

Академизм и современность

(из журнала «Обсерватория культуры» / НИЦ Информкультура РГБ. – № 5 / 2006. – С. 109 - 115).

250-летний юбилей Российской академии художеств для Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства стал поводом к проведению представительной конференции, изобиловавшей содержательными научными докладами¹. Приуроченным к дате оказался и серьезный обмен мнениями ученых в рамках «круглого стола» на тему «Академизм как историко-художественное явление Нового и Новейшего времени». В обсуждении заявленной темы приняли участие: *Виктор Владимирович Ванслов*, директор института; *Михаил Алексеевич Бусев*, зам. директора института; *Елена Дмитриевна Федотова*, зав. отделом зарубежного искусства; *Михаил Николаевич Соколов*, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства, *Наталья Викторовна Бартельс*, научный сотрудник отдела древнерусского искусства; *Елена Борисовна Шарнова*, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российского государственного гуманитарного университета и другие специалисты. Разговор концентрировался вокруг проблем, связанных с определением роли и значения академизма как явления в условиях современной социокультурной ситуации, которую характеризует, прежде всего, изменение эстетической парадигмы искусства, вызванное кардинальной трансформацией, если можно так сказать, «родовых» черт пластических искусств. В результате, перед такой, имеющей вековые традиции институцией, как Академия художеств, неизбежно встает немало проблем, связанных с ее местом в столь стремительно меняющемся мире, необходимостью самоидентификации Академии или, говоря проще, умением «встроиться» в новую реальность, стать адекватной ей. Пытаясь решить эту задачу, участники «круглого стола», обращались к истории академии как культурной институции и одновременно стремились осмыслить академизм как художественно-стилевое явление.

Немного истории

Открывая заседание «круглого стола», его ведущая *Е.Д. Федотова* особое внимание уделила истории возникновения академизма, теряющейся, по ее словам, в глубине тысячелетий. Сам же институт европейских академий с самого начала, т. е. с середины XVI века, складывался как объединение профессионалов высшего класса, в чем было его отличие от института средневековой гильдии. Такими были Академия братьев Карраччи в Болонье, Академия Святого Луки в Риме и многие

¹ Конференция «Иностранные мастера в Российской академии художеств от ее основания до наших дней», посвященная 250-летию Академии, состоялась 12–13 апреля 2006 г. в Москве.

другие. Уже тогда эти и подобные академии, выполняя функции государственных высших художественных учебных заведений, заняли ведущее положение в формировании художественной политики.

Спектр деятельности академий традиционно был необычайно широк:

- в их ведение входило сохранение национального художественного наследия и традиций (эта функция сохраняется до сих пор и даже в эпоху глобализации считается одной из самых важных);
- академии всегда стояли на защите классически ориентированного творчества;
- одной из задач всегда было руководство крупнейшими начинаниями в области изобразительного искусства;
- академии сыграли огромную роль в освоении зарубежного художественного опыта, о чем в свое время писал еще Вольтер;
- академии вырабатывали методики обучения, занимались воспитанием художественного вкуса, созданием учебных галерей, проведением публичных выставок-экзаменов и т. д.

Иными словами академии, подчеркнула Е.Д. Федотова, изначально были учреждениями, выполняющими особые директивные, охранительные и образовательные функции, в чем и проявлялось общекультурное значение этой институции.

Несколько позднее, в конце XVI — начале XVII века, академизм оформляется и как эстетическое явление, и как официальная доктрина. На первых порах одной из его основополагающих черт становится поиск определенного компромисса между прежним, ренессансным видением мира, и нарождающимися представлениями Нового времени. Именно это характеризовало Болонскую академию братьев Карраччи (1585), представители которой работали в Риме в начале XVII столетия. Хотя тенденцию к совершенствованию образцов античной и ренессансной классики можно заметить еще у итальянских маньеристов.

Постепенно в художественной теории образ искусства стал считаться более совершенным и высоким, нежели жизнь. Уже в трудах теоретиков XVII—XVIII вв. складывается доктрина абсолютного превосходства искусства над «низменной натурой», как говорил теоретик академизма Джованни Пьетро Беллори. Отсюда появляется требование облагородить несовершенную природу в соответствии с определенным идеалом, которым долгое время оставалась античность². Так рождалась академическая теория, или, как ее называли, теория отбора, в основе которой лежал метод высокого исполнения, предполагающий соотнесение природы с неким идеалом. Эта теория становится феноменом художественной жизни XVII—XVIII столетий. В соответствии с ней уже в Академии братьев Карраччи формируется не только образный строй, но и вся концепция академизма. Ее главные положения проявились в желании при обучении нивелировать таланты, корректировать на основе подражания образцам индивидуальное видение реальности, уделяя при этом особое внимание теории.

