

Штудии и индивидуальная манера

О.Б.Дубова

При посещении парижской Академии Бернини сказал: «Я считаю, что Академии нужно иметь гипсовые слепки со всех прекрасных античных статуй, барельефов и бюстов для образования молодых людей, заставляя их рисовать по этим античным образцам, чтобы воспитать в них идею прекрасного, это будет им потом служить всю жизнь. Это было бы для них погибельно, если давать им сначала рисовать с натуры, которая почти всегда слаба и незначительна, так как если их воображение будет наполнено только этим, они никогда не смогут создать ничего прекрасного и возвышенного, чего нет в естественном. Те, кто им пользуются, должны быть очень опытны, чтобы понять его недочеты и исправить их, чего молодые люди, не знающие основ, сделать не могут. И он говорил, что тот, кто овладеет хорошим рисунком, отбрасывает то, что видно в естественном и чего не должно было бы быть, и выделяет то, что должно бы было быть и чего нет на самом деле, и повторил, что юноша неспособен ничего сделать, не обладая познанием прекрасного... И он всегда советовал своим ученикам не отдаваться только рисованию и моделировке, без того чтоб в то же время не работать то ли в скульптуре, то ли в живописи, чередуя творчество и подражание одно с другим и, так сказать, действие и созерцание, из чего последует большой и чудесный успех.

Он продолжал, что существуют три условия, чтобы преуспеть в скульптуре и в живописи: рано увидеть прекрасное и его усвоить, много работать и получать хорошие советы, потому что человек, много проработавший, в немногих словах может избавить от больших мучений, многое выправить и указать кратчайшие пути»¹.

¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 52.

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

Слова Иоанна Дамаскина: «Не скажу ничего своего»² могли быть произнесены в эпоху, когда «свое» и «чужое» не были столь полярны, когда повторение освященного традицией и цитирование как способ мышления вполне могли сосуществовать с потребностью личного выражения. Само проявление личности понималось как максимально точное следование общим нормам, будь то нормы религиозные или стандарты профессиональных навыков. И лишь в момент, когда такое сосуществование личного и традиционно установившегося, общепринятого становится

² Цит. по: Памятники византийской литературы IV–IX веков. М., 1968. С. 27.

проблематичным, возникает концепция повторения чужого, даже «подделки» под заимствованную манеру, которая осознается именно как «манера», как особый почерк. Это может быть и «хороший прием», совершенное проявление ремесла, тогда подражание образцу оправдано, поскольку помогает лучше изобразить реальность и достичь высот профессии. Но в любом случае возникает необходимость в специальной оговорке. В этот период представления о необходимости следования традиции становятся *светскими*, а средневековый принцип – «изображай красками согласно преданию» лишается своей непреложности, поскольку перестает быть требованием этико-религиозного характера: «это есть живопись истинная как писание в книгах...»³. «Предание» приобретает свое узкое, понятное для профессионалов-художников значение, приближаясь к современному представлению о традиции, которая близка по своей этимологии слову «предание», означая, в частности, и передачу навыков профессионализма из поколения в поколение. Здесь, скорее, намечено то представление о преемственности, которое позже Кант противопоставит обычному эпигонству. Хотя Кант и противопоставляет дух подражательности духу подлинной индивидуальности, но на первое место он ставит продолжение, преемственность: «*Преемство*, соотносящееся с предшествующим, а не подражание – вот правильное выражение для всякого влияния, какое могут иметь на других произведения образцового зачинателя; а это имеет лишь тот смысл, что (преемникам надо) черпать из тех же источников, из которых черпал зачинатель, и научиться у своих предшественников тому, как браться за это дело»⁴. И прежде всего это преемственность в изобретении и усовершенствовании.

Историкам искусства хорошо известно, какую роль играли студии, вырабатывающие подлинную манеру, помогающие художнику «поставить» свой индивидуальный стиль. В. Лазарев пишет о Рубенсе, приехавшем в

³ Цит. по: Мастера искусства об искусстве... Т. 1. С. 207.

⁴ Кант И. Сочинения. В 6 тт. М., 1966. Т. 5. С. 295.

