

УДК: 75.01

ББК: 85.143(2)

А43

DOI: 10.18688/aa200-2-29

С. С. Степанова

Отступление от правил, или Пределы возможностей классической системы¹

Едва перешагнув столетний рубеж, русская академическая школа подверглась и суровой критике, и протестному движению — мы имеем в виду «Бунт четырнадцати» 1863 г. Не накопив даже достаточно обширного художественного материала, созданного в рамках классической системы, русское искусство спешило отмежеваться от этого опыта, стремясь освоить новые формы для выражения изменившегося мирозерцания и отвергая ценности мирозерцания прежнего, считая его чем-то чуждым «национальному» и «актуальному» [22]. Однако критика так называемого «академизма» со стороны сторонников кардинальных изменений нередко утрировала степень жёсткости системы и категоричности её установок [23].

Европейский неоклассицизм, перенесённый на русскую почву во второй половине XVIII в., упорядочивал, так сказать, стихию реальности. Его идеи гуманизировали жизнь, выполняя воспитательную функцию и играя тем самым культуuroобразующую роль. Для русского общества следование классическим (античным) идеалам являлось свидетельством не только приобщения отечественного искусства к европейским культурным ценностям, но и признаком интеллектуальности художественного творчества как такового. Систематика позволяла выстраивать эстетические ориентиры и ценностные категории, формировать художественный вкус, наличие которого предполагало прежде всего осведомлённость в вопросах античного культурного наследия. В знании законов построения формы и выразительности сочинения виделись главные достоинства художника, ещё недостаточно широко образованного, чтобы претендовать на выработку сугубо индивидуальной системы [20].

Известно, что практическая цель шуваловского проекта по созданию Российской академии художеств заключалась в воспитании своих, отечественных мастеров на уровне самых авторитетных академий изящных искусств. Однако выстроенная И. И. Шуваловым образовательная система не находила абсолютных и прямых аналогий с той или иной академией Европы. Важным фактором явилось и то, что русская художественная культура приобщалась уже ко второй стадии эволюции европейского классического стиля — неоклассицизму, причём в тот период, когда он становился тесно связанным с революционным движением во Франции, что породило, с одной стороны — факти-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00459.

ческое запаздывание стадийного развития классицизма на русской почве, а с другой — последовавшее вскоре из-за политической ситуации отторжение от Франции, несмотря на её ведущую роль в европейском художественном процессе [15]. Более того, внедрение новых принципов проходило в ситуации становления в России светского искусства как такового, что во многом обусловило неустойчивость осваиваемой системы. Таким образом, то, что в Европе уже оказывалось за пределами исторической современности и преодолевалось, несмотря на авторитетность и определённое влияние эстетики Винкельмана или её производных, в России не было ещё до конца осмыслено и прожито даже к 1820-м гг.

Период становления классицизма в русском искусстве давал самые разные варианты стиля и вариации на тему европейского наследия. Однако эта широта устремлений была обусловлена в большей мере синкретизмом художественного сознания, находящегося в стадии выработки пластического языка, чем сознательным противоборством с «системой». К началу XIX столетия русская академическая школа миновала начальный этап своего существования, и на самостоятельный путь вступило поколение, чьи принципы творчества базировались на уже утвердившихся правилах стиля — А.И. Иванов, В.К. Шебуев, А.Е. Егоров. Но и внутри единой системы проявлялись индивидуальные черты их талантов. Архитектоничность, чёткая выстроенность планов отличает работы Шебуева, чья манера ближе всего к некоторым картинам Пуссена. Мягкость, плавность круглящихся контуров при слабой разработке деталей свойственна Егорову, получившему прозвище «русский Рафаэль». Экспрессивность и живописность присуща работам Андрея Иванова, наиболее одарённого колориста. Все они занимались церковным искусством, составлявшим основную часть их творческих усилий. В «строгой, важной живописи» Шебуева, в возвышенной патетике образов Егорова и Иванова видели зачатки нового религиозного стиля, который бы на европейской классической основе соединял мистический смысл библейских событий с разумным реализмом изобразительного языка и отвечал традиции православного богослужения (Рис. 1).



Рис. 1. Шебуев В.К. Василий Великий. 1811–1812. Холст, масло. 94,5×60,8. ГТГ, Москва

Из более молодого поколения самым последовательным и бескомпромиссным классиком оставался ученик Шебуева П. В. Басин, начинавший самостоятельное творчество в 1820-е гг. Его искусство — эталон академической системы в её лучшем воплощении. У него нет работ, поражающих яркостью и новизной, но нет и откровенно неудачных по компоновке и пластической форме. При этом произведения Басина не вызывают ощущения стереотипности решений. Примером классической организации всех компонентов исторической картины: композиции, пластики фигур, светотени, колорита и т.д., может служить его полотно «Сократ в битве при Потидее защищает Алквиада» (1828, ГРМ). Но вместе с тем именно Басин даёт яркий пример отзывчивости художественного сознания на природное, натурное. Пейзажные этюды и жанровые сцены, написанные им во время пенсио-

нерства в Италии, свидетельствуют о романтическом увлечении экзотикой (сюжеты с разбойниками) и природными световыми эффектами (облака, закаты) (Рис. 2, 3). Они отличаются не только классической ясностью композиции, но и хорошим чувством цвета, верными тональными отношениями, вниманием к характерным натурным деталям. Чуткость к природным качествам модели присуща и многим академическим рисункам, среди которых работы Шебуева выделяются умением видеть пластическую выразительность в самой примитивной природной форме.

