**М.Свидерская. «Цивилизаторская природа академизма». Журнал «ДИ» №1, 2002**

Распространение художественных академий в Европе XVII столетия - ранее, уже с XVI века, и более всего в Италии (1) - исторически предшествовало рождению академизма как типа художественного мышления, как направления в искусстве и как существенного компонента в общей системе культуры Нового времени. По ту сторону этого качественного скачка организация академий сделалась его прямым порождением, превратившись из предпосылки в следствие. Момент, изменивший положение дел, связан с эпохальным переломом от Возрождения к XVII веку, совпадающим с общеисторическим сдвигом от патриархальной стадии в развитии культуры, производства и общества к Новому времени. Одно из обозначений этой ситуации, принятых в искусствознании, звучит как «революция в стиле итальянской живописи около 1600 года» (С. Фридберг, 1983)(2).

Основополагающий признак революционной ситуации составляет феномен «борьбы течений», в отечественной науке впервые отмеченный Б.Р. Виппером применительно к итальянскому искусству XVI века и истолкованный им в связи с кризисом идеалов Возрождения, разрушением структуры ренессансного образного мышления и зарождением основ нового художественного видения(3). Дробность художественного процесса оказалась отныне связанной не с локальными отличиями, не с местными особенностями школьной выучки и ремесленных навыков, а с разностью принципиальных творческих установок. Отец этого этапа в развитии европейского искусствознания, когда на пути своего научного становления оно переходит из рук художников в руки знатоков, папский врач Джулио Манчини, характеризуя расстановку сил в итальянской живописи двадцатых годов XVII века в Риме - тогда общеевропейском и мировом интернациональном художественном центре, - отмечал сосуществование и противостояние в ней маньеризма во главе с Чезаре д'Арпино, искусства братьев Карраччи и их учеников, а также последователей Караваджо(4).

Маньеризм, в особенности его поздняя стадия и характерное для нее творческое бесплодие, - это крайнее и наиболее красноречивое свидетельство того глубокого потрясения в сфере художественного сознания (и особой катастрофичности этого потрясения для судеб  именно пространственных искусств), какое повлекло за собой трагическое изживание гуманистических идеалов и эстетических принципов Возрождения. Впервые сделалась очевидной опасность саморазрушения искусства, вызванная его капитуляцией перед объективными противоречиями бытия(5).

Преодоление критической ситуации и становление в противоборстве с ней нового художественного видения на рубеже XVI-XVII веков означали вновь обретенную искусством способность освоить утвердившиеся противоречия с гуманистической точки зрения. Проявлением такой способности стало формирование нового типа художественного образа, изначально противоречивого по своей структуре. Дальнейшее возрастание в образном мышлении роли индивидуального начала, впервые заявленного Возрождением, приобретает в пределах этой структуры односторонне акцентированный, одновременно более углубленный, дифференцированный и более ограниченный характер. Индивидуальное становится уже не титаническим универсально-личным на ренессансный лад, а субъективно-частным, находящимся в состоянии несовпадения, а то и прямого конфликта с «человеческим общим» (имеет место гегелевское «распадение аспектов» частного и общего в искусстве XVII-XIX веков). Новый индивидуализм порождает новое отношение к миру, стремление воспринимать и воспроизводить его как непосредственную близкую реальность, буквально предлежащую данность, видеть и изображать явления и вещи в их неповторимости, конкретности, единичности. В то же время насущная для искусства необходимость художественного обобщения, интерпретации мира и человека в связи с идеалом также получает особое напряжение, поскольку обособляется в своих задачах и с удвоенной энергией требует сохранения традиционно присущей ей непосредственности осуществления в форме прямого предметного преображения наблюдаемого в соответствии с критериями красоты. В результате взаимосвязь отражающей и преображающей функций художественного образа внутри единой структуры приобретает не свойственную ей прежде осложненность: известное еще искусству кризисного периода середины и второй половины XVI века противостояние идеального и реального, натуры «как она есть» и культурного «медиума», обеспечивающего ее превращение в прекрасное, «правды» и «красоты» - теперь оказывается законом связи внутренних оппозиций образного целого и обусловливает множественность возможных способов их конкретного соотношения.