В течение XVII—XVIII вв. крупные академии создаются в Риме и Париже, в Вене и Лондоне, в Мадриде, Копенгагене и Санкт-Петербурге. Благодаря их деятельности в литературе формируются принципы художественного творчества, кристаллизовавшиеся со временем в своего рода официальную

² Однако не следует это путать с классицизмом, основой которого всегда была только греческая классика, отнюдь не вся античность.

космополитическую доктрину. Ориентированная на некую универсализацию художественных процессов и на акцентирование внеиндивидуального начала, эта доктрина претендовала на то, чтобы стать теорией искусства на все времена. Так, организатор и первый президент Королевской Лондонской академии художеств Джошуа Рейнолдс (1723—1792), характеризуя высокий стиль, говорил в своих речах, произнесенных в 1769 г., об обязательном руководстве обучением, в основе которого лежит принцип исправления природы, о необходимости следовать «утомительной точности, а не роскошной небрежности», о предпочтении исторической живописи, о повиновении законам, выработанным великими мастерами. Иными словами, его речи — яркий пример соединения принципов классицизма и академизма в некую единую концепцию творчества.

Стиль или полистилистика

Говоря об истории академизма Е.Д. Федотова также акцентировала внимание собравшихся на стилистической проблеме академизма. Давно выяснено, подчеркнула исследователь, что академизм является категорией стиля. Однако понимание академизма с этой точки зрения следует дифференцировать: до середины XIX в. и позже, поскольку несомненный интерес представляет именно исторический аспект. В академизме XVIII—XIX вв. наглядно проявилось не творческое, а механистическое приближение природы к идеалу. Об этом много высказывались такие известные художники как Ж.-Л. Давид, Дж. Констебл, а также Д. Дидро. Считая, что копирование работ учителей ведет ученика к кризису, Дидро писал: «Натура никогда не бывает вымученной. Подражание же ей часто бывает таким». Констебл, в свою очередь, сожалел о том, что «мерилом совершенства будут теперь почитаться изготовители картин, а не сама природа», а Давид считал, что «со времени основания Академии у нас не было, собственно говоря, истинно великого человека. Гений, будучи стеснен со всех сторон, не может взлететь ввысь. Чтобы получить доступ в Академию, он должен был следовать сложившейся рутине. Академии были в состоянии подготавливать только умелых людей. Повторяю, они создали много живописцев, но ни одного великого художника».

В результате в начале XIX в. законы античности стали обретать все меньшую значимость, а к середине столетия уже появилась откровенная оппозиция классицизирующему академизму. Образец старой культуры казался консервативным, что было вполне закономерно, так как исчерпанность определенных идеалов в обществе вызывала реакцию на стилевую направленность эпохи. Это, конечно, не означало заката академизма и всей академической традиции, хотя и не могло быть не замеченным внутри академий.

В связи с этим особенно остро встает проблема стиля и академической практики. В развитии пластических искусств, как известно, в определенный момент наступает кризис того или иного стиля. Это предполагает, прежде всего, перелом в эстетических воззрениях, когда происходит противостояние реставрируемой старой стилевой системы и нарождающихся новых эстетических идеалов. Академизм в этом случае произвольно выбирает идеал, канонизирует в уходящих стилях определенные черты, выполняя, таким образом, одну из своих консервативно-охранительных функций. В то же время в момент угасания большого стиля в академическом искусстве всегда возникают определенные компромиссные явления, не укладывающиеся в академическую формулу. Таким в XIX в. оказался, например, итальянский пуризм, в котором романтизм и классицизм дали очень интересный симбиоз, или ампиризм периода Второй империи Наполеона III, где механически воспроизводились элементы старой идеологизированной культуры и новых либеральных веяний.