Система классических приёмов давала надёжный инструментарий, владея которым можно было создавать художественные произведения высокого качества, не обязательно обладая сильными природными задатками. Картина рано умершего художника Е. И. Ковригина «Весталка» (около 1850, Таганрогский художественный музей) демонстрирует безупречную академическую архитектуру однофигурной композиции, красоту линейных ритмов и чистоту цвета красной накидки девушки, точность и выверенность светотеневой моделировки (Илл. 34). Это идеальное воплощение образа идеального (в своей целомудренной сдержанности) существа. Отработанные приёмы формопостроения нередко «подтягивали» до определённого уровня даже несамостоятельные в творческом отношении произведения, как бы «освящая» их духом изначально живых и действенных основ стиля, как это видно в академической работе П. С. Петровского, так и не реализовавшего свои способности из-за ранней смерти («Агарь и Измаил в пустыне», 1841, ГТГ) (Илл. 35). Но приметы большого стиля, классицисти-



Рис. 2. Басин П. В. Итальянский разбойник. 1822. Холст, масло. 30,5×23,5. ГРМ, Санкт-Петербург

ческие приёмы гармонизации формы могут выдавать себя и за признаки индивидуального мастерства, пример — композиция «Прометей» (1839, НИМРАХ) художника Г. К. Михайлова, чей авторский живописный почерк и сейчас вызывает разноречивые мнения специалистов.

Пути преодоления моностилевой ориентации в искусстве многообразны. На этот процесс влияют разные факторы: жизненные обстоятельства, индивидуально-личностная позиция художника, степень его внутренней свободы. Не последнюю роль в «преодолении границ» и «раздвигании горизонтов» играет *интуитивность* как свойство художественного сознания, позволяющее приходить к решениям, лежащим вне системных параметров. Как бы ни хотелось видеть в А. Г. Венецианове антагониста академии (как системы), но это был художник, воспитанный на глубоком почитании антиков, с одной стороны, и любви к природе, натуре — с другой. «Любите антику в античной галерее» и пишите «не аля Рембрандт, а аля натура» — вот его краеугольные принципы, передаваемые ученикам. Искусство самого Венецианова демонстрирует не адаптацию натуральных впечатлений к классической норме, а интуитивное открытие в натуре классической ясности и гармонии форм, что и делает его работы столь значимыми, а творчество художника в целом — знаком приобщения европеизированного русского искусства к сфере корневой национальной темы. Причём Венецианов до конца не осознавал, в чём истинная ценность его живописи, фиксируя внимание современников на тезисе «писать аля натура», но нигде ни словом не обмолвившись о смысловых и структурных кодах таких работ, как «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х) или «На жатве. Лето» (середина 1820-х), отнесённых потомками к его вершинным достижениям. В данном случае классическая соразмерность и порядок присутствуют не в форме пресловутых композиционных схем, а в качестве интуитивно открытой логики пространственной и цветовой организации изображения, создающей визуальную поэтическую формулу «русскости» типичных сцен сельской жизни.

Проблема соотношения «школьного академизма» и классической системы постоянно присутствует в сфере внимания специалистов [см. 14; 15]. Отказ от диктата «школы» (школьного метода) не всегда означает уход от классических норм «высокого стиля». И здесь творческий опыт Александра Иванова оказывается в одной плоскости с исканиями «большого стиля» Михаила Врубеля. Но если Ивановым школьный опыт преодолевался в практике работы с натурой, обогатившей его академические навыки, то у Врубеля сама учеб-



Рис. 3. Басин П. В. Вечерний пейзаж в песчаной местности. 1820-е. Холст, масло. 36,2×46,2. ГТГ, Москва

ная система в классе П.П. Чистякова получит сугубо творческую интерпретацию и художественно полноценный результат.

Тезис о поступательности развития искусства через отталкивание от предыдущего опыта, признаваемого недостаточным, принуждает нивелировать достижения предшествующего этапа ради нарождающегося нового. Поэтому исторически сложилось так, что романтизм представляется более высокой ступенью по сравнению с классицизмом, чьим «пристанищем» оставалась историческая живопись, тогда как портрет и пейзаж устремились к романтизму. И это естественно, поскольку личностное, индивидуально особое способно доминировать и ярче проявляться в портрете, чем в историческом жанре, ориентированном на апологию универсальных и вневременных категорий. Поэтому некорректно столь разные по задачам и художествен-

ному инструментарию жанры рассматривать в едином оценочном ключе. С другой стороны — и на высокой стадии развития стиля, в эпоху ампира, русская живопись не обрела тех жёстких (а порой и категоричных) форм, какие были характерны для французского неоклассицизма эпохи империи. Классическая система имела подвижные, губчатые границы, позволявшие органично вбирать романтические тенденции, не разрушая ясной структурированности формальных решений [14]. Веяния романтизма сказывались не столько в смене стилистических приёмов, сколько в движении к жизни, к передаче увиденного, а не придуманного. Строй романтического мирозерцания проникал в творения, создаваемые по законам классической художественной лексики, способной придать замыслу должную меру качества.