Взгляд, сосредоточивающийся на воспроизведении непосредственной реальности вещей и явлений в их единичности и фрагментарности, но трактующий их как часть, прямо представляющую собой общее, родовое, поднимающийся до придания этой реальности объективного характера и обобщения ее как «окружающей действительности», жизни без прямого приведения ее к эстетическому максимуму, становится основой реализма, впервые получающего значение самостоятельной тенденции в европейской художественной культуре (Караваджо и его последователи)(6).

Другая тенденция, возникшая практически одновременно, лишь чуть ранее, была связана с деятельностью братьев Агостино (1557-1602), Аннибале (1560-1609) и их кузена Лодовико (1555-1619) Карраччи и, учрежденной ими ок. 1583-1585 гг. в Болонье «Accademia degli incamminati» («Академии вступивших на правильный путь»)(7). Яркое представление об особенностях формировавшегося здесь образного мышления дает творчество наиболее талантливого из братьев, Аннибале(8). Его многочисленные натурные штудии, на первый взгляд, представляют собой то же завоевание новой, более близко и непосредственно увиденной конкретной реальности, какое составляло основу творчества Караваджо. Однако в общем процессе сложения образного замысла задача непосредственного наблюдения натуры теряет у Карраччи свою самоценность, получает подчиненную роль, являясь не cтолько целью, сколько средством «оживления», материализации художественной идеи, источником которой становится литературная или пластическая ассоциация из мира классики. Эта идея противоречит тому подходу к действительности, который отражен в натурных штудиях, так как она заимствуется из образного арсенала другой эпохи.

Взятые как готовые решения, абрисы классических движений с их величавым ритмом, повышенные «интонации» жестов, свойственные героическому языку, концентрированная мощь пластики персонажей, рожденных эпохой «титанов», широта пространственных построений, в которых отражена равновеликость человека и мира, превращаются в зыбкие контурные отражения, пустые одежды, которым Карраччи пытается дать нового носителя, наделенного плотью и кровью реально наблюдаемой жизни(9).

Можно расценить этот момент в творческом методе Аннибале как поиски истинного первозданного значения поэтического языка классики, имевшего тенденцию в творчестве маньеристов становиться все более абстрактным, как стремление вновь вернуть ему индивидуальное содержание, его утраченную связь с единичным и конкретным. Но восстановить самый принцип этой связи изнутри в ее логике, вновь реконструировать процесс восхождения от частного к общему, как он складывался у мастеров Ренессанса, чаще всего оказывается невозможным: «общее» воспринимается как готовая форма, «культурное наследие», обладающее почти вещественной ценностью прекрасного предмета, а единичное видится глазами новой эпохи, которой чужд героический максимализм во взгляде человека, которая идет к обобщению совсем другим путем. Этот путь обозначен в натурных штудиях Аннибале, и потому его попытки отыскать точку пересечения классического идеала, который он «любит», с тем новым видением мира, которое ему как чутко реагирующему художнику внушило его время, поневоле выливается в прямое совмещение одного и другого. Результат неминуемо оказывается либо «новой сеичентистской натурой», облаченной в одежды с чужого плеча - в слишком просторные для нее пропорции и ритмы, - и говорящей на чуждом языке - чужих жестов и эмоций, либо «памятником культуры», прекрасной статуей или фрагментом фрески, оживленным в том более частночеловеческом, интимном и обыденном духе, который свойствен новому взгляду на мир.

Соотношение между «натурой» и «культурой» при таком подходе может быть почти исключительно лишь сосуществованием и в лучшем случае складываться как известное равновесие того и другого. Те редкие моменты, когда сосуществование сменяется частичным взаимопроникновением двух начал, не без оснований считаются наиболее высокопоэтическими - вернее было бы сказать, что именно они и являются действительно поэтическими - в творчестве Аннибале. Примерами подобного рода счастливых решений могут служить произведения, тяготеющие к формам антикизирующей или классицизирующей идиллии с оттенком романтической остраненности или утонченной стилизации, как в сцене «Геркулес на распутье» из Камерино Фарнезе (1596-1597, Неаполь, музей Каподимонте), и особенно в центральном произведении мастера - в росписях Галереи палаццо Фарнезе (1597-1604) в Риме, куда он был приглашен в 1595 году и где его искусство обрело мировое признание(10).

