И.В. ГЛАЗОВ
Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV
Post-graduate student of Moscow State University M.V. Lomonosov
e-mail: glazzov@gmail.com

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ АРХЕТИП» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ЯЗЫКЕ ЖИВОПИСИ

«ACADEMIC ARCHETYPE» IN THE PICTORIAL LANGUAGE OF PAINTING

Статья посвящена рассмотрению способа существования академической классики в отечественной живописи XX века. На основе анализа живописно-пластических систем выделяется обусловленный особенностями устойчивых представлений художественного сознания «академический архетип» как способ сохранения целостности формы в искусстве.

The article is dedicated to the consideration of the mode of existence of academic classics in Russian painting of the XXth century. Based on the analysis of pictorial-plastic systems, stands out the «academic archetype», caused by the features of steady representations of artistic consciousness, as a way to preserve the integrity of the form in art.

Ключевые слова: неоклассицизм, русское искусство XX века, архетип, живопись, целостность в искусстве.
Keywords: Neoclassicism, Russian art of the twentieth century, archetype, painting, of integrity in art.

В художественной практике так же, как и в эстетке, начало XX века характеризуется утратой академической школой господствующего положения и появлением большого количества направлений, течений, объединений. 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. Принесение содержания в жертву оригинальности приводит к утверждению крайних форм индивидуализма в искусстве. Признавая значение индивидуальности как необходимого элемента творческого процесса, Н.Радлов указывает, что единственная связь между художником и зрителем возможна только через произведение [14, с.5-19]. 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 — приводят к мысли о необходимости обращения к академизму для создания пластически осмысленной формы, понятной для восприятия. Проблема академической школы состоит в том, что творческий процесс в ней схематизируется таким образом, что «найдя и определив идею [картины], такое упадочное искусство с необходимостью почти логического вывода указывает и форму, как простейшее и полнейшее выражение этой идеи, и материал как наиболее целесообразное решение формы» [13, с. 61]. Однако конкретность этой схемы терпит крушение при столкновении с индивидуальностью художника, имеющего свое представление о красоте формы. Создание подлинной изобразительной формы, способной вместить идейное содержание и стать основой картины, возможно только при использовании «академического» метода, основанного на пространственном восприятии. 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. Характер этой связи раскрывает Л.И.Пумпянский [10, с. 23–49], 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 пластически элементов, из которых он состоит. Изменить законы, диктующиеся бытием художественных форм, художник не может, он может ими только пренебречь. В то же время, поскольку эти элементы создаются «привычным единообразием данной культуры», то они поддаются изменению, составляя своего рода «грамматику» языка. Художник в ходе работы над картиной 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. 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 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. В связи с этим, Радлов ставит вопрос об идейном содержании картины, принципиально отличающемся от содержания формального, которое представляет собой просто способ комбинирования форм. Ответ он находит в классическом искусстве, 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, приближаю-

щийся по своему характеру к искусству времен раннего классицизма, первых академий Европы. Именно таким путем шли, по мнению Радлова, классицисты прошлого — от знаний и традиций, составляющих априорные художественные аксиомы и от непосредственного наблюдения, эмпирического материала искусства. Таким образом, картина становится как бы живым организмом, носящим в себе мысль, то есть целевую причину своего существования. Благодаря этому решается проблема картины как художественно значимого целого. Объяснить это явление можно, обратившись к психологии восприятия. Зрительное восприятие «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» [2, с. 130]. Условием существования художественного объекта в его целостности выступает идея архетипа. Первоначально термин введен 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» [16, с. 131]. 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» [16, с. 130]. Творческий процесс, по Юнгу, складывается «из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства» [16, с. 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 опре-

делении природы архетипа является следующая контроверза: подмена его онтологической природы феноменологическим описанием. [...] 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 преодолению несовершенства и неполноты человеческого бытия и интеллекта» [9, с. 35]. Тогда архетип может быть представлен как понятие цели как формы. «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» [9, с. 36]. Осмысляя произведение искусства с этой точки зрения, можно связать современную действительность с определенными сторонами классического идеала без потери качества высказывания. В произведениях искусства изобразительная и пластическая составляющие объединяются в живописно-пластических системах. Живописно-пластическая система представляет 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.

Декоративная пластическая система в неоклассицизме XX века проявляется, прежде всего, в упрощении формы. Программу неоклассицизма в этом аспекте 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!» [3, с. 71].

«Спящая в кошаре» (1911) П.Кузнецова — совершенный образец этой новой манеры, в которой античная композиция и общее настроение безмятежного отдыха — отиума — сочетается с современными, модернистскими приемами изображения пространства и формы. Важным элементом новой стилистики является драпировки, приемы изображения тела, а также позы, восходящие к античной пластике. «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 [1, с. 733], ренессансного рая как архитектурного подобия всего мира, открывающегося зрителю как совершенное зрелище. 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. Утверждая народный характер «антично-русской» живописи, Романович обращает внимание на присущее ей чувство «нежной веселости и детского простодушия» [15, с. 182]. 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» [15, с. 182], 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» [15, с. 182]. Искусство прежних веков понимается как часть действительности и не рассматривается как собственно «искусство», поэтому для художника не должно существовать понятия копии. 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 объ-

ектов, 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 форму» [15, с. 76].

