создает впечатление разномасштабности, удаленности от зрителя. Вечное культурное наследие цивилизации с одной стороны и одноразовая картонная упаковка, предназначенная для временного сохранения товарного вида вещи, без сожаления утилизируемая после использования с другой. Этот прием совмещения времен в произведении вызывает ощущение археологической дистанции и неумолимости времени.

Интерес к классике со стороны художников неофициального искусства сохраняется устойчивым на протяжении всей второй половины XX века, находя свое максимальное выражение в созданной в конце века Тимуром Новиковым Новой Академии. Появление Новой Академии Изящных Искусств (ранее Новой Академии всяческих искусств), основанной Тимуром Новиковым, стало закономерной реакцией на основные процессы отечественного искусства, характеризующиеся на тот момент высокой степенью политизированности и конъюнктурностью, шумными разоблачениями «великих» и «возвращениями» непризнанных. Молодые художники круга Тимура Новикова воспроизводили в своей жизни богемную эстетику начала века. Античность в работах этих авторов воспринята через призму стилистики Модерна. Среди главных причин, побудившими их в поисках опоры на традиции обратиться в к

[218] Лосев А.Ф. Философия имени цит. по кн. Муриной Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. 1982 С.214

академическому искусству конца XIX века, можно назвать усталость от обличительства, усталость от уродливого и отвратительного, острое полисное чувство, и характерную для постмодернизма тяготение к цитатности.

Новая Академия, организованная в 1989 году на начальном этапе своего существования вполне вписывалась в общую линию игровой, провокативной художественной стратегии Тимура Новикова. Оценивая состояние неофициальной художественной среды, современник пишет: «непричастная большим деньгам, карьеризму и официозу ленинградская богема в высокой степени просто развлекала саму себя - посмеиваясь над пафосно-натужными попытками московских коллег вписать себя в мировую историю культуры, над их поиском истолкователей-оправдателей своего творчества, безупречно владеющих академическим новоязом дискурсов-деконструкций-симулякров и т.п».[219]Тимур Новиков так описывает зарождение движения: «Избежав в восьмидесятые тотальной «концептуализации» петербуржцы, менее тяготевшие к «генеральным линиям» московских партий, менее подверженные американизации и привыкшие к самоограничениям ради самодостаточности, обратились к основному сокровищу, в избытке имевшемуся в Петербурге- к классике»[220]

Любовь Гуревич со своей стороны оценивает деятельность Тимуровского круга более критично, она изображает Тимура скорее ловким манипулятором-импрессарио, чем художником и теоретиком. Такая оценка объясняется общим отношением старшего поколения неофициальных художников, посвятивших годы борьбы за признание, к новому поколению, которое просто игнорировало все официальные институты и само создавало себе среду. Во времена активности Тимура Новикова равных ему по масштабу фигур в среде неофициального искусства просто не было. «Тимур…новым русским классицизмом

[219] Летов С. Поминальные заметки о Тимуре Новикове. Аналоговый синтезатор "УТЮГОН". Идеология "Популярной Механики". Несколько слов о Ленинграде //URL http://www.specialradio.ru/art/020.shtml (дата обращения 20.02.2023)
[220] Новиков Т. Новый русский классицизм. Palace Editions,1998 С.37

запустил в действие целую энергетическую сеть, соединив вопрос о смысле искусства, о художественной репрезентации с вопросом о самой возможности искусству быть. Обращаясь к неоклассике, к теме совершенного образа, Тимур фокусировал внимание на том, что искусство, которое в принципе лишено идеальной мечты о себе, готово искать свой смысл везде и делать это хаотично, не способно выжить».[221] Тимур Новиков разработал теорию коллажа, названную им теорией перекомпозиции, и техника коллажа стала ведущей в работах художников его круга. Эта техника, в творчестве постмодернистов давала, по словам современника, такие необычные результаты как: «академическая живопись при мастерстве художника на уровне кружка при доме пионеров или декларации о культе атлетического мужского тела в духе художников Третьего Рейха и их последующее воплощение в виде открыток Оскара Уайльда на тряпичных одеялах».[222] Статьи и манифесты Тимура составляют важную часть его творческого наследия. В Манифесте Европейского общества по сохранению классической эстетики (выпущенном в 1997 году), он призывает вполне в духе манифестов начала XX века: «Мы должны научиться писать прекрасные картины, мы должны научиться ваять прекрасные скульптуры, мы должны научиться возводить прекрасные дворцы, мы должны научиться слагать прекрасные стихи, мы должны научиться сочинять прекрасную музыку!»[223] Реализацией этого призыва стал декларируемый Тимуром Новиковым Новый русский классицизм. По мнению Тимура, это классицизм «новых русских», опирающийся на широчайший культурный пласт «в пределах от античной Греции до европейского салона конца XIX века».[224] Новиков предлагает осознать тему классического идеала как необходимый генетический код европейской культуры, понимая, что действие этого кода заблокировано не

---

[221]Эпоха экстатического бреда. Андрей Хлобыстин о Тимуре Петровиче Новикове /Критическая Масса, 2006, № 2 С.18
[222] Летов С. Указ источник
[223] Новиков Т. Указ соч С.8
[224] Там же С.36

только деструктивным устремлениями авангарда, но и всем буржуазным рационализмом, враждебным фантазии и мечте.