 Весь ход творческой эволюции Аннибале в целом демонстрирует постепенное нарушение того равновесия, которое было предметом его поисков во фресках Галереи. Оно происходит за счет все более явного смещения акцента в пользу идеализирующих культурных реминисценций. Творческий процесс все более выливается у него в отыскание реальных частных эквивалентов к общей идее, которая теперь играет первенствующую роль. Поскольку обобщение извлекается не из непосредственного наблюдения действительности, а выступает как метафора, завещанная поэтикой предшествующей эпохи, то связь с единичными натурными штудиями, призванными ее «заполнить», становится все более иллюстративной. Э. Делакруа верно отмечает у братьев Карраччи это стремление «ничего не теряя в широте и глубоком чувстве композиции», заимствованном у их великих предшественников, ввести в свои картины «детали, ближе и вернее изображающие природу». Однако сопряжение классического синтетизма и нового, «приближенного» взгляда на натуру не дало художественно органичного результата. «И действительно, - замечает Делакруа, - очень скоро и они сами, и их ученики пришли к более реальной передаче деталей, но вместе с тем они отрывали восприятие зрителя от более существенных частей картины, долженствующей прежде всего говорить воображению. Художники стали думать, что для создания совершенного произведения достаточно превратить картину в соединение отдельных, точно скопированных с натуры кусков...»(11)

Эстетическая позиция, подобная этой, исходит из существования идеала как однажды обретенного и раз и навсегда данного результата, материализованного в определенной системе образов и средств выражения, - позиция, в свете которой творческий акт выступает здесь как актуализация содержания образов путем включения в идеальную схему частичных наблюдений современной действительности, на рубеже XVI-XVII веков могла возникнуть как попытка отстаивания в новых исторических условиях непреходящих завоеваний классической концепции мира и человека, как романтическое неприятие ограниченной действительности становящегося буржуазного общества с точки зрения той, пусть относительной цельности, которую обеспечивало уходящее прошлое. В той мере, в какой сохранялась еще почва для живой веры в правомерность этого идеала, на основе такой концепции могли создаваться произведения, несущие в себе безусловные гуманистические и художественные ценности. Но как только реальные основания для подобного утверждения оказываются изжитыми, эта позиция оборачивается другой своей стороной, выступая как недоверие к возможностям реального настоящего и стремление поднять его до уровня идеала усилием художнической фантазии. В этом случае она легко становится системой камуфляжа, приукрашивания действительности и, следовательно, способом ее оправдания. Существом ее делается тогда пафос утверждения «наличного состояния общества», программный консерватизм, отрицающий прямой и объективный взгляд на мир, а значит и всякие новые поиски путей к будущему. Когда народившаяся абсолютистская государственность решила использовать в своих интересах впечатляющую способность художественного творчества, то именно эта позиция сделалась доктриной официального искусства. Да и какую задачу, кроме оформления существующего положения вещей, представления их, как обретенного идеала, воплощенного максимума «должного» и «достойного», могла поставить перед искусством удовлетворенная собой власть(12)? По имени учреждений, на которые была возложена обязанность пестовать подобную теорию и связанную с ней практику, и сама доктрина, и ее материальное выражение получили название академизма(13). При всем отличии субъективных побуждений Аннибале Карраччи - мечтателя, влюбленного в античность и ренессансную классику, от развитой позднее идеологии эстетического конформизма, его объективное соскальзывание на эту позицию, все более заметное в более поздний период творчества, возлагает на него долю исторической «вины» как на одного из первых представителей этого направления.

Академизм - менее всего категория стиля. Часто встречающиеся отождествления академизма с классицизмом основаны на чисто внешнем сходстве «репертуара», связанном с тем, что идеал, который академизм охотнее всего эксплуатировал на протяжении веков, - это идеал классической гармонии. Образ классицизма предполагает открытие реально существующей связи современной действительности с определенными сторонами классического идеала(14).

Именно отсутствие органичности такой связи, ее внешний, механический характер в некоторых поздних работах Аннибале Карраччи делает их образцами не столько «римского классицизма», сколько классицирующего академизма.

Именно классицистически-академический тип образного видения, унаследовавший и от Ренессанса, и от маньеризма склонность к рефлексии, интеллектуализму и самоконтролю, получил наиболее полное отражение в эстетической теории XVII столетия, сделавшись фундаментом ее наиболее активного и влиятельного направления.