М.Н. Соколов, обсуждая проблему стиля и академической практики, выразил несогласие с тем, что понятие академизм употребляется в качестве стиля и сосредоточил внимание на критике этой позиции. По мнению ученого, академия как институция с точки зрения стиля с самого начала, выражаясь фигурально, заложила под себя мину. Поскольку с момента возникновения Академии в Италии на волне маньеризма, там была сделана установка, сформулированная, в том числе и Дж. Вазари, что наилучший метод обучения тот, который направляет учеников на верный путь. Ведь таков и более точный перевод названия Академии Карраччи — «Академия направленных на верный путь». А для того чтобы это направление осуществилось, нужно соединить все самое лучшее, что было в античном и современном искусстве. Или, как сказано в сонете, приписываемом Агостино Карраччи, «нужно взять рисунок Рима, движение светотени венецианцев, мощную манеру Микеланджело, гармонию Рафаэля» и т. д.

В этом-то и заключалась, по мнению М.Н. Соколова, некая «внутренняя мина», ибо академизм с самого начала как бы перечеркивал себя как целостный стиль, давая установку на своего рода полистилизм. Эта стилистическая особенность была свойственна даже Французской академии, несмотря на всю ее внешнюю классицистичность и эталонное искусство Шарля Лебрена (1619—1690), ее не только организационного, но и художественного лидера. На примере его творчества видно, как этот действительно крупный мастер собирает и концентрирует в образном строе своих картин все самое лучшее от предшественников: мощный колорит большой венецианской картины, многофигурность полотен Микеланджело, композиционную гармонию Рафаэля. Та же самая установка на полистилизм продолжалась и в России. Особенно это проявилось в процессе освоения или, если можно так сказать, академизации романтизма.

Вообще каждый стиль, попадая в академическое пространство, отнюдь не превращается в академизм, как иногда можно прочесть в некоторых работах, но начинает переживать свою позднюю фазу. Что такое с точки зрения стиля, например, полотна академиста Г.И. Семирадского (1843—1902)? По сути, это поздний романтизм на стадии своего перехода в символизм, т. е. некое промежуточное искусство. И даже такой художник-классицист как Ж.-Л. Давид (1748—1825) в своих поздних вещах по очень многим настроениям и чертам стиля в значительной мере романтик.

Если же говорить вообще о XIX веке, то институт академии в целом и Российская академия художеств, в частности, вовсе не так уж были отчуждены от новаций, как считалось ранее. Такое несколько ложное представление сложилось в свое время в процессе подготовки к публикации многотомной «Истории русского искусства», когда внутри редколлегии этого издания шли идеологические споры между консерваторами во главе с В.С. Кеменовым и либералами, возглавляемыми Д.В. Сарабьяновым. И, несмотря на все издержки проходившей тогда полемики, сегодня нужно признать, что подход либералов был более объективен, хотя и не во всем. Конечно, этой полемике, возможности высказываться объективно мешала как внешняя, так и внутренняя цензура. Например, невозможно было вообще говорить о символизме. А ведь именно такие особенно близкие к идеалам Академии художники как Г.И. Семирадский, Б.И. Смирнов, Ф.А. Бронников и оказали решающее воздействие на становление принципов символистской картины.

Оптимальной же, по мнению М.Н. Соколова, можно считать позицию крупнейшего специалиста в области изобразительного искусства, американского автора Альфреда Боема, который посвятил этой проблематике специальную книгу и целый ряд статей. Исследуя вопрос взаимодействия с Французской академией отдельных течений, как-то импрессионизм, или художников-реалистов типа Г. Курбе (1819—

1877), он пришел к документально подтвержденному выводу, что далеко не всегда они находились в оппозиции друг к другу. И более того, часто импрессионисты и художники-академисты вроде А. Кабанеля (1823—1889) выступали единым фронтом против тех или иных правительственных начинаний, которые казались им губительными для судеб искусства. В результате, между художниками разных направлений шло интенсивное взаимодействие, естественно более активное со стороны новаторов. Так, молодой Э. Дега (1834—1917) очень многим в творческом становлении обязан академической картине традиционного типа. Не прошел мимо нее и О. Ренуар (1841—1919), не только мечтавший, но и предпринимавший попытки к созданию величественной многофигурной композиции академического толка. И подобных примеров можно найти немало.