Главная особенность программы Новикова в том, что постмодернизм рассматривается им, прежде всего, как возможность свободного обращения к европейской изобразительной традиции модернизма онтологические основания художественного творчества искали в «прямой», эстетически неопосредованной реальности, постмодернизм приносит понимание того, что они находятся в самом искусстве как форме человеческого сознания и практики и приводит к реабилитации художественной иллюзии».[225]

Реализацией этого призыва стал декларируемый Тимуром Новиковым Новый русский классицизм. Художники Новой Академии широко пользовались иконографическим материалом, как это видно на примере ранних работ Маслова и Кузнецова, а также другого активного участника Академии Георгий Гурьянова.

Олег Маслов и Виктор Кузнецов стояли у истоков создания Новой академии. Их знакомство с Тимуром Новиковым и совместная работа нашли отражение в картине «Апофеоз Гомера», изображающей участников Новой академии.

Художники работают сериями, пробуя свои силы в самых разных жанрах и видах искусства. Их интерес к обнаженному телу больше окрашен постмодернистской иронией, по сравнению с работами других новых академиков. Возвращение к телесности и к её символике в современной культуре не означает воспроизведения семантики тела, свойственной античному миру. Если телесность античного человека символизирует принцип прекрасной индивидуальности, то в эпоху постмодерна тело человека лишается всех индивидуальных признаков и обретает подчеркнуто анонимный характер. В попытке преодолеть эту анонимность, Маслов и Кузнецов обращаются к фотографии. Они черпают

[225] Андреева Е.Указ соч. С.120

формальные приемы из арсенала академиков XIX века, таких как Лоуренс Альма-Тадема или Генрих Семирадский. Но если те в тщетных попытках придать археологическую достоверность изображаемому сохраняли наивную серьезность человека XIX века, то на фотокартинах Маслова и Кузнецова при всей иронии и театральности парадоксальным образом оживает эпикурейский дух античности. Очевидно это следствие свободы личности, присущей художникам, свободы в античном понимании, общей у них с гражданами древних полисов.

Олег Маслов: «Тимур несколько идеалистичен, склонен к такому хайдеггерианскому романтизму. А мы более жизнерадостные. Я бы не назвал это иронией в чистом виде. Ведь античность - большая, в ней тоже были разные периоды. Мы в Академии представляем дионисийское начало, а Тимур Петрович и Денис Егельский - это аполлоническое крыло. Но это хорошо. Это значит, что Академия - живой, развивающийся организм. Внутренние конфликты возникают в любой любящей паре или семье. Это нормально. У нас больше романтики, а не классицизма: именно романтики любили изображать себя в рыцарских доспехах или восточных нарядах, в то время как классицизм - это подражание греческим образцам».[226] Все же, молодые художники круга Т. Новикова скорее воспроизводили в своей жизни богемную эстетику начала века, определенный, свойственный этому кругу образ жизни. Ситуация изменилась и теории обрели свое воплощение, когда программой Новикова увлеклись профессиональные художники - группа «Ф.С.Б.» (А. Беляев-Гинтовт, А. Молодкин и Г. Косоруков) Наиболее полным выражением его идей стала серия работ 2001 «Новоновосибирск». Гигантские холсты «Плотина Аполлона», «Аполлон в силах», «Стопы Аполлона», «Золотой колос» парадоксально перекликаются с эсхатологическими видениями В. Чекрыгина. Необычна техника этих

[226] Персональный сайт художника //URL http://www.maslovoleg.com/statji/dinam_para.php (дата обращения 15.01.2020)

больших полотен - все они выполнены шариковой ручкой. Эта техника в основе своей восходит к ренессансным шедеврам пера, таким как эрмитажный «Венера, Церера и Вакх» Х. Гольциуса. Следует отметить. что сознательная имитация как своего рода оммаж старым мастерам — отличительная черта неоклассического подхода к технической стороне творчества. Гигантское погрудное изображение «Аполлона в силах» имеет своим прототипом статую Леохара. Колчан Аполлона наполнен ракетами-стрелами. Ясный символизм подобного сопоставления не требует специального объяснения. Работа «Плотина Аполлона» более многозначна, образ плотины, сдерживающей, упорядочивающей гигантскую мощь воды, первичного океана бессознательного, поистине работа Аполлона, укротителя хтонических чудовищ. Не впадая в излишний пафос можно говорить о сомасштабности человеческого и божественного, которое производит сильное впечатление. Эта серия была в том же году показана на выставке в Государственном Русском Музее. Аббревиатура ФСБ означает Фронт Спокойного Благоденствия, чей манифест 2000 года провозглашает: «Мы выходим на оперативный простор академической формы! В моде канон, иерархия, ордер! Пришло время диктатуры героя! Наш путь – сила красоты!»[227]. «Наша цель — новый русский ренессанс!» (Манифест «Обращение» 2000[228]) В этих лозунгах легко увидеть отзвуки призывов почти столетней давности и можно сказать, что программно деятельность Новой Академии замыкает круг, описанный русским искусством в XX веке. Искусством как парадоксом памяти, где прошлое существует одновременно с настоящим.