Яркая художественная личность — это своего рода камертон, по которому самонастраивается национальная культура на новом этапе, соотносясь с нею в выработке актуальных критериев и задач. Воспроизводство адаптированных художественных принципов и правил не требует особого напряжения, в то время как освоение непривычных творческих путей, изменение эстетических (духовных) ориентиров предполагает волевое усилие и свободу самовыражения. Прежде всего это сказывалось в самостоятельном выборе тем. Не по академическим программам, а по собственной инициативе создавались такие произведения, как «Смерть Пелопида» Андрея Иванова (1805–1806, ГТГ) или «Подвиг купца Иголкина» Шебуева (1839, ГРМ). Не говоря уже

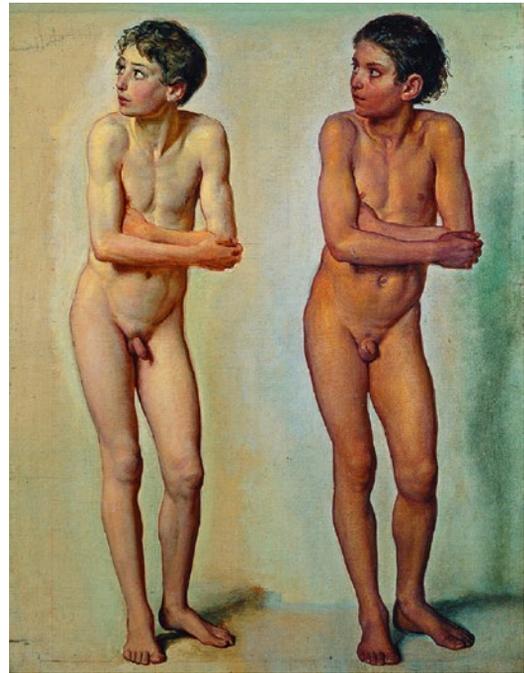


Рис. 4. Иванов А. А. Два обнажённых мальчика, в повороте дрожащего. [Первая половина 1840-х]. Холст, масло. 62×48,2. ГТГ, Москва

о следующем поколении в лице К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни и А. А. Иванова, показавших возможности *индивидуально* осмысленных и усложнённых романтическими веяниями классических принципов формопостроения.

Система классицизма базируется на *целостности* образа, синтезе всех создающих его элементов при относительной самостоятельности частей [25; 26]. Композиция, как «разговор фигур» (по определению А. И. Иванова), должна основываться на обозримости всех важных для раскрытия сюжета деталей. Классическому художественному произведению присуща «исчерпывающая ясность» (по формулировке Вёльфлина), тектоническая строгость и замкнутость. Поэтому композиционное решение, линия (рисунок), свет и цвет должны сосуществовать в *единстве*, подчиняясь задаче прояснения формы и содержания, что мы видим на примере рисунка русских классицистов [1]. Степень *гармоничности* этого синтеза и демонстрирует степень мастерства. Разрушение такой целокупности, преобладание того или иного формального элемента над другими ведёт к разрушению основ системы.

«...Живопись не может больше брать как только один момент», — считал основоположник русского классицизма Антон Лосенко [13, с. 152]. К. П. Брюллов по-своему нарушает этот базовый принцип в «Последнем дне Помпеи», изображая в движении падение статуй, огненные вспышки и блеск молнии. Мир картины «Явление Мессии» А. А. Иванова — это одномоментная *фиксация* величайшего события и вместе с тем — его *предошущение* как события грядущего. Однако в характере пространственных взаимосвязей фигур Брюллов ни на йоту в своей картине не поступает ясностью и чёткостью пластических конфигураций, с точным расчётом конструируя сцену ужаса и отчаяния: при любых ракурсах и группировках нигде одна форма не перекрывает другую настолько, чтобы общее восприятие той или иной фигуры было искажено. Известно, что профессора Академии, у которых учился художник, уделяли большое внимание красоте и осмысленности учебных постановок, порой щеголяя друг перед другом сложностью позы натурщика или замысловатостью группы моделей.

Один из признаков «академичности» — скульптурность форм человеческого тела. Выработанные на основе античных и ренессансных образцов пластические формулы соответствовали тем или иным душевным побуждениям, но обязательно героическим, высоким и благородным. Пластика обнажённого тела — главный инструментальный изобразительности, средство выявления смысла происходящего в картине действия, а её изучение составляет основу любого классического художественного образования [20; 21]. Интересно, что в отличие от академий Франции и Испании в Российской в XVIII в. давались одни и те же программы как для скульпторов, так и для живописцев. Светотональная проработка объёмов, выявление пластических нюансов в качестве главной формальной задачи неизбежно укоренились и в живописи. Скульптурность живой природы снимала излишнюю реалистичность изображения, что отвечало этико-эстетическим нормам времени, видевшим в натуральности обнажённого тела вульгарность, неприемлемую для высокого искусства. Эти установки стали нарушать художники нового поколения. Но для Брюллова важнее был гедонистический аспект в преодолении академических нормативов и прежде всего в изображении женской модели на воздухе, с рефлексами отражённого света или зелени листьев («Полдень», 1827, ГРМ; «Вирсавия», 1832, ГТГ).