Поиски выразительности в начале XX века с необходимостью привели к идее стилистического цитирования, широко используемой в изобразительной пластической системе. Первоначальные попытки, в которых заметна специфическая линия неоклассики, основанная на историческом подходе, можно увидеть в творчестве В.А.Серова, А.Я.Головина, в особенности — их работы для Музея Александра III в Москве. 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 последнем случае художник исполнил свободные копии полотен Ренессанса. Этот же подход еще более последовательно проявился в группе учеников 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» [8, с. 128]. Этот формальный подход оказался лишь частично пригодным. Хотя в работах его наиболее яркого ученика Яковлева требования пластической ясности в полной мере соблюдались, 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» [6, с. 21]. Художественный подход неоклассицистов, основанный на мастерстве и художественной эрудиции, остался невостребованным в России после Первой мировой войны. Редким при-

мером его удачного использования можно считать работы З.Серебряковой для особняка барона де Броуэра, выполненные в 1936–37 годах. 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, выполненными почти двумя десятилетиями ранее, заметна большая строгость, лапидарность и ясность замысла. После Второй мировой войны в отечественном изобразительном искусстве пластическая традиция классицизма сохраняется, главным образом, как гуманистический 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, наполненный божественным присутствием, А.Пластова («Суд Париса» (1965–72), «Дедал и Икар» (1960-е), «Похищение Европы» (1950-е)), социалистический пафос монументальных декораций А.Гончарова, Б.Иорданского и Г.Рублева. Изначально связанная с кругом религиозно-философских представлений эсхатологического характера, эта тенденция получила свое развитие в связи с широкомасштабным строительством общественных зданий и сооружений. Требование монументальной представительности приходило в противоречие с лаконизмом упрощенных ордерных схем. Это открывало широкие возможности для новых декоративных решений. Тенденцию, оформившуюся в конце 1970-х годов, известный советский искусствовед А.Каменский определил через проблематику «всеобщего времени» художественных образов: «Итак, самый нерв “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…»[7, с. 325]. Крупным декорационным проектом можно считать выполненные в конце 1990-х годов А.К.Быстровым монументальные работы на станции Петербургского метрополитена «Спортивная». Мозаики надземного вестибюля, по форме представляющие собой тондо, вдохновлены греческой вазописью. Копирование сюжетов вазописи в технике сграффито является одним из важных учебных заданий в монументальной мастерской. Эти

уроки дали пищу для творчества. В работах сохранены основные принципы краснофигурной вазописи, переведенные в мозаику.

С начала 90-х годов молодые художники начинают все чаще обращаться в своих 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. 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.

С ростом либерализации русской духовной жизни в начале XX века икона вновь вошла в орбиту русской художественной жизни. Особое внимание теме византийской и русской иконописи среди передовой критики того времени уделял Н.И.Пунин. Икона видится Пунину средством обновления художественного опыта — в первую очередь, за счет формально-пластического языка. 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» [5, с. 15]. Обращение к иконописи рассматривалось как выход из тупика символистского индивидуализма. 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» он убедительно показал взаимовлияние школ, расширив рамки русской иконописной традиции и связав ее с художественной манерой, сложившейся в Италии под действием византийских и местных школ. Наводя мост между иконописью и живописью Возрождения, Кондаков снимал проблему исторической преемственности, ведь исторически академическая школа появилась как раз в эпоху Возрождения. Очевидно, что обращение к иконописи не предполагало ортодоксального прочтения религиозных тем и сюжетов, а напротив, открывало для художника богатство формальных возможностей. Теоретик неоклассицизма Н.Радлов приводит 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. [...] 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» [12, с. 20]. Среди тех, чье искусство в наибольшей степени испытало на себе влияние этих идей, был К.С.Петров-Водкин. Всегда придавая большое влияние форме, Петров-Водкин мучительно переживал неопределенность символизма. Поездка в Париж послужила катализатором для формирования оригинальной творческой манеры. Этапным произведением стало «Купание красного коня» (1912), представляющее собой одну из несомненных вершин стилистических поисков художника. Среди многообразия работ этого времени можно выделить несущие на себе следы напряженных формальных поисков: «Вакханка», (1912), «Юность (Поцелуй)», (1913), и «Жаждущий воин», (1915). 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, что «творчество Петрова-Водкина — это апофеоз, последняя по времени вспышка Ренессанса на русской почве» [11, с. 213].

Для формально-ассоциативной пластической системы, в наибольшей степени связанной с обостренным отношением к изобразительности в авангарде, характерен поиск пластических оснований художественно определенной формы, проникнутый обращением к архетипам культурной памяти. Рассмотрение пластических аспектов художественного произведения предполагает включение его в культурно-исторический контекст. С этим связано понятие интертекстуальности как «способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [17, p. 443]. Р.Барт пишет: «...каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей

культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [4, с. 418]. Применительно к изобразительному искусству определяется понятие «визуальная форма», которая наделяется специфическим содержанием точно также как текст. Визуальная форма подразумевает предел по отношению к изображению, которое понимается как лишенное собственного значения и фактически сводится к знаку. Границы визуальной формы определяет культурно обусловленная метафоричность. Значение визуальной форме присваивает творческая интуиция художника, обусловленная онтологическим статусом его памяти.

Библиография:

1. *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1, 2. М.: Искусство, 1967. Т. 2.

2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

3. *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 63–78.

4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

5. *Дмитриев Вс.* Заветы Врубеля // Аполлон. 1913. № 5. С. 15–18.

6. *Дмитриев Вс.* По поводу выставок бывших и будущих // Аполлон. 1914. № 10. С. 10–22.

7. *Каменский А.* Романтический монтаж. М., 1989.

8. *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960.

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

10. *Пумпянский Л.И.* Путь к примирению художественных распрей // Аполлон. 1917. № 2–3. С. 23–49.

11. *Пунин Н.Н.* Кузьма Сергеевич Петров-Водкин // Русское и советское искусство. М., 1976.

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

13. *Радлов Н.Э.* Цех Святого Луки // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 61–79.

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

15. *Романович С.М.* О прекраснейшем из искусств. М., 2011.

16. *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.

17. *Kristeva J.* Narration et transformation // Semiotica. The Hague, 1969. № 4.