Выводы по четвертой главе

Для художников, представлявших неформальное искусство на протяжении 50-80х годов, определяющим импульсом творчества был

[227] Гинтовт А. Фронт Спокойного благоденствия // URL http://doctrine.ru/slovo/fsb/(дата обращения 20.02.2023)
[228] Гинтовт А. Обращение //URL http://doctrine.ru/slovo/invocation/(дата обращения 20.02.2023)

модернизм с характерным для него равнодушием к стилистике. Как следствие, отсюда, более свободное отношение к классической форме, деформация ее вплоть до разрушения в поисках наибольшей выразительности. Поиски выразительности с необходимостью приводили к нахождению сюжетов, в наибольшей степени способных передать пафос высказывания. Античные сюжеты были среди найденных. Характерная для художников неформального круга тяга к примитиву приводит некоторых случаях к снижению античного мифа до бытового уровня, перетолковывания его языком городских низов. Опираясь на стилитсику постмодернизма, художники круга Тимура Новикова следуют путем последовательной ретроспекции, двигаясь от экспрессионизма к модерну начала XX века и далее к академизирующему классицизму второй половины XIX века. Подводя итог, можно сделать вывод о том, что во второй половине XX века в творчестве широкого круга художников Петербурга происходит актуализация мифологического способа презентации, который находит свое воплощение в обращении к классике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование позволяет расширить представления об отечественном искусстве XX века и способствует объективизации картины истории живописи этого периода. Вопрос бытования классицизма в отечественной живописи XX века до сегодняшнего дня не становился предметом специального рассмотрения, хотя практически все исследователи согласны с несомненным его влиянием на художественные процессы. Последовательное изучения этого влияния создает возможности для решения таких важных проблем как природа и существование неоклассицизма, его отношение к передовым художественным направлениям начала века, влияние на сложение советского искусства и искусства России постсоветского времени.

Уникальная культурная ситуация XX века привела к изменению в историко-культурном и философско-эстетическом ландшафте. С отказом от нормативной эстетики, одной из основных проблем художественного сознания XX века стала проблема художественно значимой формы. В связи с утратой академической школой нормативных качеств художественного превосходства и господством индивидуализма в средствах выражения, вновь возникла необходимость восстановить связь между художником и публикой путем создания эмоционально-пластического образа, способного раскрыть, выразить тему произведения. Если в XIX веке классицизм конституирует систему жанров и определяя пластический язык живописи, играет системообразующую роль в искусстве России и Европы, то в начале XX он утрачивает свое определяющее значение. Это связано в первую очередь с тем, что художественное творчество стало пониматься как результат интеллектуальной, познавательной деятельности художника. Такой подход привел к смене представления о стиле представлением о методе, в котором проявляется познавательная функция искусства. Схожий процесс

наблюдается в это время и в философии, где исследование метафизических проблем уступает место изучению языка. Язык понимается не только как средство описания реальности, но и как средство, позволяющее осуществить самоописание, объяснить само себя. Появление новых течений в искусстве утверждает примат индивидуальности в установлении специфических правил структурирования и осмысления действительности, но в художественной практике приводит к размыванию языка, что, в свою очередь, неизбежно возвращает искусству эстетические качества. Метод неоклассицизма, последовательно примененный, создает художественные картины мира, которые выполняют функцию сохранения целостности художественного сознания, что в свою очередь, позволяет оценивать искусство не как выражение идеала, а как результат описания эмпирического мира. В начале XX века можно наблюдать синтез этих представлений, во многом обязанный своему появлению развитием науки об искусстве и новым взглядам на художественное творчество. Понимание классицизма, как способа отражения определенного мировидения, которое в своих трудах предлагал Винкельман, преобразуется в представление об универсальности творческих принципов, что приводит к мысли об искусстве, как способе познания мира художественными средствами, в которых классицизм выступает как язык. К началу XX века теоретический подход к классицизму утрачивает характер эстетического превосходства и становится частью новой науки, заявляющей о себе как о форме знания о визуальных формах. В отечественном искусствознании в первой четверти XX века вопрос представления творческого принципа, как универсального начала приобрел необходимую научную глубину, связанную с появлением работ Г. Шпета, А. Габричевского, Н. Жинкина, А. Лосева и др. Наиболее последовательно создание новой науки об искусстве связано с деятельностью Государственной Академии Художественных Наук. Внутренняя форма художественного произведения, учение о которой разрабатывалась в ГАХН, предполагала использование единой,

основанной на философии языка методологии для изучения всех функций культурного сознания, в том числе и искусства.