Более решительный шаг к живописной трактовке телесности проделал Александр Иванов, последовательно развивавший в себе колористическое восприятие природы. Отказавшись в многочисленных натуральных этюдах от формальных приёмов «корректности» в изображении обнажённой модели, он не утратил благородной простоты и целомудренности восприятия человеческого тела. Сохраняя роль контура и даже акцентируя его, художник сводит к минимуму светотональную лепку объёма, варьируя и цветовую тональность карнации, и цвет фона. Но при всей лаконичности живописных приёмов и обобщённости пластических мотивов он не превращает живую форму в декоративную — природные качества телесности остаются доминирующими (Рис. 4). Парадоксальным образом преодолевал оскульптуренность форм и Фёдор Бруни — уплощая фигуры, усиливая линейность «тягучих» контуров.

Примечательно, что различие скульптуры и живописи осознаётся романтическим сознанием как разные формы и разные исторически обусловленные стадии художественного постижения мира. Д. В. Веневитинов в статье «Скульптура, живопись и музыка», опубликованной в 1827 г. [3], показывает три вида искусства в образах трёх божественных дев, благодаря которым в мире происходит слияние природы и искусства, а божественная фантазия осуществляется в творчестве человека, овладевающего этими искусствами. Но синтезом всех форм творчества, их божественной праматерью для поэта-философа является поэзия. В 1831 г. Гоголь пишет статью с тем же названием [10], где даёт поэтическую характеристику каждому виду искусства как выразителю, соответственно, разных миров — языческого, христианского и современного (нового). Они же, по Гоголю, — спасители души человеческой от «грубых наслаждений», «меркантильности» и прочих «страшных обольстителей».

С колористическими трудностями сталкивались все ученики Академии, особенно остро ощущая слабость этой стороны своего образования во время пенсионерства, перед памятниками живописи самого широкого спектра. В переходе от *осязательного* восприятия объекта к *живописному* была своя естественная логика художественного процесса. В дальнейшем локальность цвета и скульптурность форм останутся на вооружении эпигонов академизма, тогда как талантливые колористы будут стремиться к передаче телесности цвето-тональными и живописно-фактурными приёмами.

Многие сюжеты в классицизме, связанные с противостоянием положительных и отрицательных персонажей, разрабатывались на контрасте телесного совершенства и телесного безобразия: «Истязание Спасителя» А. Е. Егорова (1814, ГРМ), «Подвиг молодого киевлянина» А. И. Иванова (1810, ГРМ). Собственно, на контрасте телесно умаленного Христа и грубой брутальности Пилата будет построена и композиция Н. Н. Ге «Что есть истина?». А в картине И. Е. Репина «Николай Мирликийский избавляет от казни трёх невинно осуждённых» (1888, ГРМ) мощная фигура полуобнаженного палача воплотит в себе образ физического насилия, побеждаемого чудесным явлением носителя духовной силы. Однако эмоциональное воздействие этих полотен будет основано на поправке классических законов смысловых визуальных доминант. Христос — главный персонаж и носитель света, погружён у Н. Н. Ге в тень и сам превращён в почти невнятный силуэт. А репинский святой Николай оказывается на втором плане, зрительское же внимание перехватывается экспрессивными фигурами палача и разбойников.

Логика пространственных соотношений, обусловленная логикой сюжета, в композиции классического исторического полотна важнее абсолютных законов прямой перспективы. Второй и дальний планы — вспомогательные элементы, их масштабность не обязана подчиняться законам начертательной геометрии, соблюдение которых необходимо в изображении интерьеров. Отступления от закона перспективных построений допускал Александр Иванов (в чём его упрекал С. К. Зарянко). И напротив, в картине А. Т. Маркова «Фортуна и нищий» (1835, ГРМ) при явной акцентированности линейной перспективы пространство воспринимается условным. По пути включения мифологических сцен в сугубо реалистическую пейзажную среду пойдут художники второй половины XIX в., хотя впервые ввёл реальный мотив итальянской природы в мифологическую композицию Александр Иванов, сумев при этом придать пейзажу не натуралистический, а эпический характер («Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением», 1831–1834, ГТГ).