Если же подниматься выше по шкале времени, то совершенно очевидно, что всякие претензии академизма на то, чтобы быть стилем, все более оказываются несостоятельными. И в конечном итоге в России к 1917 г. от такой классицистическо-позднеромантический картины уже почти ничего не осталось. То же самое можно сказать и о соцреализме к моменту перестройки. А самая консервативная часть художников-профессионалов в основном ушла или в крестьянскую живопись, или в некий умеренно-суровый стиль.

Сейчас для Российской академии художеств характерна та же тенденция, что и для аналогичной западной институции — установка на полистилистику, что вполне естественно. Нынешний западный академизм вбирает в себя все, в том числе и самые экстремистские, авангардные художественные течения³.

Академизм как термин и понятие

В стремлении подкрепить свою позицию с помощью солидных энциклопедий, в том числе электронных и самой авторитетной четырехтомной Энциклопедии Дроу, М.Н. Соколов не обнаружил понятия академизма применительно к пластическим искусствам ни в одной из них⁴.

Со стилистической точки зрения это понятие, по мнению ученого, уже утратило всякий смысл, поскольку в рамки академизма может вписаться все, что угодно, как и в рамки салонного искусства. М.Н. Соколов пришел к выводу, что под термином академизм сегодня можно понимать просто совокупность самых разных направлений в изобразительном искусстве, обусловленных деятельностью Академии художеств. Но такое определение академизма, как считает ученый, требует следующего разъяснения.

После того как в Европе XVII—XVIII вв. академии заняли ведущее место в системе художественного и эстетического образования, их деятельность во многом была направлена на то, чтобы господствовавшие

³ Яркий тому пример — избрание в 1989 г. почетным членом Венской академии художеств Отто Нейля, основателя венского акционизма или, как он сам называл это направление, «Театра мистических оргий». Скандальную известность Нейлю принесла его так называемая Рождественская акция, или «Свинья, зарезанная в постели», осуществленная еще в 1969 году. Суть ее заключалась в том, что над лежащей обнаженной натурщице разрезалась свинья, и ее внутренности вываливались на тело женщины. При этом вся акция фиксировалась на пленку. Когда Нейль, уже будучи почетным членом Академии, собирался накануне очередных Рождественских каникул в который раз продемонстрировать ту же акцию, разразился грандиозный скандал. Свой голос возвысило Общество защиты животных, поднялся шум в газетах. И в дальнейшем Нейль ограничился тем, что демонстрировал студентам свои прошлые ролики. В целом же западные академии — это прежде всего учебные заведения. И в меньшей степени — представительские.

⁴ Самое большое число ссылок на академизм можно было найти в текстах об игре в покер и о рулетке. Специфический жаргонный стиль этих текстов оставил ощущение, что чаще всего это реклама игорных клубов, заведений, что речь идет о чем-то высококлассном, что здесь могут играть настоящие классики, академики.

тогда стили барокко или классицизм в теории и практике навечно были зафиксированы как эталонные. Однако в XIX—XX вв. подобная консервативная позиция стала все чаще нарушаться, благодаря активному освоению романтизма и других новых веяний, вплоть до авангарда и постмодерна, которые постепенно начали находить свое место в академической педагогике. Применительно к современности это понятие окончательно утратило четкий историко-стилистический смысл и стало обозначать то искусство, которое преподается и создается в академии, где, как правило, работают и традиционалисты, и новаторы.

Соглашаясь с предложенным определением, *Виктор Владимирович Ванслов* отметил, что в сфере искусствознания проблема терминологии всегда играла важную роль. И в связи с обсуждаемой темой ученый сделал ряд существенных уточнений и замечаний, предложив дифференцировать слова «академия» и «академизм», как термины и явления, поскольку, с его точки зрения, они исторически не совпадают.

Слово «академия» возникло еще в античности. Тогда академиями назывались некие собрания, классическим примером которых может служить академия Платона, беседовавшего на философские темы со своими учениками в роще. Слово «академия» было широко распространено в Италии в эпоху Ренессанса, поскольку тогда необычайную популярность приобрели различные академии, функционально родственные тому, что значительно позже и в совершенно другой стране стали именовать кружками по интересам.