Неоклассицизм в поиске нового пластического языка декларировал конструктивный подход к картине. В основу его метода были положены рациональный схематизм, тяготение к поиску большой формы, связь с поэтическим творчеством, а также композиционная и ритмическая четкость. Впервые в отечественном искусстве ставится вопрос о живописи как об особом языке визуальных форм, существующем по собственным законам. Историческое наследие выступает в данном случае как пластическое начало в создаваемом художником образе. В этом качестве оно носит реферативную или атрибутивную функцию. Представляя картину как структуру планов, можно видеть, что в этом случае классика как условный архетип берет на себя роль концепта, выступая логическим основанием внутренней формы изображения. Этот период, который приходится на начало XX века, характеризует неоклассицизм как одно из течений модернизма, не претендующее на ведущую роль в искусстве, но отличающееся напряжению формальных поисков, не уступающих по радикализму деклараций поискам авангарда.

Анализ содержательных структур художественного сознания в произведениях отечественных художников позволяет говорить о наличие двух основных тематических потоков живописного мира XX века: религиозно-мифологического и светского, выражающего господствующие над человеком исторические и общественные стихии. Характерным для мифологического является представление о изначальной гармонии человека и природы, вариант аркадического мифа, для светского основным является представление общественного и гражданского идеала, восходящее к полисным демократиям Древней Греции и республиканскому Риму. Для религиозного характерно представление преображенного через Жертву духовно зрелого человека.

Анализ центральных тем советского искусства XX века с точки зрения использования феномена классики в художественной практике показывает особенности образного мышления художников, в обстановке характерной для этого времени культурной и стилистической неопределенности. Начиная со второй четверти XX века, отечественное искусство все больше и больше концентрировалось на решении тематических проблем. Поскольку новая тематика определялась, исходя из идеальных представлений об общественно-политическом устройстве, о мире и о человеке, то «прямой язык» классицизма, привыкшего иметь дело с «идеальным», оказывается вновь востребованным для решения новых художественных задач. Однако, на пути применения неоклассицизма в новом советском искусстве возникает ряд препятствий. Во-первых, это традиция критического реализма, получившая в творчестве передвижников свое наиболее полное выражение. Поскольку Товарищество Передвижных Художественных Выставок, по сути, стало основой для создания Ассоциации Художников Революционной России, их позиции в советском искусстве были достаточно сильны, но сам метод критического реализма оказался непригодным для описания новой реальности, в которой исключалась сама возможность социальных противоречий. Во-вторых, прямое возвращение к академизму XIX века, который предполагал спокойную, бесконфликтную трактовку сюжетов было невозможно, поскольку он прочно связывался с буржуазным прошлым. Именно неоклассицизм, благодаря своей связи с комплексом восходящих еще к Винкельману представлений о зависимости между совершенством искусства и совершенством общественного строя, предложил решение проблемы создания нового искусства. Действительно, поискам типа, которыми безуспешно занимался «героический реализм» он предложил готовый тип, созданный народом Древней Греции, что позволило снять проблему возможной идеологической диверсии, вызванной неправильной, буржуазной трактовкой социалистической идеи.

Создание художественного образа человека связано с историческими особенностями сложного отношения к человеческому телу в XX веке. Первая мировая война внесла серьезные коррективы в живописно-пластические поиски, внеся драматический психологизм, экзистенциальное понимание человеческого тела. Военный опыт показал, к каким катастрофическим последствиям приводит срыв культурного кода, и констатировал отсутствие аппарата понимания механизма действия человеческого бессознательного. С другой стороны, эта трагедия позволила парадоксально вновь «взглянуть в глаза античности», увидеть хрупкость цивилизации и осознать конечность человеческой жизни. Богатство значений, присущее человеческому телу, позволяет создавать образы, исполненные глубокого символизма, выражающего все сложности и противоречия гуманистического идеала в XX веке. Для отечественной живописи, кроме того, возвращение к античности находило обоснование в политических программах, ведь воссоздание тела, как коллективного, так и индивидуального с неизбежностью попадало под государственный контроль. Темы труда, женской эмансипации и счастливого детства получили свое разрешение благодаря обращению к наследию классики. Именно в это время был создан тип человека, который определил образный строй советской живописи. Это молодой человек атлетического сложения, чье физическое совершенство находится в гармонии с совершенством нового общественного строя, изображенный в моменты спортивной или трудовой активности.

Хотя существование неоклассицизма принято ограничивать межвоенным периодом, исторические условия, в которых существовало советское искусство позволили сохранить его установки на решение тематических задач путем обращения к условному языку культурно детерминированных форм. В связи с изменениями в научной парадигме тема Природы привлекает внимание художников, ставя перед ними целый ряд изобразительных проблем. Выход человека в Космос, появление

ядерного оружия, технологические достижения научно-технического прогресса можно сравнить по масштабу влияния на представления о мире с научными и географическими открытиями эпохи Возрождения. Новые вызовы времени требовали адекватных средств отражения. Космическая сопричастность и соразмерность выражается через образ Вселенной как храма, в котором совершается вечная литургия. В произведениях художников это рождает представление о Природе, как о доме, космос оживает, наполняясь мифологическими образами созвездий, стихий, рек и т.п. В то время как отрицание человекоразмерности искусства с неизбежностью приводит к отрицанию искусства как такового, античность, с ее отношением к Природе, задает тот масштаб гуманизма, который позволяет находиться в динамическом равновесии с миром.