Италию учиться мастерству: «Он жадно набрасывается на итальянское искусство. В первую очередь Рубенс изучает творчество корифеев Высокого Возрождения — Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. Среди мастеров римско-флорентийской школы его внимание привлекают Карто и Джулио Романо, среди художников террафермы и Венеции — Парденоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто, среди маньеристов — Приматиччо и Сальвиати. Он тщательно штудировал гравюры Мантеньи, росписи Корреджо, картины и рисунки Полидоро, Чиголи, Федерико Бароччи, равно как и произведения современных ему болонских живописцев и немецкого художника Эльсхеймера»⁵. В этом смысле приемы обучения через копирование были сходными для любой европейской страны начала Нового времени. Принципиальное подражательство российских художников здесь не является исключением. Всегда осваивался опыт более высокого развития профессионального умения, он осваивался и перерабатывался в собственный стиль.

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

⁵ Лазарев В. Н. Старые европейские мастера. М., 1974. С. 11.

Свою роль здесь сыграла и наша высшая художественная школа. В ней имеются две крайности: полное потакание своеволию молодого воспитанника и полный диктат над его вкусами. Это второе свойство нашей системы художественного образования можно было бы назвать термином «гиперопека». Известно, к чему приводит это явление в педагогической практике. К тому, что из наших подопечных вырастают существа капризные, склонные к отрицанию всего того, что им было насильно навязано учителями из добрых побуждений. Разнообразные формы этого протеста против «школы» мы видим на молодежных, да и не только молодежных выставках последнего времени. Крамской в свое время обращался к старой академической российской художественной школе, говоря о том, что не надо дуть человеку в рот из боязни, что он перестанет дышать самостоятельно. Элементы этого насильственного «искусственного» дыхания начинаются уже в художественной школе, где изучение изобразительного искусства Европы в советские времена на барбизонцах. В известной искусствоведческой поговорке про лекции по всеобщей истории искусства — «Читать от бизона до Барбизона» зафиксировалась невольно именно эта хронологическая граница. Уже импрессионисты были для строгих наставников «тлетворным» влиянием, способным совратить неокрепшие дарования с пути истинного. Таким образом мы готовили каких-то Митрофанушек, которые потом учились у зарубежных или отечественных Вральманов, либо доходили до открытия «запретного плода» сами. Как известно, только самостоятельно найденное становится основой убеждения личности. И вместо того чтобы дать молодому художнику осознать самостоятельно верное творческое направление, его продолжали водить на помочах «правильных» принципов насильственного обучения. Стоит ли удивляться, что, лишь освободившись от этих направляющих помочей, он бежит сломя голову в совершенно противоположном направлении? Интересно, что та же проблема волновала художников, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения.

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

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

В самом деле, мастер XIV столетия озабочен тем, чтобы молодой художник приобрел профессионализм (буквально: «опытную руку») и он рекомендует следовать хорошему учителю, что не мешает выработать «собственную манеру, которая может быть только хорошея, так как и разум, и рука твоя. привыкнув срывать цветы, не сорвет тернии». Но школа не может заключаться в эклектическом смешении разных «манер», по мнению Ченнини, если художник станет «копировать сегодня одного, завтра другого мастера, он не приобретет манеры ни того, ни другого, а сделается лишь человеком «причудливым».

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

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

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

Ченнини не различает еще «имитацию манеры» и «изучение метода», нет у него и негативного оттенка глагола «имитировать», а глава 27-я его

трактата носит название «Как ты должен возможно больше копировать и рисовать произведения других мастеров». Но здесь есть и черта, сближающая позицию двух теоретиков,— отсутствие понимания «неповторимости» личной манеры как самоценного качества. И отсюда отсутствие соответствующей аргументации в осуждении копирования чужой манеры даже у Леонардо, который нигде не говорит о том, что это плохо, поскольку мешает развитию самобытного почерка, но везде подчеркивает вторичность такого метода, всегда уступающего по своему значению работе с оригинала, работе с натуры. великому принципу «подражания природе», природе — Учительнице учителей.

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

Итак, впервые увиденные в реальности и ярко запечатленные особенности связываются нами с неповторимыми чертами стиля того или иного крупного художника, но важно при этом, что речь идет не просто о субъективной манере, а о чертах объективной действительности, открытых

людям с сильной творческой индивидуальностью, сделанных общим достоянием. И понятие традиции приобретает здесь принципиально иной оттенок, не сводимый, а во многом противоположный современному представлению о «творческой стилизации», тем более о «личностной эманации», отрекающейся от всего, что связано со школой, с накопленным мастерством. В этом понимании традиция есть преемственность, создающая базу для раскрытия сильной творческой индивидуальности, для ее воспитания.