Естественно, ни античные, ни ренессансные академии не были еще академиями в современном значении этого понятия. А потому необходимо видеть разницу между словом «академия» и реальным явлением современной академии, впервые возникшим в истории искусства в 1585 г. как Академия братьев Карраччи. Она стала уже не просто неким собранием, но *школой*, где в основу обучения были положены принципы искусства Высокого Возрождения. Всякая академия всегда опирается на конкретное историческое явление. Во Французской академии такой опорой служил классицизм. И дело здесь не в стилистических тенденциях. Важно другое: академия была учебным заведением, в котором принципы обучения искусству выводились из какого-то определенного направления, противопоставляемого другим художественным течениям и тенденциям. Такой была и русская, и все другие академии.

То же самое, по мнению В.В. Ванслова, относится к термину и явлению «академизм». Правда, если слово «академия» гораздо старше реального явления академии, то термин «академизм» появился значительно позже, чем сам академизм. Этого термина нет ни у Д. Дидро, ни в русской критике конца XVIII века. Однако в XIX в. у В.В. Стасова он уже есть. Скорее всего «академизм» как термин появился тогда, когда возникли направления, считавшиеся новаторскими и противопоставляющие себя Академии. Так, например, было с передвижниками в России и с импрессионистами во Франции.

Что же касается самого существа понятия академизма, то в представлении ученого — это своего рода двуликий Янус, поскольку оно имеет и позитивный, и негативный оттенки, каждый из которых в тот или иной момент может выступать на первый план. С одной стороны, под академизмом подразумевается высокая степень совершенства или кульминационный этап развития какого-либо явления. Но с другой стороны, слово «академизм» в художественной среде разных эпох часто употреблялось как символ консерватизма и ограниченности. В России так было в 1960-е гг., когда под этим лозунгом против Академии художеств выступали художники-шестидесятники. Иными словами, термин академизм имеет два смысла, причем не только семантических, но и аксиологических, поскольку употребляется в разных значениях в зависимости от культурно-исторического контекста.

Продолжая обсуждение проблемы терминологии, *Е.Б. Шарнова* подчеркнула, что интерес к ней российских исследователей всегда был велик. Это обусловлено отечественной искусствоведческой традицией, где сложилась своя терминология, часто не совпадающая с той, какую можно встретить в работах западноевропейских исследователей. Например, сегодня уже совершенно очевидно, что не существует разницы между русским классицизмом XVIII в. и европейским неоклассицизмом. Тем не менее в отечественном искусствознании этот стиль по-прежнему называется классицизмом только лишь потому, что в России, по сравнению с Западом, в XVII в. не было классицизма. Между тем в Америке в XVIII в. тоже не было классицизма. Но тот стиль, который тогда господствовал в изобразительном искусстве, там вовсе не стесняются называть неоклассицизмом.

Такая же история с термином «академизм», который, скорее всего, появился именно в России. В зарубежных источниках есть понятия «академия», «академическая традиция», «академическое искусство», но не «академизм». Вероятно, столь активное употребление именно этого термина в российском искусствознании началось где-то с середины XX века. И пристрастие к нему, по мнению *Е.Б. Шарновой*, было далеко не всегда безобидным, поскольку это, в конце концов, привело к экстраполяции архаизирующих и ретроградных теоретических установок поздних европейских академий на художественные явления XVII—XVIII веков.

В результате произошла очень простая подмена, из-за которой в русской искусствоведческой традиции практически отсутствуют публикации, где было бы, например, положительно сказано об Академии братьев Карраччи. А это неправильно. Ведь академическая теория, создававшаяся там сначала при участии *Т. Цуккарро*, а затем *Дж. Беллори* в конце XVI — начале XVII в., и художественная практика братьев Карраччи — это совершенно разные вещи. Более того, тот, кто когда-либо внимательно изучал наследие братьев Карраччи, и особенно работы *Лодовико*, прекрасно понимает, что с точки зрения художественного качества они не уступают полотнам *Караваджо*, а в чем-то даже и превосходят их, поскольку у *Л. Карраччи* гораздо сложнее отношения с традицией.

То же самое можно сказать и о Французской академии. Одно дело академическая теория, которая создавалась теоретиками на заседаниях Академии. И другое — творчество художников, членов Французской академии. Ярчайшим примером тому может служить *А. Ватто*, который как рисовальщик с академической точки зрения просто не выдерживает никакой критики, отчего его творчество, однако, не становится менее гениальными.

Академизм и современное церковное искусство

В продолжение обсуждения стилистических и терминологических проблем участники «круглого стола» пришли к следующему выводу: Академия как институция за время своего существования доказала, что обладает огромными способностями развития во времени, поскольку идеалы академизма динамичны и имеют свой способ взаимодействия с реальностью.