Представление гражданского идеала в отечественной живописи связано с традицией европейского классицизма как искусства, возникшего благодаря совершенному общественному устройству Древней Греции. Монументальные росписи, выполненные в первые послереволюционные десятилетия ведущими мастерами, призваны были продемонстрировать в ясных пластических формах политические, военные и экономические достижения советской власти. Для этих работ характерно включение в композицию классически произведений скульптуры и архитектуры, как исторической так и фантастической в качестве смыслового акцента, исторического комментария, задающего масштаб сценам современной истории. В то же время, отсутствие героя, сюжетная неопределенность, программная равнозначность действующих лиц, создавали серьезную проблему, превращая историческую картину в жанровую иллюстрацию, усиленную декоративными эффектами.

В последней четверти XX века пассеистские тенденции приобретают все более выраженный характер, и классицизм находит свое выражение в работах художников как гуманистический идеал. Аллегория возвращается в искусство, поскольку в художественной практике она

представляет собой способ художественного мышления, позволяющий создавать законченные мифологические конструкции, способные к универсальному объяснению реальности. Классическое наследие представляет собой созданную греко-римским миром систему художественных и культурных ценностей, исторически развернутую в трех ипостасях - античность, возрождение и классицизм. Постоянное включение его в творческую практику отечественных живописцев позволяет говорить, что классика выступает как всеобъемлющее явление культуры, своей глубиной доходящее до оснований мироздания, смысла жизни, целостного и гармоничного бытия. Классическая художественная традиция, осуществляясь в архетипе, формирует образный строй произведений живописи, посредством установления связей между феноменальным опытом художников и универсальными моделями общественного культурного сознания, позволяет выявить фундаментальные, мирообразующие установки своего времени, обнаружить границы культуры и возможности их расширения. Особенностью функционирования классики в новых условиях является то, что она выступает не как объект анализа или оценки, а как субъективная модальность мышления и чувственности художника.

Обращение молодых художников к классицизму в последние годы XX и начале XXI века надо рассматривать как своеобразный итог существования искусства в новой России. Важную роль здесь играет и широко понимаемая школа, выводя на первый план свойственное античному мировосприятию тяготение к мере и типизации.

Картины современных неоклассицистов строятся на эстетическом воздействии архитектоники, пластики, жизненной силы, их отличает нулевая эмоциональность, особенно ценная в эпоху всеобщего крика. Для них характерно сознательное ограничение круга традиции до узнаваемых художественных форм и техник, позволяющих противостоять провинциализации сознания, наступившей в результате информационного

взрыва конца XX века. Образец в таком случае необходим, «ибо он — залог нашей свободы, защита её от хаоса».[229]

[229] Элиот Т.С. Избранное. М.: РОССПЭН, 2004. С.235.

Литература

1. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии (ред. С. С. Аверинцев). М.: Наука, 1979. —С. 5-40.

2. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. —527 с.

3. Азизян И. А. Становление модернистской ментальности // Искусствознание. — 1/00. — С.227—256.

4. Алленов М.М. Образы античности в русской живописи /Античность в европейской живописи XV-начала XX веков. М.: Советский художник, 1989.— С.24-32

5. Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1982. — 420 с.

6. Андреева Е. М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII - первой половине XIX веков: Дис. канд. искусствоведения (17.00.04). СПб., 2004. —262 с.

7. Андреева Е.Ю. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. —584 с.

8. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. Спб.: Азбука-классика, 2007. – 496 с.

9. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства, М.: Прометей, 1994. –352 с.

10. Античность в европейской живописи XV-начала XX веков М.: Советский художник, 1989. —176 с.

11. Бажанов А. Дорога в Помпеи. // URL: http://www.utrospb.ru/articles/21902/ (дата обращения 20.02.2023)

12. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве //Аполлон. №2. 1909. — С.63-72.

13. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве //Аполлон. №3. 1909. — С.46-62.

14. Базазьянц С.Б. Художник, пространство, среда: Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город. М.: Советский художник, 1983.—240 с.

15. Банфи А. Философия искусства Пер. с итал. Г. П. Смирнова. М.: Искусство, 1989.—384 с.

16. Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002.—215 с.

17. Баумгартнер Г. Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. М.: Мир, 1995.—336с.

18. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008.—351с.

19. Безансон А. Запретный образ. М.: МИК, 1999.—424 с.

20. Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. — 633с.

21. Бенуа А. Александр Бенуа размышляет… М., 1968.— 749с.

22. Бенуа А. Н. Доклад на общем собрании Академии художеств 3-го января 1912 г. (Печатается в сокращении) // ДИ. №9-10. 2003

23. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке М.: Республика, 1995.—448с.

24. Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно. 1906. №2— С.80-88

25. Бенуа А. Художественные письма. Итоги выставок («Венок») // Слово. 5 апреля 1908 года №424

26. Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.—245с.

27. Богомолов Г. в серии Авангард на Неве. СПб.2007.—216с.

28. Богородский Ф. С. Воспоминания художника. М.: Советский художник,1959.—320с.

29. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.—255с.

30. Брюсов В. Ключи тайн // Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т. Т6. М., 1975. — 656с.

31. Булгаков Ф.И. Иллюстрированный обзор выставки Академии Художеств СПб - М., 1886.—42с.

32. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи //Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1866. — С.1-107.

33. Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М.,1897— 387с.

34. Валериус С.С. Монументальная живопись. Современные проблемы. М. Искусство, 1979. — 87 с.

35. Ванслов В.В. О преемственности Российской и Императорской академии художеств // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. статей — Вып.10. М., 2006. —С.5-11

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

37. Вейман Р. История культуры и мифология. М.:Прогресс, 1975. —285с.

38. Вельфлин Г. Классическое искусство, СПб.: Алетейя, 1999. — 328с.

39. Венецианов А. Г. О перспективе//Мастера искусства об искусстве. Т6, М.: Искусство, 1969. — 614с.

40. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М., 1990. — 232с.

41. Волошин М. Константин Богаевский // Аполлон. №6. 1912. — С.5-21

42. Волошин М.А. Скелет живописи // Лики творчества. М., 1989. —С. 211-217

43. Воробьев Ю. К. Латинский язык и отражение греко-римской мифологии в русской культуре XVIII века дисс доктор культурол. наук (24.00.02) М., 2000. —354с.

44. Габричевский А. Г. Античность и античное // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М: Советский художник, 1984— 354с.

45. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. — 864с.

46. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991— 266-323с

47. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Перевод А. М. Водена. СПб.: Наука, 2000. — 480с.

48. Гегель Г. Эстетика в 4-х томах. Т 2. М., 1969. — 604с.

49. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. — 384с.

50. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М. Мусагет, 1914. — 196с.

51. Гинтовт А. Фронт Спокойного благоденствия. // URL http://doctrine.ru/slovo/fsb (Дата обращения 21.02.2023)

52. Гинтовт А. Обращение. // URL http://doctrine.ru/slovo/invocation/(Дата обращения 21.02.2023)

53. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Прежде и потом / Пер. с фр., сост., вст. ст. и общ. ред. А. С. Кантор-Гуковской. Л., 2001. —253с.

54. Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. М.: Индрик, 2009. — 248с.

55. Грабарь И. Э. История русского искусства, т. I. М.: И. Кнебель, 1909. — 507с.

56. Губко А. В. Проблемы творческого поиска в графике Дейнеки: по материалам неопубликованного семейного архива художника. дис. канд. искусствоведения. (17.00.04) М., 2005. — 147с.

57. Губер А. Структура поэтического символа//в сб. Художественная форма. М., 1927. — С.125-155

58. Гуревич Л. Арефьевский круг. Серия: Авангард на Неве. Составитель и автор комментариев Л.Гуревич. С-Пб.: ООО П.Р.П., 2002. — 512 с.

59. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. — 384с.

60. Деррида Ж. Насилие и метафизика // Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. М., 2004. —752с.

61. Дмитриев Вс. Заветы Врубеля // Аполлон. №5. 1913. — С.1-18

62. Дмитриев Вс. По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. №10. 1914. — С. 10-22

63. Дубова О.Б. Академическая школа и теория подражания в сб. Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып.10. М., 2006. —С.11-31

64. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. — 479с.

65. Жинкин Н. Проблема эстетических форм // Художественная форма. М., 1927. — С.7-50

66. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. — 485с.

67. Зедльмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства М., 2000. — 276с.

68. Зелинский Ф. Ф. Введение в творчество Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / [Сост. Е.А. Тахо-Годи]. - М.: Наука, 2002. — 349с.

69. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2

70. Изергина А. Н. К вопросу о романтизме как самостоятельном художественном течении // Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968 г.).- М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1969. — С.50-56.

71. Каганович А. Л., Никулина Н. И. Живописный класс Академии художеств в XVIII веке. //Вопросы художественного образования. Вып. VI. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1973. — С. 5-39

72. Каменский А. Романтический монтаж. М., Советский художник, 1989. — 336с.

73. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. — 160с.

74. Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М. Изд. Академии художеств СССР, 1960. — 339с.

75. Карташова И.В. В. Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995. —С.3-11

76. Кассу Жан. Дух символизма // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. М.: Республика, 1998. — 429с.

77. Кеменов В.С. Против абстракционизма в спорах о реализме. Л.: Художник РСФСР, 1969 . —154с.

78. Кириенко-Волошин Максимилиан. Индивидуализм в искусстве// Золотое руно. 1906. № 10—С.66-72

79. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 288с.

80. Кнабе Г.С.. Гротескный эпилог классической драмы: Античность в Ленинграде 20-х годов (Вып. 15). 1996. — 39с.

81. Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.,1999. — 238с.

82. Кнабе Г.С. Античное наследие в культуре России (сб. статей). М., 1996. — 262с.

83. Кондаков Н. П. Наука классической античности и теория искусства. Одесса, 1872. —42с.

84. Кошаев В.Б. Проблема формирования общей теории художественного процесса//Искусствоведение и культурология №1, 2003. — С.14-19

85. Кошаев В.Б. Онтология авангардного процесса // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2012. № 4 —С. 12-23.

86. Кошаев В. Б. Целостность и архетип в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2014. № 4. —С. 33-42.

87. Кошаев В.Б. Художественно-образная система // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.2018. № 4 ч.2. —С. 11-22.