Важнейшее качество классической композиции — ритм. «Великий ритм, который господствует в различных сферах действительности, внушает философу мысль, что в мире есть единое высшее начало, единая субстанция...» [8, с. 18]. В осмысленной ритмической организации всех элементов изображения — фигур, жестов, ракурсов, драпировок, проявляется зрелость художника. Нарушение ритмической структуры — один из наиболее заметных признаков слома классической системы. Интересно сравнить в таком аспекте академические работы А. А. Иванова («Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора», 1824, ГТГ) и Н. Н. Ге («Ахиллес оплакивает тело Патрокла», 1855, Национальный художественный музей Республики Беларусь). В данном случае разница во времени не существенна для работ, выполненных в одной формальной системе. Оба художника придерживаются сюжетной канвы текста, оба используют античную атрибутику для «исторической достоверности», прибегают к пластическому языку мимики и жестов для передачи возвышенно трагического содержания. Но в этом сопоставлении живопись Н. Н. Ге выглядит более условной по композиции и наивной по угловатой пластике фигур (Илл. 36, 37). Обладая сильным «брюлловским привкусом», она лишена брюлловской композиционной и пластической виртуозности. Тем самым будущий ниспровергатель классических канонов оказывается в начале своего творческого пути архаичнее Иванова периода создания «Библейских эскизов». Однако другая картина Ге — «Саул у Аэндорской волшебницы» (1856–1857, ГРМ) в большей степени выдерживает сравнение с такой академической работой Иванова, как «Иосиф, толкующий сны виночерпию и хлебодару» (1827, ГРМ). Это сопоставление оправдано аналогичностью сюжетов, связанных с пророчеством, Божественным предопределением судьбы смертного человека. И тот и другой ищут в данных полотнах подступы к иррациональному, внутри классической системы нащупывая выходы на экспрессивно-трагическую линию. Стремление Н. Н. Ге к свободной пластической форме выразится в эскизах конца 1850-х гг., когда усвоенные уроки брюлловского искусства (совершенно очевидные в пластике и патетике фигур) подвергнутся своего рода «ветру перемен», растрепавшему очертания предметов и нарушившему привычную определённую пространственных планов («Смерть Виргинии», 1857–1858; «Разрушение Иерусалимского храма», 1859, обе — ГТГ) (Илл. 38).

«Академизм <...> нас теперь совсем запрудил» [5, с. 326], — писал Иванов по поводу современной религиозной живописи. Но посещение месячного экзамена в Академии художеств в 1858 г. скорее огорчило, чем порадовало художника: «Рисунки изобличали русскую неблагородную простую природу, точно скопированную самым тщательным утушовыванием <...> тут совсем нет никакого стремления к облагороживанию форм, что казалось бы первым делом серьёзной школы. В манекенной лучшие этюды с наготы превосходны, но все-таки и с этим<и> данным<и> при настоящем направлении скорее можно остановиться на вредной естественности, чем на идеальном выражении идеи, которая добывается строгим изучением Леонарда да Винчи и некоторых Рафаэлей» [6, с. 610]. Для Иванова реальность (натура) была лишь материалом для художественных решений, но не самоцелью.

Эмоциональная сфера, выражение естественности чувств — наиболее уязвимые элементы классической образности. Безусловно, живое впечатление от Помпей стимулировало интерес Брюллова к теме и желание найти столь драматичному событию художественно-эффектную форму. Но в искусстве классицизма переживание того, что зафиксировано на полотне, не должно было встревожить зрителя настолько, чтобы он испытал психологическое потрясение. Обнажённые прекрасные фигуры воспринимались не как дань академическому канону, а как сюжетно мотивированное решение. При этом пластическим совершенством телесных форм снимался ужас изображаемого гибельного события, искусство выступало спасительной силой перед лицом катастрофы: «Его фигуры <...> не вмещают того дикого ужаса, наводящего содрогание, каким дышат суровые создания Микеля-Анджело» [9, с. 108], — писал Гоголь, тонко подмечая возможность разных подходов к воплощению трагического в искусстве, отдавая предпочтение такому, которое не искажает «верховного изящества» человеческой природы. В то же время Григорий Гагарин позже заметит: «Сюжет соединял пылкость новой школы со строгим знанием уважаемого классицизма <...> он (Брюллов. — С. С.) чувствовал, что сильные контрасты и чрезмерные крайности являются верным способом повлиять на толпу, но что тонкие знатоки, пожалуй, упрекнул его в том, что он отверг истинные требования искусства и перешёл на границу диорам и декораций» [7, с. 76].

Романтические стремления передавать человеческие эмоции требовали обновления изобразительного языка, не находя «сцепки» с устойчивой почвой классической системы. Но в произведениях того же Брюллова повышенный эмоциональный тон, свобода и естественность поведения персонажей нередко форсируются, приобретая оттенок натурализма. Бруни, педалируя в трактовке сюжета «Медного змия» тему смерти и беспощадности Божьей кары, тем самым разрушал классическую определённую и обязательную позитивность смысла даже трагических ситуаций. Однако преодолеть «драматическое разнообразие подробностей» и добиться «внутреннего, живого содержания», как писал В. П. Боткин [4, с. 146], оказалось ему не под силу. Стремление к *живанию* в историческую ситуацию, к проникновению в дух эпохи отличало Александра Иванова, а во второй половине века будет характерно для Василия Сурикова. Это свойство художественного сознания знаменует переход от сочинённости условных исторических композиций к индивидуализированной эмоционально-образной интерпретации исторического события. Вкупе со стремлением к археологической до-

стоверности наметившаяся тенденция станет одним из этапов формирования историзма как творческого метода [11].