В связи с этим особое значение приобретает вопрос соотношения академизма и церковного искусства, которое сегодня в условиях освободившегося от тоталитаризма государства переживает очевидный подъем.

Как отметила *Е.Д. Федотова*, церковное искусство всегда было составной частью европейской культуры. Ныне же его распространение столь широко, что в Ватикане ему уделена даже целая экспозиция. Однако вряд ли сейчас под эгидой западной церкви есть некий вневременной

художественный эталон, подобный тому, что был выработан в 1563 г. по решению Тридентского собора с целью пропаганды веры.

По мнению *М.Н. Соколова*, академизм применительно к русскому религиозному искусству представляется гораздо более конкретным термином, определяющим, что живопись и скульптура выполнены не по средневековым, а по новоевропейским, или, говоря иначе, натуроподобным, эстетическим принципам иконописи.

Сейчас вообще все современное церковное искусство характеризуется крайне напряженной борьбой между академическим, или, как его называют критики, синодальным направлением⁵ и средневековым или древнерусским, к которому относится искусство от Византии до XVII века. Определение «средневековый» не совсем корректно, поскольку сами художники, принадлежащие к этому направлению, такое определение не принимают. Представители обоих направлений находятся в постоянном споре друг с другом, доказывая, что в зависимости от заказа они могут работать в любой стилистической манере. Тем более что спрос на синодальную живопись, особенно после восстановления храма Христа Спасителя, весьма высок. И в ней есть достаточно крупные и интересные образцы, на основании которых можно говорить о том, что академическая школа, применительно к церковной живописи, наполнена вполне конкретным живым содержанием.

С подобным утверждением согласна *Н.В. Бартельс*, которая считает, что церковное искусство, по-видимому, та сфера, где академизм, если понимать это явление широко, может быть наиболее жизнеспособен по определению. В церковном укладе, как и в церковном искусстве, вопросы канона всегда имели принципиальное значение, что в какой-то мере родственно принципам академической школы.

В свое время Академия художеств курировала все крупные заказы, исходящие от церкви и синода. Сейчас, к сожалению, у Академии нет таких полномочий, хотя именно сегодня они были бы необходимы как никогда ранее. Ведь при церковном заказе подчас основную роль играет либо личный вкус заказчика, т.е. настоятеля, либо вопрос цены, особенно существенный для провинциальных храмов, соглашающихся на менее затратные предложения. Чаще всего такие заказы выполняются не только в той самой псевдодревнерусской стилистике, но и на очень низком профессиональном уровне, нередко являя собой просто образцы китча.

Вообще же проблема наполнения современных храмов живописью широко обсуждалась на последних Рождественских чтениях, причем с определенным уклоном к отрицанию всей истории русского церковного искусства после XVI века и стремлению вернуть традиционное и средневековое искусство, давшее высочайшие художественные образцы. В значительной степени подобная позиция обусловлена практикой последнего времени, когда во вновь строящихся либо реставрируемых храмах, имеющих четкую ордерную систему, ставятся новые иконостасы и делается настенная роспись в духе русского средневековья. И как бы ни утверждали апологеты подобной практики, что так называемое древнерусское искусство может наполнить собой любую архитектуру, нельзя не заметить глубокого стилистического противоречия, возникающего в подобных случаях. Ведь архитектуру нельзя понимать как раму для живописи, поскольку, и это хорошо известно, она задает и пропорции, и стилистику, и колористическое решение. В то же время

⁵ С исторической точки зрения его правильнее было бы называть ренессансно-барочным, или ренессансно-классицистическим.

тот стиль, который в церковном искусстве условно называется академическим, в храмах-новоделах может быть более уместен в силу своей универсальности.

Кроме того, современное претворение древнерусской иконописной стилистики, как отметила *Е.Д. Федотова*, происходит на совершенно ином технологическом уровне, что вполне естественно, поскольку сейчас другие материалы и другие методы овладения мастерством. В древности оно передавалось чисто практически от мастера к ученику. Сегодня в иконописных мастерских все художники начинают свою работу с копирования репродукций. При этом доски, как правило, подготовлены очень плохо. В результате, технологические нарушения происходят уже на самых первых этапах работы, и говорить в таком случае о соблюдении технологических приемов, применявшихся в древности, увы, не приходится⁶.