88. Кутейникова Н.С. Мозаика Санкт Петербург XVIII-XXI века. СПб.: Знаки, 2005. — 504с.

89. Кутейникова Н. С. Беседа в мозаичной мастерской // ДИ. № 4. 2006. —С.26-30

90. Кутейникова Н.С. Сергей Репин. Василий Сухов. Иван Уралов. Никита Фомин. Монументальное искусство. СПб., 2009. —208с.

91. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. —538с.

92. Лансере Е. О монументальной живописи//Советское искусство.1946 № 16

93. Лаппо-Данилевский К. Ю. Лессинг и Винкельман в «Журнале изящных искусств» В. И. Григоровича //Русская литература. 2001. № 2. — С.105–116.

94. Лаппо-Данилевский К. Ю.. Шевырев и Винкельман (статья вторая)//Русская литература. 2002. №4. —С.61-88

95. Левинсон А. О новом балете // Аполлон. 1911. №8. —С. 30-50

96. Лисовский В.Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л., 1982. —224с.

97. Летов С. Поминальные заметки о Тимуре Новикове. Аналоговый синтезатор «УТЮГОН». Идеология «Популярной Механики». Несколько слов о Ленинграде. // URL http://www.specialradio.ru/art/020.shtml (дата обращения 20.02.2023)

98. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: Изд. МГУ им. Ломоносова, 2013. — 680с.

99. Лосев А.Ф. Символ в реалистическом искусстве. М., 1975. — 367с.

100. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. М., 1998. — 192с.

101. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. К.: «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. — 288с.

102. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы//Собр. соч. в 9 томах. Т.4 М.,1995. —415с.

103. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») - СПб.: Академический проект, 2002. — С.314-321.

104. Лотман Ю.М. Архаисты-просветители//Лотман Ю.М. Собрание сочинений в 3-х томах, Т1. Русская литература и культура просвещения, М.: ОГИ, 1998. — 536с.

105. Луначарский А.В. Марксистская история искусств //Печать и революция, 1925, кн. 4, июнь, — С. 154-159

106. Маковский С. // Золотое руно. 1907. №4— С.3-7

107. Маковский С. В. Проблема тела в живописи // Аполлон. №11. 1910. —С.5-29

108. Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. №7. 1910. — С.21-33

109. Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3 томах т .3 Русская живопись XX века. М.: Аврора, 2006. — 552с.

110. Маца И. О классике и классичности //Академия архитектуры. 1935. № 1-2—С.35-38

111. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. М.: Искусство, 1985. — 318с.

112. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 2000. — 407с.

113. Мириманов В.Б. Истоки стиля. М., 1999. — 56с.

114. Мириманов В.Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. — 327с.

115. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность в 18-19 веках.//Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев, Н. А. Чистякова, Т. Ю. Бородай и др./М.: Наука, 1988. — 336с.

116. Мозговая Е.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. —С. 155–179.

117. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века Л.: Искусство, 1967. — 328с.

118. Муратов П. Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. 1908. № 1. — С..87-90

119. Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М.: Айрис-пресс, 2005. — 432с.

120. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М.,1982. — 192с.

121. Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. — М.: RA, 2005. —286с.

122. Мусаева Н.Ф. Подготовка мастеров монументальной живописи в системе Ленинградской художественной школы Академии художеств (вторая половина XIX в. - начало 80-х годов XX в.). дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. –Л., 1985. – 219с.

123. .Недошивин Г.А Судьба античного наследия в искусстве XX века/ Античность в европейской живописи XV-начала XX веков. М.: Советский художник, 1989. —С.33-40

124. Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. СПб.: Аврора, 2004. — 472с.

125. Нестерова Е.В. Традиции и новаторство в академической живописи» в сб. Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып.10. М., 2006. — С.249-257

126. Новик Дм. В «Петербурге» мы сойдемся снова /Анатолий Васильев и Владимир Овчинников, Санкт-Петербург /Искусство1-2, 2009

127. Новиков Т.П. Лекции. Спб.: Новая академия изящных искусств. Галерея д 137. 2003. —192с.

128. Новиков Т. Новый русский классицизм. СПб.: Palace Editions,1998. — 256с.

129. Носов А. А. К истории классического образования в России (1860-начало 1900-х годов)//Античное наследие в культуре России. М., 1996. —С. 203-229.

130. Павловский С. А. Теория изобразительной формы. 1971. // URL https://textarchive.ru/c-2435985.html/ (дата обращения 20.02.2023)

131. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982. — 656с.

132. Пластова, Т.Ю. Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А.А. Пластова и проблемы неоклассицизма в русском искусстве XX века// Искусствознание. 2013. № 1/2 —С.495-512

133. Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 3. М.: Мысль, 1994

134. Плотников В. Понятие структура в феноменологии культуры Г. Шпета //Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М., 2017. —С.86-97

135. Полевой В.М. Античность и неоклассика в искусстве начала XX века. в сб. Проблемы античной культуры. М., 1986. —С.77-85

136. Полевой В. Двадцатый век. М.: Советский художник, 1989. — 452с.