Ренессанс высоко ценил яркую творческую индивидуальность. Это общеизвестно. Но все же эпитафией для этой традиции могли бы служить слова Лессинга о том, что новаторство может быть делом мелкого и великого ума, но великий ум отходит от старых путей не потому, что они стары, а потому, что они недостаточны или ложны. Эстетическая мысль Германии в конце XVIII – начале XIX века усиливает еще более эту диалектику, пытаясь даже в теории сильной творческой индивидуальности (теории гения) отойти от пустого, абстрактного, «зряшного» отрицания и подойти к такому диалектическому отрицанию, которое носит название «снятия», сохранения в новых условиях всего объективно ценного, что было у предшественников. Это «снятие» и есть подлинное развитие. Здесь тот пункт, где сходятся взгляды Дидро и Лессинга, Канта и Гегеля при всех различиях и внутренней полемике между ними.

В конечном итоге именно соотношение преемственности профессиональной традиции и открытий, сделанных гением, стало краеугольным камнем кантовской концепции, существенно отличающейся от ее современных интерпретаций именно остротой диалектического анализа, не позволяющего просто отбросить профессиональную традицию и сосредоточить взгляд на голой новизне. По определению Канта, гений, во-первых, «есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила... следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения», но Кант тут же намечает и второе неперемное условие. Поскольку оригинальной может быть и бессмыслица, то подлинные

произведения гения должны быть в то же время образцовыми, служа для остальных «мерилом или правилом оценки»⁶. Как в кантовской этике, где максима воли индивида должна совпадать с максимой воли всех людей, так и в эстетическом учении о творческой индивидуальности открытие подтверждает свою объективность, будучи общезначимым.

Гениальность – это не просто оригинальность, а открытие. Копировать же оригинальность не составляет никакого труда. Кант признает за гением право на некоторую «ошибку», некоторое своеволие, но копирующих лишь это своеволие и эту индивидуальную неправильность называет «обезьянами», т.е. худшим видом подражателей, имитирующих лишь сугубо личные особенности почерка великого человека. Этот вид копирования, разумеется, отличается от подлинной преемственности, Кант называет его «манерничаньем», при котором происходит подражание «одной лишь своеобразности (оригинальности) вообще, когда хотят как можно дальше отойти от подражателей, не обладая, однако, талантом быть в то же время и образцовым»⁷.

Гете предвосхитил многие гегелевские открытия, перенеся кантовскую диалектику преемственности и новаторства в область реальной истории. Реакционная направленность современной ему эпохи была связана, согласно его взглядам, именно с утратой объективности, общезначимости классического искусства: «Все эпохи, которые идут назад и охвачены общим разложением, полны субъективизма, зато все эпохи, которые идут вперед, имеют объективное направление. Наше теперешнее время реакционно, потому что оно субъективно. Вы видите это не только в поэзии, но также в живописи и многом другом»⁸. Для Гете подлинная преемственность заключена не в эклектическом смешении различных стилей, а в объективном продолжении открытий предшественников, открытий, имеющих всеобщее

⁶ Кант И. Сочинения... Т. 5. С. 323.

⁷ Там же. С. 335.

⁸ Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М.; Л., 1934. С. 292.

значение. Гете опирался на представление о прогрессе реалистического искусства, преодолевающего в своем развитии местные и исторически сложившиеся, чисто субъективные особенности «манер» на пути к верному отражению реальности. Естественно, что свое время он оценивал как регресс, как возвращение к субъективизму «манеры», подчиняющей своей жесткой стилистической схеме богатство реальных впечатлений. Он сказал как-то в разговоре с Эккерманом, что Рафаэль и художники его времени смогли достичь естественности и свободы, отказавшись от «ограниченности манеры», в то время как нынешние художники не идут дальше по уже однажды найденному пути, но возвращаются к «былой ограниченности»⁹.

Путь искусства, по Гете, это путь не рабского копирования букваря природы, но и не путь «манеры», когда художник, устав от простого подражания натуре, стремится внести в нее свою «неповторимость», но это путь «к высшему искусству, где индивидуальность исчезает и создается только безусловно правильное»¹⁰. Надо заметить, что это довольно точное выражение идеала академической школы, при этом свободное от ограниченности академизма как течения. Это просто выражение этоса академий в той форме, в которой они складывались в ренессансной традиции и без тех неизбежных ограничений, которое накладывало на их развитие дальнейшее движение к стилистике классицизма. Когда Гете говорит о создании «безусловно правильного», он повторяет слова Вазари о *maniera vera*, истинной манере, которая отождествлялась у него с великой «современной манерой», рожденной ренессансным искусством. Но одновременно Гете и предвосхищает Гегеля, поскольку для последнего было столь же очевидно, что подлинная оригинальность, настоящая творческая индивидуальность, проявляются не в «дурном своеобразии», не в чисто субъективном произволе, а лишь в том, что художник следует внутренней

⁹ Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 194.