Возвращаясь же к проблеме существующей сегодня в церковном искусстве борьбы направлений, некоторыми специалистами, участвующими в дискуссии, было высказано мнение, что хотя противопоставление академического (синодального или, как его иронически еще называют, софринского) направления средневековому и имеет место в современной практике, однако чаще оно носит все-таки искусственный характер. Поскольку и в давние времена они были уже очень плотно переплетены. Примером тому может служить афонская манера. Имевшая к концу XIX века огромное влияние на русское церковное искусство, она представляет собой пик синодального направления, хотя, казалось бы, и выросла на сугубо византийской почве. А потому стилистический пуризм даже может оказаться вреден.

В то же время вряд ли было бы корректно сводить все церковное искусство только к этим стилям. Если обратиться к XIX в., то синодальное направление охватывало всю массу иконописных мастерских, поставивших иконы для множества храмов. Но если принять во внимание такие крупнейшие и гениальные явления, как роспись М. Врубелем Кирилловской церкви или В. Васнецовым киевского Владимирского собора, то нельзя не признать, что они уже выходят за рамки не только каких-либо направлений, но вообще церковного искусства, хотя и сделаны для церкви.

Вместе с тем *Е.Д. Федотова* считает, что их, безусловно, нужно отнести к церковному искусству, но уже на новом этапе его развития, когда началось своего рода творческое переосмысление церковного академического искусства на основе знания византийского канона. Не случайно иконы В. Васнецова и образы Владимирского собора имели впоследствии огромное количество повторений и списков. Так начинался поиск того стыка традиций, который был бы для русского искусства вполне естественным. И остается лишь сожалеть, что движение по этому пути очень рано прервалось, как известно, по объективно-историческим причинам.

Плюрализм

Обсуждая на примере современного церковного искусства проблему существования академизма в пространственно-временном континууме, участники «круглого стола» затронули такой важный вопрос как плюрализм в современной художественной политике Академии в условиях либерального государства.

⁶ В этой связи, по мнению *Н.В. Бартельс*, достаточно остро встает вопрос о художественном образовании. Вряд ли сегодня можно говорить о том, что в современных художественных вузах преподается то самое академическое, каноническое, классическое искусство. Естественно, что в XXI в. преподавать так, как преподавали в XIX столетии невозможно: нет ни тех мастеров, ни образцов, ни той идеологической базы. Хотя, например, Академия живописи, скульптуры и архитектуры Ильи Глазунова — это достаточно живой современный художественный вуз, но ориентированный на широко понимаемые классические образцы.

Дело в том, подчеркнула *Е.Д. Федотова*, что в последнее время Академия, уступив своей прежней доктринальной позиции, допустила в свое лоно авангард. Подобным шагом она словно приоткрыла двери тем течениям, которые ранее никоим образом не соотносились с этой институцией. В результате в стены Академии уже активно начинает вторгаться массовая культура, по сути представляющая собой антипод академизма. В связи с этим весьма остро встают такие вопросы: в чем собственно плюрализм в политике современной Академии, и должна ли она защищать современное искусство от проявлений массовой культуры?

Отвечая на эти вопросы, *В.В. Ванслов* отметил, что сегодняшнее состояние культуры можно характеризовать как переходное. Правда, в искусстве, как и в истории, не переходных эпох не бывает. Любая эпоха — это переход, миг между прошлым и будущим. Тем не менее есть эпохи более стабильные и менее стабильные. И сегодня как раз именно последний вариант, что подтверждает ряд научных исследований в области эстетики, в частности две работы *Н.А. Хренова* «Искусство переходного периода» и «Искусство на переломе эпох». Бесспорно, проблемы этого переходного времени нужно изучать. Но, по мнению *В.В. Ванслова*, других возможностей достижения какого-то прогрессивного результата в такой историко-культурной ситуации, кроме как через плюрализм, нет. Сам же плюрализм следует понимать как терпимость и гражданскую правомерность существования любых художественных течений, без всяких запретов, как многообразие поисков и движение к каким-либо целям с разных точек, подходов и направлений. Без этого такого перехода не осуществить. *В.В. Ванслов* также подчеркнул, что гражданское равноправие отнюдь не нужно понимать как равноправие художественное. В этом смысле нельзя не согласиться с *З.К. Церетели*, который убежден, что в искусстве главное — талант и творческая инициатива, а взгляды, направления и предпочтения — это личное дело каждого автора.