На пути к реализму проблема совмещения пафоса чувств и идеализации форм с народными типами и характерами оказывалась особенно актуальной, но и трудно преодолимой [16]. Система классицизма позволяла художественно убедительно воссоздавать эпизоды античной истории, мифологии и Библии. Но там, где требовалось отразить «национальное», её универсальность оказывалась тормозом и препятствием. Искусство первой трети XIX в. ещё только нащупывало пути к национальной специфике, пытаясь сформулировать характеристические черты и особенности русской школы, её семантику и контуры исторического развития. В этом плане показательна неудача с «Осадой Пскова» К. П. Брюллова (1839–1841, ГТГ), обнаружившая несостоятельность театрализованной драматизации пластического и светового решения в изображении события, содержащего в себе подлинный трагизм отечественной истории. Однако для *иллюстративного* решения подобной тематики этот язык оставался (до времени) вполне приемлемым, что демонстрируют картины из русской истории художников «второго плана», в частности — последователей К. П. Брюллова: Фёдора Моллера и Василия Демидова. Иллюстративные по характеру исторические и жанровые полотна словно вовлекали зрителя в путешествие по векам и культурам, предлагая ему, скорее, *рассматривать их и любоваться* ими, чем *переживать* происходящее на полотне.

Противоречие между рационалистическим художественным методом и метафизическим смыслом идеи испытал Александр Иванов в работе над картиной «Явление Мессии». Желая раскрыть сюжет «чисто исторически», художник отказался от условных приёмов сакрализации формы. Но вместе с тем не сумел преодолеть живописно-пластического диссонанса между академичностью фигуратива и реалистичностью пейзажа. Там, где искусство решало определённые творческие задачи и выполняло конкретные задания: овладение универсальным аппаратом художественного высказывания, иллюстрирование истории и мифологии, декларирование культурных ценностей и культурной памяти, — классическая система была и надёжна, и достаточно гибка. Но там, где автор ставил перед собой сверхзадачу, затрагивая сферу трагического или сакрального, заботясь о «приращении смыслов», академический стиль обнаруживал пределы своих возможностей [28]. С наибольшей очевидностью эту проблему выявило творчество Александра Иванова. В период шатания крупных стилевых систем на первый план выходит *личный* выбор своей позиции как в мировоззренческих вопросах, так и в художественном методе. Александр Иванов оказался тем, кто с наибольшей ясностью осознал эту ключевую проблему эпохи и наиболее последовательно стремился её разрешить. Принадлежа русской художественной школе, он завершал собою её столетнее развитие, так сказать — «ветхозаветный» период её становления. Его творческий путь со всей очевидностью показал, что не стилевая система как таковая, а сверхзадача, порождённая индивидуальным художественным поиском, определяет метод и формы воплощения замысла². И в этом смысле Иванов явился «спасителем»

² О «манере», адекватной «природе сюжета», высказывался в своё время корифей классицизма Никола Пуссен [12].

искусства «большого стиля», предвозвестником новых путей реализации творческого потенциала русской классической школы³.

В широком спектре изменений, которым подвергалась классическая система, можно выявить и, условно говоря, «девиантную» (деструктивную) форму, чаще всего связанную с определённой степенью физических отклонений (исключая абсолютные психические состояния), — это позднее творчество П. А. Федотова и М. А. Врубеля (до периода полного овладения болезнью их психикой). Однако отказ от структурности и пластической ясности может быть инспирирован и идейными соображениями. К такой форме можно отнести деструктивный характер живописи Н. Н. Ге, стремившегося обнажить психологический нерв Страстей Христовых, или некоторые полотна И. Е. Репина (к примеру — варианты картины «Не тронь меня, Сатано!»), предвосхищавшие тенденции экспрессионизма.

Искусство классицизма не предполагало «развеществления» идеи и формы, рисунка и цвета, объёма и пространства, но в отстаивании этой целостности со временем оказалось тормозом для формотворчества. Вместе с тем классицизм, его система и художественный опыт, вызвал к жизни целый ряд понятий и вопросов, породил цепь логических дилемм, сформировав тем самым «поле битвы» мнений и суждений, целеполаганий и творческих установок,двигающих искусство, его создателей и критиков к новым горизонтам. А именно: что ценнее — логика, умствование или чувство, озарение, интуиция? Обдуманность или импровизация? Принцип конструирования «по правилам» или жизненность формы и её органичность замыслу? Неизбежна ли антитеза «универсального — индивидуального»? *Et cetera, et cetera...*

Литература

1. Александрова Н. И. Русский рисунок XVIII — первой половины XIX века: В 2 кн. — Кн. 2. — М.: Красная площадь, 2004. — 480 с.
2. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. — М.: Изобразительное искусство, 1980. — 206 с.
3. Веневитинов Д. В. Скульптура, живопись и музыка // Северная лира на 1827 год. — М.: Тип. С. Селивановского, 1827. — С. 315–323.
4. Верещагина А. Г. Фёдор Антонович Бруни. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — 225 с.
5. Верещагина А. Г. Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 739 с.
6. Виноградов И. А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. — М.: XXI век — Согласие, 2001. — 792 с.
7. Воспоминания кн. Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове // К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. и авт. предисл. проф. Н. Г. Машковцев. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — С. 76–78.
8. Гилберт К. Э., Г. Кун. История эстетики. / Под общ. ред. В. П. Сальникова. Пер. с англ. В. В. Кузнецова и И. С. Тихомировой. — СПб.: Алетейя, 2000. — 653 с.
9. Гоголь Н. В. Последний день Помпеи (картина Брюллова) // К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. и авт. предисл. проф. Н. Г. Машковцев. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — С. 105–111.