¹⁰ Матюшин А.А. Учение Гете о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981. С. 224.

логике изображаемого. Как бы отрекаясь от самого себя, художник обретает свою действительную индивидуальность «в предмете, созданном им согласно истине». Отсюда и гегелевский вывод, оказывающийся столь созвучным мыслям Гете: «Не иметь никакой манеры – вот в чем состояла во все времена единственная великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира»¹¹.

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

Дальнейшее развитие эта идея творческой преемственности, подлинная основа академического образования, получила в эпоху Просвещения. Фонтенель в своих воззрениях, непосредственно следуя ренессансным заветам, намечает переход и к просветительским взглядам на творческую индивидуальность. Он писал в своем «Свободном рассуждении о древних и новых»: «образованный ум, так сказать, состоит из умов всех предшествующих веков; он то же, что ум, просвещавшийся па протяжении всего этого времени». Непрерывное возрождение прошлого в настоящем как единственное условие подлинного просвещения и истинного творчества — вот вывод лучшей эстетической литературы, сформулированный уже к XVIII столетию. Эпиграфом для этой традиции могли бы служить слова Лессинга о том, что новаторство может быть делом мелкого и великого ума, но великий ум отходит от старых путей не потому, что они стары, а потому, что они недостаточны или ложны. Эстетическая мысль Германии в конце XVIII— начало XIX века усиливает еще более эту диалектику, пытаясь даже в теории сильной творческой индивидуальности (теории гения) отойти от пустого, абстрактного, «зряшного», по известному выражению, отрицания и подойти к такому диалектическому отрицанию, которое носит название «снятия», т. е.

¹¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика... Т. 2.

сохранения в новых условиях всего объективно ценного, что было у предшественников. Это «снятие» и есть подлинное развитие. Здесь тот пункт, где сходятся взгляды Дидро и Лессинга, Канта и Гегеля, при всех различиях и внутренней полемике между ними.

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

Нетрудно заметить, что наша «движущаяся эстетика» в своем нынешнем «движении» к чистой субъективности все дальше отходит от аксиом классической эстетической мысли. Словарь по эстетике, вышедший в позднее советское время, трактует понятие творческой индивидуальности следующим образом: «Индивидуальность в искусстве (от лат. *individuum* — неделимое, особь) — неповторимое своеобразие личности художника, особая форма его бытия и деятельности, придающая уникальный характер результатам его творчества». И далее авторы словаря делают не менее важный для нашей темы вывод: «Всечеловеческая формула «быть единственным в своем роде» находит в искусстве свое безусловное и наиболее убедительное воплощение»¹².

¹² Эстетика. Словарь. М., 1989. С. 109.

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

сравнительно-историческое изучение, включающее анализ теории искусства на ее более ранних стадиях, непосредственно влиявших на русскую эстетику, близкую к академической школе или перекликавшихся со многими ее положениями в силу стадильной близости. Академия художеств в России возникает в момент формирования новоевропейских принципов изображения. Процесс этот был достаточно сложным, включавшим в себя и сугубо внутреннюю логику развития и насильственную европеизацию. Этот процесс отразился и в теории, многие положения которой готовились с середины XVII века, некоторые были непосредственно заимствованы, а часть явилась оригинальным переосмыслением европейской традиции в условиях ограниченного (в силу исторической специфики рождения русской художественной культуры) развития собственной эстетики. Развитые теории накладывались на своеобразный и в некоторых случаях весьма скудный эстетический словарь со множеством архаизмов. Перевод не мог быть прямым, это было переложение на особый язык, стадильно соответствующий более ранним периодам развития европейской эстетики.