Основные предпосылки классицистически-академической теории в Италии, получившей позднее распространение также и во Франции, были впервые сформулированы в 1607-1615 годах кардиналом Агукки в его «Трактате о живописи», дошедшем до нас в отрывках(15). Видный церковный деятель, близкий папскому двору, Агукки принадлежал к весьма распространенному в Риме первых десятилетий XVII века типу просвещенных прелатов, покровителей  искусства и науки, коллекционеров и любителей античности, допускавших и поощрявших полет воображения, свободную игру разума, светский и даже языческий вкус в меру той «относительности» их самостоятельного значения, какая не ставила под сомнение «объективные» истины Священного Писания. Новое, более откровенное и живое, чем в аскетическую пору Контрреформации, возрождение интереса к классическому наследию, характерное для рубежа столетий и получившее свое отражение в творчестве ведущих поэтов того времени Гварино Гварини и Джамбаттисты Марино, в музыкальной драме, в различных отраслях гуманитарного и точного знания, проявляется также и в письмах Агукки, относящихся к 1609 году и опубликованных Ч.Мальвазией. Он демонстрирует свою привязанность к миру классической древности столь ревностно, что даже предпочитает один рисунок Доменикино другому лишь потому, что на нем изображена античная арка. Позднейшее сообщение Беллори о том, что Агукки был советчиком Аннибале Карраччи при составлении программ фресок Галереи Фарнезе, не находит себе подтверждений в других источниках. Скорее наоборот: взгляды Карраччи, в особенности «ученого» Агостино, и еще более творчество Аннибале, а также близкая им атмосфера - беседы об искусстве с участием знатоков и меценатов Рима в окружении античных коллекций дворца Фарнезе - стали почвой, на которой сформировались вкусы Агукки и его теория. Последняя возникла как своего рода вывод и выход из борьбы течений в итальянском искусстве конца XVI - начала XVII века и знамение победы, одержанной в этой борьбе направлением Карраччи и их школы. Не случайно консультантом Агукки в практической части его сочинения выступает Доменикино - прямой ученик и сотрудник знаменитых болонцев, главный представитель наиболее классицирующей струи их школы в 20-е годы.

Агукки непосредственно исходит из современной ему ситуации в искусстве, отбрасывая разом «дурной» способ работы, основанный на прямом воспроизведении натуры (Караваджо и его последователи), и маньеризм - «манеру, далекую от реальности». Образцом «высшего совершенства» ему представляется тип искусства Карраччи, и он стремится теоретически обосновать свой выбор.

В сфере теории Агукки не создает полностью новых концепций, а использует применительно к современным задачам ряд уже известных положений. Целью искусства он считает воплощение идеи красоты, и тем самым он выдвигает одно из главных установлений классицизма; в наиболее ярких проявлениях классицизма в искусстве XVII века - в драматургии, поэзии и живописи Франции - эта идея окрашена социально, отражает идеал гармонии личности и общества, тогда как в Италии она есть отражение тяги к духовно-эстетической сублимации, подчеркивающей противоположность мира искусства и мира реальности и весьма родственной сублимации религиозной: в рассуждениях о божественной природе идеи Агукки наследует одновременно и Цуккари и теоретикам Контрреформации. Правда, в своем стремлении изображать не то, что есть, а то, что в идеале должно быть, искусство, по мнению Агукки, должно опираться на натуру: истинный путь художника состоит в переходе от изучения натуры к отбору лучшего в ней и исправлению имеющихся несовершенств в опоре на античные образцы и Рафаэля. Идея отбора известна со времен древности, ее знал Ренессанс, но впервые именно теперь она становится стержнем художественной теории и приобретает не столько утверждающий красоту природы (как в эпоху Возрождения), сколько дискриминационный, по отношению ко многим ее сторонам, ограничительный смысл.

Окончательное формирование классицистически-академической доктрины в Италии связано с деятельностью Джованни Пьетро Беллори (ок.1615-1696) - главного антиквария города Рима, секретаря Академии св. Луки, друга Пуссена и главы римского академизма позднего периода Карло Маратты.