137. Преснов Г. М. Античные реминисценции в новом русском искусстве (Материалы для истории русского классицизма по памятникам Русского музея). Материалы по русскому искусству. Т. I. Л.: Издание ГРМ, 1928)

138. Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. - М.: Советский художник, 1985. —304с.

139. Пронченко З. Арсений Фоминых. "Конец мифа" // URL http://www.museum.ru/n15818/ (дата обращения 20.02.2023)

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

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

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

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

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

145. Рикер П. Время и рассказ. Т2. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. —224с.

146. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. —496с.

147. Русакова А. Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977. —282с.

148. Рожков М. А. Рефлексия античного наследия: культурологический аспект. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологи. :24.00.01 <Теория и история культуры> - СПб., 2009. — 147с.

149. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XYIII – начало XX века: М.: Искусство-XXI век, 2003. —296с.

150. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1988. —294с.

151. Санкт-Петербург и античность = Sankt-Petersburg and classical antiquities : материалы выст. /авт. текстов: Л.И. Давыдова и др. ; науч. ред. Е.В. Мавлеев. - СПб.: С.-Петерб. Фонд культуры, 1993.

152. Свидерская М. И. Европейский классицизм XVII столетия: Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII - начала XIX века. М., 1994. —С. 25-32.

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

154. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Л.: Художник РСФСР, 1984. — 320с.

155. Стернин Г. Ю. Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века // Советское искусствознание’77. №1. М., 1978. — С.210-232.

156. Толстой В.П. Советская монументальная живопись. М.: Искусство, 1958. — 304с.

157. Тугендхольд Я. А. Живопись современной Франции // Художественная культура Запада. М.;Л.: Госиздат, 1928. —190с.

158. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-традиция, 2003. —648с.

159. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. —590с.

160. Фоминых А.И. Собрание слепков музея академии художеств и его роль в учебном процессе // Научные труды Издательство Санкт-

Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Вып.7. 2008. —С.33-37

161. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь Мир 2003. — 248с.

162. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Перевод с немецкого А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004. —560с.

163. Чигилинцев Е.А. Рецепции античности в культуре конца XIX-начала XXI века. Казань: Изд-во Казан. Гос. Ун-та, 2009. —290с.

164. Чистяков П.П. и Савинский В Е. Переписка. М.;Л.: Искусство, 1939. —328с.

165. Шапошников Б. В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи (История и теория искусств. Гос. акад. худ. наук. Вып.2) Л.: 1926. —87с.

166. Шевырев С.П. Русские художники в Риме. 1840.//Москвитянин 1841. Ч. 6. № 11. —С. 134 - 161

167. Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе // Литературная история немецкого романтизма Документы. Л., 1934. — 329с.

168. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Том 1. М.: Искусство, 1983. — 481с.

169. Шпет Г. Г. «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения»//Бюллетени ГАХН №4-5 1926. —С.8-9

170. Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М: Мир, 1995. —336с.

171. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. —640с.

172. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: «Алетейя», 1998. — 249с.

173. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд. МГУ, 1993. —144с.

174. Элиот Т. С. Избранное. М.:РОССПЭН, 2004. —752с.

175. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. —320с.

176. Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. – М.: Искусство, 2003. — 288с.

177. Якимович А. К. Пять веков революционного искусства ДИ, 2007 №2, — С.118-122

178. Bertrand, Lois. La fin du classicisme et le retour à l'antique, dans la seconde moitié du 18e siècle et les premières années du 19e en France. Paris, 1897. —425p.

179. Connelly, S. Francis. The Sleep of Reason: primitivism in modern European art and aesthetics, 1725-1907. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999. —154p.

180. Carden-Coyne, Ana. Reconstructing the Body Classicism, Modernism, and the First World War. Oxford: Oxford University Press, 2009. — 360 p.

181. Curtius E. Olympia. Ein vortrag im wissenshaftlichen Vereine zu Berlin. Berlin, 1852. —33S.

De Man, Paul. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of the Contemporary Criticism. Minnesota: University of Minnesota Press, 1986. — 189 p.

182. Fiedler K. Schriften über Kunst. München, 1913. —494S.

183. Hüppauf, Bernd (Hrsg.): Expressionismus und Kulturkrise (Reihe Siegen; 42), Heidelberg, 1983. — 299S.

184. Kristeva J. Narration et transformation // Semiotica. -- The Hague, 1969. -- No 4.

185. Owens, Craig The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism //October, Vol. 12. (Spring, 1980), —PP. 67-86

186. Siebens, Tobin. Allegory and the Aesthetic Ideology./Interpretation and allegory: antiquity to the modern period / ed. by Jon Whitman. - Leiden ; Boston ; Koln : Brill, 2000. — PP 469-487

187. Spurling Hilary. The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse : The Early Years, 1869-1908. Penguin UK, 2006. —512 p.

188. Stupples, Peter. Pavel Kuznetsov: His Life and Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. —370 p.

189. Wittgenstein L. Philosophical Investigations, Oxford, Basil Blackwell Ltd. 1986. — 129 p.

190. Zerner, Henry. Classicism as Power // Art Journal, Vol. 47, No. 1, The Problem of Classicism: Ideology and Power (Spring, 1988) —PP.7-9