Нередки сравнения Ренессанса и классицизма именно как стилей, но не следует забывать, что Ренессанс это не стиль, а целая историческая эпоха, эпоха перехода от средних веков к Новому времени, что дает нам и историческое право сравнивать ее с нашим искусством Нового времени. В России, как известно, Ренессанса как самостоятельной эпохи не было, как не было ее в Болгарии и ряде других стран. Эта пропущенная стадия позже как бы восстанавливалась на других исторических этапах, ее проблематика, ее нерешенные задачи возникали вновь и вновь, к ним обращались, их пытались решить новыми средствами и в новых исторических условиях. Особенно тут нас будет интересовать возникающая теория искусства. Она оказывается своеобразной лакмусовой бумажкой исторической близости между хронологически разделенными этапами. Теоретический уровень и проблематику имитировать труднее, чем стиль художников, здесь невозможно механическое заимствование, поскольку даже для простого

перевода должен быть готов и определенный эстетический словарь. Перевод с итальянского был затруднен еще и тем, что современный ему русский язык был более архаичен. Например, вовсе отсутствовало слово «изображение», было лишь «издражати». Как и ренессансное искусство наше искусство XVIII века обладает не только целостностью, но и стилевой сложностью, многие стили продолжают свое существование, некоторые сосуществуют одновременно, что дает право исследователям говорить о параллельных стилях. В строгом смысле слова мы не можем говорить о классицизме в русской живописи (он был более естественным для скульптуры и архитектуры, во многом диктовался большей легкостью заимствований классического языка). Едва ли можно отнести своеобразный варианты переплавки разнородных стилистических заимствований у А. Лосенко к стилю аль антика. Другое дело, его педагогическая деятельность, где он активно внедрял работу с гипсами в систему преподавания Академии художеств. И все же простое отождествление академической школы и классицизма неправомерно. Смещение просветительского классицизма с академизмом было характерно для русской дореволюционной и советской историографии¹³, оно содержалось в ряде переводных исследований. Так Р. Мутер считал, что классицизм был проявлением академизма, возникшего в XVII веке и существовавшего до начала XIX века¹⁴

Необходимо различать освоение классического наследия, необходимого для полноценного развития зарождающегося профессионального образования новоевропейского типа и развитие классицизма как стиля. В момент освоения классического языка русская культура, как уже говорилось, переживает романтизм («Последний день Помпеи» К. Брюллова и самое антикизирующее и совершенно

¹³ См.: *Бенуа А.* Русская живопись. Спб., 1901. *Фриче В.* Очерки по искусству, М., 1923.

¹⁴ См.: *Мутер Р.* История живописи. Пер. с нем., т. II, Спб., 1902, стр. 132; его же, *История живописи в XIX в.* Т. I. Спб., 1899. С. 66—67 и далее.

романтическое по духу произведение), а антикизация XVIII века в России была очень своеобразной. Не пережив своего Ренессанса с открытием антики, не сформировав эстетики классицизма, рожденного археологическими открытиями, филологическими штудиями, историческими исследованиями, русская культура только в пушкинскую эпоху смогла полноценности развернуть антикизирующие стилизации в поэзии и изобразительном искусстве, но XVIII век представлял более сложную стилистическую картину стремительного освоения достижений европейского искусства, того развития, которое у Европы потребовало почти четыре века.

Эти четыре века в европейской культуре называют, как известно, Ренессансом. Возрождение в изобразительном искусстве и архитектуре — это не стиль, наряду с романикой, готикой и барокко, а огромная культурная эпоха в момент перелома, точнее, длительного перехода от средневековья к Новому времени. Ее внутренне развитие было внутренне противоречиво. То, что было намечено в теории, порой с большим опозданием осуществляется на практике. Но, в той мере, в которой это намечено потенциально, это осуществляется актуально. Границы отдельных периодов в ходе художественной эволюции эпохи не совпадают с границами стилей, которые к тому же развиваются параллельно. Параллельное развитие стилей особенно чувствуется на примере развития готики и интернациональной готики, готика в позднем средневековье не исчерпала всех своих возможностей, и ренессансная традиция Севера, «арс нова» развивается на ее основе. Многие формальные тенденции, заложенные в ней, получают свое осуществление сравнительно поздно. Позднее развитие характерно и для эмпирического реализма позднесредневекового искусства. Не до конца исследованы формы слияния того, что Макс Дворжак назвал идеализмом средневекового искусства, с классицизирующей тенденцией искусства новоевропейского, эта компонента нового идеального стиля сближалась потом с античной отвлеченностью, но она должна быть исследована не только в сопоставлении с более поздним классицизмом, но и с ранними стадиями развития той же

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

своим творчеством воплотил и завоевания академического искусства и его разложение, поскольку стоял уже в преддверии романтизма. Его собственная академия и его круг учеников были уже принципиально новым явлением для культуры XIX века.