В своих общих художественных воззрениях Беллори - противник «маньеризма» и «натурализма» (эти термины вводятся им впервые), враг барокко, молчаливый отрицатель искусства Веласкеса и Рембрандта и последовательный сторонник классицизма. Основные положения классицистической доктрины Беллори изложил в академической лекции 1664 года, опубликованной позднее в качестве теоретического введения к его «Жизнеописаниям» под заглавием: «Идея живописца, скульптора и архитектора» (L'idea del pittore, dello scultore е dell'architetto)(16). Во всех аспектах преамбулы, где говорится о чистоте идей творящего Духа, об образцовом воплощении их в небесных телах и искаженном - вследствие сопротивления материи - в телах земных, об аналогии между высшим Творцом и художником, в силу которой последний также способен иметь внутри себя представление о незатемненной, истинной красоте - Беллори идет вместе с теоретиками маньеризма, в частности с Ломаццо. Далее возникает отличие(17).

Идея, рождающаяся в уме художника, по Беллори, не имеет метафизической ценности. Она происходит из опыта, из познания природы посредством органов чувств, в частности из созерцания. Здесь осуществляется выход к прямому контакту с реальностью. Однако с превращением в «идею красоты» чувственные впечатления качественно преобразуются, приходят к более чистой и высокой форме, синтезируются в образ совершенства. Путь к этому синтезу, в отличие от универсального охвата реального мира в Ренессансе, - это путь тщательного отбора природных красот. Соответственно, идея как «совершенное представление обо всех вещах, почерпнутое из наблюдения природы», есть на деле итог, выведенный из того «частного красивого» (пользуясь выражением Джордано Бруно), что представилось таковым вкусу и взгляду того или иного художника, а не открытие объективной закономерности во всей ее полноте. Представление о совершенстве отмечено у Беллори, с одной стороны, тяготением к классификации его применительно к разным типам вещей и явлений - качеств (красота, грация, сила), психологических состояний (радость, гнев), а с другой - однозначностью в понимании красивого в природе как облагороженно-цивилизованного, близкого к тем образцам, какие его вкус археолога и антиквара ценит в сфере культуры - к греко-римской античности, Рафаэлю, Аннибале Карраччи, Доменикино.

Так, «возникнув из природы», идея затем «превосходит свой источник» и превращается в мысленный образ совершенства, становящийся «началом искусства» (originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte)(18).

В роли такого «начала» идея уже выступает по отношению ко всем видимым вещам и предметам как эталон, которому они должны быть уподоблены: в искусстве осуществляется облагораживание, усовершенствование реальности, приведение ее в соответствие с идеей. Последняя, стало быть, двойственна по своему характеру. Она извлекается из «красот» природы, но противостоит несовершенствам той же природы и, в конечном счете, приводит ее в соответствие с собой, выступая по отношению к ней как нечто, заданное извне, как эстетическая норма, как «beau ideal» позднейших времен, вплоть до Винкельмана(19).

В этой двойственности отражается характерное для эпохи противоречие между желаемым и непосредственно данным - противоречие, которое «разрешается» не в трагическом равновесии или утонченно богатой гармонии «золотой середины» корнелевско-пуссеновского истинного классицизма, а за счет недвусмысленного унижения натуры и ухода в область эстетической мечты как таковой. Подмена совершенства, извлеченного из природы, совершенством, заимствованным из сферы культуры - из наследия античной и ренессансной классики, - осуществлялась здесь с тем большей непреложностью, с чем большим напряжением провозглашалось Беллори и его современниками абсолютное превосходство искусства над «низменной натурой». Это расщепление, возникшее еще в маньеризме, не преодолевается и в новом возвращении к действительности, заявленном итальянскими сторонниками реформ Карраччи и доктрины классицизирующего академизма. Недоверие Беллори к непосредственной реальности так велико, что он отказывается даже верить Гомеру, будто столь грандиозный исторический катаклизм, каким была Троянская война, мог разразиться из-за красоты земного существа и, высказывает мысль, что Парисом была похищена не сама Елена, всего лишь женщина, а ее изваяние - совершенно прекрасная статуя(20).