³ «Из русских последним живописцем, не потерявшим знаний большого ремесла, был Иванов, и после его этюдов к «Явлению Мессии» начинается растерянность живописцев, и вот от передвижнических репродукций природы до пуантилистических изоощрений протекает вакханалия упадка и заброса живописи как ремесла» [19, с. 439], — считал К. Петров-Водкин.

10. *Гоголь Н. В.* Скульптура, живопись и музыка // Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя. Часть первая. — СПб.: Тип. вдовы Плюшар с сыном, 1835. — С. 3–12.
11. XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств: Сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания, Гос. Третьяк. галерея; Отв. ред. *Т. Л. Карпова*. — М.: Пинакотекa, 2002. — 336 с.
12. *Золотов Ю. К.* Пуссен. — М.: Искусство, 1988. — 375 с.
13. *Каганович А. Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. — М.: Академия художеств СССР, 1963. — 320 с.
14. *Карев А. А.* Классицизм в русской живописи. — М.: Белый город, 2003. — 319 с.
15. *Коваленская Н. Н.* Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. — М.: Искусство, 1964. — 703 с.
16. *Леонтьев П. М.* О классицизме, европеизме и народности: вступительное чтение исправляющего должность адъюнкта Леонтьева. — М.: б.и., 1847. — 16 с.
17. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. / Под ред. *Н. П. Козловой*. — М.: Московский университет, 1980. — 624 с.
18. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 6: Искусство народов СССР XIV–XIX / Под ред. *А. А. Фёдорова-Давыдова*. — М.: Искусство, 1969. — 543 с.
19. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 7: Искусство народов СССР XIV–XIX / Под ред. *А. А. Фёдорова-Давыдова*. — М.: Искусство, 1970. — 655 с.
20. *Пожарова М. А.* Французские концепции искусства в русских пособиях для художников XVIII века // Искусствознание. — 2007. — № 3–4. — С. 313–325.
21. *Пожарова М. А.* Понятие о совершенном живописце. Русские гравированные академические оригиналы и пособия для художников XVIII века. Каталог. — М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2016. — 136 с.
22. *Ракова М. М.* Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. — М.: Искусство, 1979. — 243 с.
23. *Романовский А.* Академизм в русской живописи = Academicism in Russian Art: ок. 500 ил. — М.: Белый город, 2005. — 415 с.
24. Русская эстетика и критика 40-х-50-х годов XIX века / Сост. *В. К. Кантор, А. Л. Основат*. — М.: Искусство, 1982. — 544 с.
25. Русский и западноевропейский классицизм: проза [А. С. Курилов, А. А. Смирнов, Л. И. Сазонова и др.; редколлегия: А. С. Курилов (отв. ред.) и др.]. — М.: Наука, 1982. — 291 с.
26. Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века: Сб. / Рос. ин-т искусствознания; Отв. ред. *Г. Г. Поспелов*. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — 223 с.
27. *Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. — М.: Высшая школа, 2007. — 205 с.
28. *Степанова С. С.* Русская живопись XIX века в контексте десакрализации искусства // Искусствознание. — 2006. — № 2 (XXVIII). — С. 152–176.

Название статьи. Отступление от правил, или Пределы возможностей классической системы

Сведения об авторе. Степанова Светлана Степановна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. svetlan-stepan@yandex.ru

Аннотация. На материале русского искусства XIX в. автор исследует «границы» и «горизонты» художественной системы классицизма. Стилеобразующие принципы классицизма базируются на целостности образа, синтезе всех создающих его элементов при относительной самостоятельности частей. Разрушение такой целокупности, преобладание того или иного формального элемента над другими ведёт к разрушению системы или её пересозданию. Пути преодоления или слома традиционных академических принципов затрагивали основы формопостроения, но в своих наиболее кардинальных вариантах базировались на мировоззренческих идеях.

Ключевые слова: классицизм, художественный метод, историческая живопись, эволюция художественной формы

Title. Deviation from the Rules or the Limited Capacities of the Classical System

Author. Stepanova, Svetlana Stepanovna — full doctor, chief researcher. The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation. svetlan-stepan@yandex.ru

Abstract. The article addresses the issue of the boundaries of the artistic system of classicism in Russian art of the 19th century. It claims that the means of overcoming or dismantling traditional academic principles

affected the very basics of the classical system of creating forms, but in their most extreme versions they were based on philosophical concepts.

The article analyzes which elements of the art form of the classical system were changed in the first place and which of them remained viable and what plastic means were used to overcome the rhetoric of the artistic image. The formalization of the classical method and its subsequent transition to academic art obliged artists to look for means of reviving rigid art forms. This can be best exemplified by the work of A. A. Ivanov. His artistic journey clearly demonstrated that the method and forms of bringing artistic vision to life are determined by the super task, created as part of the individual creative quest, and not by any stylistic system.