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

Голицын следует Дидро и в конкретных советах художнику-ученику. Он протестует против академической выучки, шаблона и заученной «манеры». Хотя он и утверждает традиционный тезис: «рисование — основание всех художеств подражания»; хотя и требует начинать обучение с рисования «ободранного человека» («экорше», то есть анатомической фигуры); хотя и повторяет, что «долговременное продолжение рисования с босу (то есть с гипса (bosse). —О.Д.) или антика делает художника твердым, изрядным, простовидным, чистым, великим»¹⁵, Это очень важная мысль о роли антики для выработки истинной манеры. Еще раз вспомним, что Вазари различал манеру современную или истинную, часто говоря о манере древней, иногда добавлял, что это хорошая древняя манера, маньера антика в отличие от маньера веккья, то есть просто византизирующей (иногда он называл ее и греческой) манеры. Однако тут же предостерегает — «но холодным», и далее идет пересказ Дидро: «и не безопасно, чтобы он, рисуя с академического модели, не приобьик к тем неестественным и вычурным положениям тела, кои никакого не имеют согласия с прямыми и обыкновенными действиями в жизни нашей. И подлинно, какое есть

¹⁵ Цит. по: Коваленская И. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М. 1964. С. 57.

сходство между академическим водолеем и настоящим водолеем, который из колодца воду черпает?». Голицын советует, чтобы наряду с рисованием натурщиков ученики обучались «попеременно на других разных моделях из разных обществ жизни человеческой» — опять мысль, заимствованная у Дидро. Этот переход от академической природы к подлинной жизни в высокой степени знаменателен.

Вслед за Дидро Голицын предостерегает от слепого подражания мастерам и особенно своим учителям: «...от учителя и от академического модели берется манер (то есть манерность. — О.Д.) рисунка... Приобывают писать по мнению глаз чужих. Всегда на учителя, а не на природу взирают. И так, наконец, получается привычка, от которой после отступить трудно. И, таким образом, весьма важная вещь в оном случае следовать строго подражанию»¹⁶.

Подражание антике смогло противостоять практике копирования многочисленных произведений самых разнообразных школ (которое отмечается еще во времена А. Лосенко), неизбежно эклектичный полистилизм сменяется тенденцией антиквизации, сыгравший значительную роль в формировании отечественной художественной школы последней трети XVIII века. Национальным своеобразием русской академической школы стало то, что она возникла в момент господства барокко, была сформирована по инициативе сверху и сильно повлияла на настоящую стилистическую революцию в художественной жизни, то есть возникновение и развитие классицизма в русском искусстве. Эта проблема должна быть исследована систематически и детально, здесь мы лишь обозначаем специфику эстетических взглядов середины века, отметив, что и практика преподавания должна быть исследована с этой точки зрения. В России классицизм был заимствован, его возникновению не предшествовали открытия античной археологии, он не был рожден естественным путем.

¹⁶ См.: Д. Дидро, Собр. соч. Т. VI. С. 217—218.

Вопрос не в принижении русской культуры, а в констатации факта, который важен и с той точки зрения, что всегда вторичная культура, культура заимствующая очень много сил тратит на усвоение чужеродного материала. Легко проследить этот процесс в стилистической эволюции живописи (в скульптуре классицистические формы по очевидным причинам осваивались легко и школа формировалась сильная), сложнее сформулировать то, чем особенность освоения классицизма характерна для развития теории искусства. О подражание антике заговорили многие авторы, заговорили как о само собой разумеющемся, но сама терминология слишком архаична, так же трудно переводились идеи европейской культуры на русский язык, он в допетровские времена не только лингвистически, но и культурно не созрел до восприятия стиля аль антика. Послушаем князя Д.А.Голицына и, главное, вслушаемся в строй его речи, когда он говорит о подражании мастерам прежних времен: «Понеже весьма трудно совершенство сие в натуре найти должен живописец пользоваться изысканием древних (кои в оной части с великим тщанием и искусством предъуспели и оставили нам примеры в скульптурных сочинениях) и довольное знание иметь об антике, который бы служил ему, правилом для выбору натуре, потому что антик искусными людьми всех времен почитаем был за правило красоты»¹⁷. Разве это можно сравнивать с аргументацией Винкельмана, аргументации написанной на современном языке исследователя культуры, противопоставившем испорченность вкуса развитию естественного изображения в условиях политической свободы в Греции?