Что же касается Академии как хранительницы традиций, то пример происходивших в ней процессов в 1960-е гг., когда канонизировались определенные идеологические и чисто формальные принципы, свидетельствует о том, что двигаться вперед можно только отказавшись от этого наследия прошлых лет и признав необходимость принятия всего многообразия явлений художественной жизни.

В тот же время плюрализм как художественная политика вовсе не означает, что у Академии не может быть своих приоритетов. И одним из них должно стать, прежде всего, высококачественное искусство, к какому бы направлению оно ни принадлежало. В данном случае *высококачественное* и есть синоним *академического*.

Профессионализм и школа

Продолжая обсуждение затронутой темы, *Е.Д. Федотова* отметила, что задача ученого-искусствоведа, трудится ли он в системе Академии или Министерства культуры, — изучать любое явление художественной жизни. Но если рассматривать Академию исключительно как художественную школу, то тут критерием должен быть только профессионализм. В школе суть этого понятия сводится, прежде всего, к умению рисовать. Сегодня отсутствие профессионализма в области изобразительного искусства приобретает поистине угрожающие размеры. Не случайно некоторые преподаватели художественных вузов склоняются к тому, что сначала студент должен выучиться, овладеть ремеслом, постичь традицию и только после этого делать то, что он хочет.

Вместе с тем, не отрицая значения школы как фундамента для творчества художника на этапе обучения, *В.В. Ванслов* и *М.Н. Соколов* подчеркнули, что ни одно великое искусство никогда не сводилось лишь к школьным навыкам и масса крупных мастеров вообще никакой школы не имели. По словам *М.А. Бусева*, если рассматривать профессионализм лишь как умение рисовать, то таких художников как *Пирисмани* или *Руссо* вовсе нужно было бы исключить из современного искусства.

Полученные знания не забываются, имея способность оставаться глубоко в подсознании. И, возможно, для какого-то художника они окажутся своеобразным тормозом в его творческом развитии, будут мешать его художественному самовыражению. Не случайно поэтому, многие участники обсуждения высказали убеждение в том, что при всей значимости школы как основы профессионализма она не должна доминировать и подавлять творческое начало художника.

Однако в таком случае все критерии профессионализма, как они понимаются с академической точки зрения, оказываются под вопросом. Поскольку сегодня развитие искусства, возможно, уже подошло к такой черте, когда меняются его виды и возникают новые формы творчества, в результате чего традиционные критерии профессионализма просто перестают работать.

Особенно наглядно это продемонстрировало XX столетие, в течение которого появилось кино, телевидение, стала искусством фотография. Эти виды художественного творчества породили массу новых способов фиксации реальности помимо рисунка, переставшего, по мнению *М.А. Бусева*, быть столь же технически необходимым художнику, как ранее. Тем более, если тот или иной художник работает в абстрактной манере или в жанрах хеппинга, инсталляции и т. д. Такому автору нужно владеть искусством композиции, в котором большее значение приобретают свободные ассоциации, умение работать с фактурой и прочие приемы. В подобных случаях школьная выучка, возможно, будет для художника только помехой к высвобождению его творческого замысла, без которого, в сущности, *нет Художника*.

Иными словами, если главной задачей искусства остается отражение реальности, то оно в XX в. должно быть иным по сравнению с XIX столетием. Сегодня миром во многом управляют иррациональные субстанции. И вряд ли современную жизнь можно выразить в искусстве художественными средствами прошлых веков.

* * *

Подводя итоги обсуждения, его участники выразили уверенность в том, что сегодня у Академии художеств не может быть никакой иной позиции, кроме как очень широкой и всеприемлющей, когда в ее стенах будет позволено существовать разным направлениям и течениям. В противном случае Академия как институция рискует стать анахронизмом в современной культуре, утратить свои функции в искусстве и потерять влияние в художественной жизни. Чтобы сохраниться и быть адекватной времени, Академия должна трансформироваться сообразно новой художественной реальности, не забывая при этом своей истории и всего того эстетически ценного, что накоплено за 250 лет ее существования.

По материалам «круглого стола» «Академизм как историко-художественное явление Нового и Новейшего времени»

И.М. Ветлицына