Keywords: Classicism, artistic method, historical painting, evolution of the artistic form

References

- Allenov M. M. *Aleksandr Ivanov*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1980. 206 p. (in Russian).
- Bruk Y. V.; Iovleva L. I. (eds.). *Zhivopis' pervoi poloviny 19 veka. Katalog sobraniia Gosudarstvennoi Tretiakovskoi galerei (Painting of the First Half of the 19th Century. Catalogue of the State Tretyakov Gallery Collection)*, vol. 3. Moscow, Skanrus Publ., 2005. 484 p. (in Russian).
- Everett G. K.; Kuhn H. *A History of Esthetics: Revised and Enlarged*. London, Thames & Hudson, 1956. 613 p.
- Historia de la estetica / History of Aesthetics*. Available at: <http://aventrouthier.tk/download/9681622243-historia-de-la-estetica-history-of-aesthetics> (accessed 30 January 2019).
- Karev A. A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi (Classicism in Russian Painting)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2003. 319 p. (in Russian).
- Karpova T. L. (ed.). *19 vek. Tselostnost i protsess. Voprosy vzaimodeistviia iskusstv (19th Century: Integrity and Process. Art Interaction Issues, Collection of Articles)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2002. 336 p. (in Russian).
- Kovalenskaya N. N. *Russkii klassitsizm: Zhivopis', skul'ptura, grafika (Russian Classicism: Painting, Sculpture, Graphics)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 703 p. (in Russian).
- Kozlova N. P. (ed.). *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov (Literary Manifestos of Western European Classicists)*. Moscow, Moscow University Publ., 1980. 624 p. (in Russian).
- Petrova E. N. (ed.). *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Katalog v 15 tomakh. T. 2. Zhivopis'. Pervaia polovina XIX veka (A–I) (The State Russian Museum. Painting of the 18th–20th Centuries. Catalogue in 15 vols. Vol. 2: Painting. The First Half of the 19th Century. A–I)*. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 2002. 256 p. (in Russian).
- Pozharova M. A. French Concepts of Art in Russian Manuals for Artists of the 18th Century, *Iskusstvovedenie (Art Studies)*, 2007, no. 3–4, pp. 313–325 (in Russian).
- Pozharova M. A. "Poniatie o sovershennom zhivopistse": *Russkie gravirovannnye akademicheskie originaly i posobiia dlia khudozhnikov 18 veka (The Concept of a Perfect Painter: Russian Engraved Academic Originals and Manuals for Artists of the 18th Century)*. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2016. 136 p. (in Russian).
- Pospelov G. G. (ed.). *Russkii klassitsizm vtoroi poloviny 18 — nachala 19 veka (Russian Classicism of the Second Half of the 18th — Early 19th Century, Collection of Articles)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 223 p. (in Russian).
- Rakova M. M. *Russkaia istoricheskaia zhivopis' serediny deviatnadsatogo veka (Russian Historical Painting of the Mid-19th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 243 p. (in Russian).
- Smirnov A. A. *Literaturnaia teoriia russkogo klassitsizma (Literary Theory of Russian Classicism)*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2007. 205 p. (in Russian).
- Stepanova S. S. *Russkaia zhivopis' epokhi Karla Briullova i Aleksandra Ivanova: Lichnost' i khudozhestvennyi protsess (Russian Painting of the Era of Karl Briullov and Alexander Ivanov. Identity and the Artistic Process)*. St. Petersburg, Iskusstvo–St. Petersburg Publ., 2011. 352 p. (in Russian).
- Sternin G. Iu. *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii serediny 19 veka (Art Life of Russia in the Middle of the 19th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 207 p. (in Russian).
- Vinogradov I. A. *Aleksandr Ivanov: pis'ma, dokumenty, vospominaniia (Alexander Ivanov: The Letters, Documents, Memoirs)*. Moscow, XXI vek– Soglasie Publ., 2001. 792 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to the Historical Study of Art)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 283 p. (in Russian).
- Vrangel' N. N. *Svoistva veka: Stat'i po istorii russkogo iskusstva (Century Feature. Articles on History of Russian Art)*. St. Petersburg, Neva Publ., 2000. 288 p. (in Russian).



Илл. 34. Ковригин Е. И. Весталка. Около 1850. Холст, масло. 113,7×74,3. Таганрогский художественный музей



Илл. 35. Петровский П. С. Агарь и Измаил в пустыне. 1841. Холст, масло. 100,8×118 см. ГТГ, Москва



Илл. 36. Иванов А. А. Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824. Холст, масло. 119,5×125,3 см. ГТГ, Москва



Илл. 37. Ге Н. Н. Ахиллес оплакивает Патрокла. 1855. Холст, масло. 147,5×172,5 см.
Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск



Илл. 38. Ге Н. Н. Разрушение Иерусалимского храма. 1859. Эскиз-вариант неосуществленной картины. Холст, масло. 61,7×75 см (верх — полуовал). ГТГ, Москва