Просветительская критика видела идеал свободы в эстетически совершенных формах античного искусства, но просветительская теория в России сформировалась как подражательная, ее принципы не были выношены. У нас вообще своеобразная теория до сих пор, а наша критика

¹⁷ Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников. Цит. по: Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1953. С.309.

видит свободу вообще бог знает в чем. Современную критику интересует абсолютное своеобразие творчества, а не его объективный характер. Особую роль получает в ней и тезис об «инстинктообразном творчестве», если использовать здесь гегелевское выражение. О. Свиблова с восторгом описывает произведения одного из грузинских абстракционистов: «Иногда его игры — просто детское, мышечное отреагирование переполняющих его ощущений, покоряющее непосредственностью, заразительное, как детская шалость».

До сих пор, пока вместо серьезного отношения к индивидуальности творца наша критика будет восторгаться «мышечным отреагированием переполняющих его ощущений», у нас не будет подлинных личностей в искусстве. Ибо личность это не «дурная индивидуальность», не абстракция, присущая отдельному индивиду, а совокупность итогов общечеловеческого пути развития, превращенная в «личную» собственность. Творческая индивидуальность проявляется не вопреки объективным законам художественной деятельности, а в них и через них. Вот вывод, который можно извлечь из опыта мировой эстетической мысли, занимавшейся проблемой гения. Художник не должен выпячивать свой особый мирок, который, по верному замечанию Достоевского, к тому же оказывается «часто запылен, неопрятен, беспорядочен, грязен», но должен открывать людям истину, которая содержится в общем им всем объективном мире. «Метаморфозы творческого Я» иногда таковы, что лучше бы не знать о них вовсе.

И трудно не согласиться со словами Э. Ильенкова, развивающего лучшую традицию мировой философской литературы «в том же направлении»: «Личность тем значительнее, чем полнее и шире представлена в ней — в ее делах, в ее словах, в поступках — коллективно-всеобщая, а вовсе не сугубо индивидуальная ее неповторимость. Неповторимость подлинной личности состоит именно в том, что она по-своему открывает нечто новое для всех, лучше других и полнее других выражая «суть» всех других людей,

своими делами раздвигая рамки наличных возможностей, открывая для всех то, чего они не знают, не умеют, не понимают. Ее неповторимость не в том, чтобы во что бы то ни стало выпячивать свою индивидуальную особенность, свою «непохожесть» на других, свою «дурную индивидуальность», а в том, что, впервые создавая (открывая) новое всеобщее, она выступает как индивидуально выраженное всеобщее». Современная интерпретация подражания эйдосам или идеальным нормам Платона, которая содержалась в статье Э. В. Ильенкова «Идеальное» из Философской энциклопедии, существенно расширяет наше представление о теоретической основе академической школы. Платоновская Академия не только этимологически, но и по существу предшествует академической школе в искусстве, прежде всего в силу своей объективной убежденности в наличии идеальных норм, в том числе идеальных норм языка, которое в более частном случае становится обоснованием идеального художественного языка. «всеобщее мастерство» Гегеля и эйдосы Платона, вся линия «умного» идеализма выростала на основе факта реальной независимости совокупной общественной культуры от каждого конкретного человека. Она остается для него объектом, подлежащим освоению, как всеобщие нормы, которым еще предстоит стать индивидуальным достоянием. Платоновское «Государство» представляет собой не только политические, но и культурные нормы, правила искусства и формы языка, представляя собой господствующую над каждым конкретным человеком сверхприродную реальность, к которой он должен приобщаться путем подражания.

В индивидуальности заключено и личное освоение предшествующего опыта, делающее индивидуальное индивидуально выраженным всеобщим. Интуитивно к этому представлению тяготела академическая школа в начальный, наиболее плодотворный период своего становления. Ее философией был объективный идеализм даже в том случае, если не было самоосознания собственной философской позиции. И индивидуальность воспитывалась не в современном смысле слова, который просто

отождествляет ее с неповторимостью и личной специфичностью, а в том, который ближе к классическим представлениям о «истинной манере», воплощавшей и общезначимое открытие. Именно такой индивидуальности следует пожелать любой творческой личности, именно ее так сегодня недостает в изобразительном искусстве. Что же касается неповторимости личного «почерка» художника, который так ценит современная критика, то он проявится совершенно независимо от воли и желания автора. Есть лишь единственное условие: его не стоит культивировать специально.

Личным достижением не может считаться то, что принадлежит лишь нам, подобно почерку. Всякое мастерство, которым владеет человек и основываясь на котором он идет вперед, имеет за собой уже созданное кем-то. Только приращение нового к уже созданному может считаться открытием. Но такое открытие всегда бинарно. Оно невозможно без созданного предшественниками и оно оценивается только на том общем фоне, который существует независимо от претендующего на создание чего-либо абсолютно нового и прежде неизвестного художника. Эккерман так передает слова Гете, оказывающиеся поразительно созвучными тому взгляду на творчество, которое позже обоснует в своих лекциях по философии искусства Гегель: «Справедливо говорят, что всего желательнее и предпочтительнее, чтобы людские силы развивались сообща. Но человек не рожден для такого развития, идти вперед должна каждая особь в отдельности, но стараясь при этом составить себе представление о совокупности всех людских усилий». Эккерман добавляет: «Я подумал о «Вильгельме Мейстере», где тоже говорится, что только совокупность людей и составляет человека и что мы заслуживаем уважения лишь постольку, поскольку умеем ценить других»¹⁸.

¹⁸ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Худ. лит-ра, 1981.

Человек может сформироваться только сам, но формируется он благодаря сознательному освоению того, что было создано другими. Кантовская антиномия гения, когда усвоенных школьных правил недостаточно для личного открытия, а открытие нарушает все принятое прежде и привычное, здесь получила возможность «снятия» в диалектическом решении проблемы индивидуального и даже оригинального творчества и его зависимости от объективно существующих норм. Это произойдет в гегелевской трактовки «открытия» и, шире, в его концепции творчества, причем любого. Идет ли речь об открытии художественном или научном — законы одни. Они едины у научного и художественного творчества. Практически Гегель описывал и свой научный подвиг, свое открытие, когда говорил об открытии художественном. Оно во «всеобщем мастерстве», в умении продолжить невидимо существующий «свод», замкнув его своим камнем: «Художнику как таковому принадлежит лишь его формальная деятельность, его особое мастерство в определенном способе изображения; и этому он был научен во всеобщем мастерстве. Он подобен тому, кто находится среди рабочих, сооружающих каменный свод, остов которого невидимо существует как идея. Каждый кладет камень, в равной мере и художник. То, что он — последний, случайно; в то время как он кладет этот камень свод уже несет сам себя. Когда он кладет этот камень, он видит, что целое — это свод, высказывает это и считается его изобретателем».¹⁹

Русская теоретическая мысль XVIII века во многом становится понятной только на фоне общеевропейской проблематики. Много было ей недоступно в силу специфики развития нашей культуры, не пережившей Ренессанса и осваивающей Просвещение по чужим источникам. То, что должно было сформироваться в силу внутренней логики развития, заимствовалось, но представления об индивидуальности и «всеобщем

¹⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 4. С.78-79.

мастерстве» постепенно входили в оборот русской эстетической мысли, пытавшейся сформулировать свое отношение к художественному наследию: «Изучению правил следует подражание авторов, в красноречии славных, которое учащимся едва не больше нужно, нежели самые лучшие правила. Всяк знает, что и в художествах того миновать нельзя наприклад: кто учится живописству, тот старается всегда иметь у себя лучшие рисунки и картины славных мастеров и, к ним применяясь, достигнуть совершенства в том художестве. Красноречие, коль много превышает прочие искусства, толь больше требует и подражания знатных авторов»²⁰. При этом Ломоносов строго разделяет творческое освоение образца и прямое заимствование: «Однако ж при подражании одном оставаться не должно»,— писал он. И в одном из своих писем он поднимает тему личной одаренности весьма своеобразным образом. «Музы не такие девки, которых всегда изнасильничать можно,— писал он Шувалову.—Оне кого хотят, того и любят»²¹. Рассуждение о музах как о девках, которых нельзя «изнасильничать» — это уже наш национальный и весьма колоритный вариант учения о гении. Перевод на русский язык европейской полемики о школе, мастерстве и таланте, *ingenium*. Но это уже совсем другая тема.

²⁰ Ломоносов М. В. Избранные философские произведения. М., 1950. С. 452.

²¹ Билярский Н. Материалы для биографии Ломоносова. Т. II. Спб. 1865. С. 205.