Во времена Рафаэля живой прообраз в принципе был эстетически и морально равен художественному образу. В постренессансную эпоху и специально для того направления, которое делает Рафаэля предметом культа, образ искусства высоко возносится над жизнью вопреки стремлению сохранить и укрепить традиционную со времен античности и Ренессанса связь между ними

«Идея красоты», принцип отбора, противопоставление искусства и реальности, презрение к несовершенной натуре и требование ее облагораживания, опора на античные образцы, тяга к классифицирующей типизации различных аспектов содержания и средств их воплощения, «теория аффектов» - все эти компоненты классицистически-академической доктрины Беллори имели большой резонанс во Франции, где получили поддержку представителей поздней, регламентирующей стадии в развитии искусства и теории классицизма - Ш.А. Дюфренуа, А. Фелибьена, Ш. Лебрена. В свою очередь, всевозрастающее международное влияние Парижской академии, в том числе и в Италии, способствовало превращению классицистической концепции художественного творчества в ее академизированном преломлении в род официальной космополитической доктрины, подобно тому как живопись француза Лебрена и итальянца Маратты сделалась повсеместно распространенным стандартом придворного искусства.

Академизм, как правило совпадая с официальным искусством, хотя и не исчерпывая его, тем не менее должен быть выделен как особый феномен художественной жизни эпохи. Он заслуживает этого благодаря своей главной установке на распространение достижений предшествующей, ренессансной, а отчасти и современной культуры вширь - на их своеобразное «репродуцирование» и «тиражирование», превращение их в общее достояние при отсутствии попыток их переосмысления и развития: скорее наоборот, при сознательной сосредоточенности на их увековечении. Тем самым академизм противопоставляет себя всем ошибкам и колебаниям, но также взлетам и открытиям живого художественного процесса как преимущественный хранитель ценностей, но не их первооткрыватель.

И, стало быть, он противостоит культуре-творчеству не как ее искажение, хотя подчас и смыкается с подобного рода явлениями, а как культура-цивилизация, выделение которой в виде особого и количественно очень значительного компонента художественного баланса эпохи есть одна из характерных примет Нового времени. Цивилизаторский момент присущ культуре в большей или меньшей степени всегда, но ранее он существовал на ее периферии или в ее толще. Теперь он выделился, обособился и даже принялся диктовать творчеству свои предписания.

Именно на академической, консервативно-охранительской основе и в академической ученой среде имел место акт самосознания искусства как искусства в Новое время, момент осмысления его специфической природы, методов и целей. Уже в эпоху Возрождения художественная практика энергично осмысливалась, была теоретизирующей практикой. Но теория, неотрывная от практики, или превращалась в свод конкретных рецептов и тайн ремесла, или сливалась с историей искусства. Маньеризм характеризуется резким поворотом в сторону абстрактного теоретизирования и отрывом теории от практики: все его попытки создать искусство в соответствии с положениями собственной теории оказались безуспешными. Заслуга академизма - заслуга сугубо цивилизаторская - по внесению общекультурных знаний и навыков в художественную среду, а также по воспитанию вкусов широкой публики состояла, во-первых, в разработке общей теории искусства как такового и, следовательно, теории на все времена и действительной для любых проявлений художественности. И, во-вторых, в создании установок для отвечающей этой теории художественной практики, то есть в выработке художественного метода, также предельно общего - общеупотребительного и общеобязательного, - гарантирующего до известной степени удовлетворительный конечный результат, отвечающий определенному общекультурному качественному уровню.

Нормативное (общее) начало в искусстве Возрождения было таким же объектом страстных индивидуальных поисков великих мастеров, как и непосредственные штудии натуры: оба момента были неразрывны, выступая подчас лишь более или менее обособленными стадиями единого творческого процесса.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Pevsner N. Academies of Art. Past and Present. Cambridge (Mass), 1940; Дажина В. Флорентийская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму//Искусствознание 1/98, М., 1998. С. 182-205.

2. Freedberg S.J. Circa 1600: A revolution of Style in the Italian Painting. Cambridge (Mass.); London, 1983.

3. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956. Автор развивает этот взгляд также применительно к искусству Италии XVII-XVIII столетий. См.: Виппер Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII веков. М., 1966. Сходные моменты в трактовке итальянской живописи XVI века содержит известная работа Э. Баттисти в ее первом, итальянском варианте: E. Battisti. L' antirinascimento con una appendice di manoscritti inediti. Milano, 1962. В немецком (1970) и особенно французском (1977) переводе, расширив свою концепцию до общеевропейского масштаба, Э. Баттисти приходит к максимально дифференцированному рассмотрению различных сосуществующих тенденций в искусстве XVI века, видя в них противоборство бесчисленных обособленных и вместе с тем взаимосвязанных «стилей».

4. Mancini G. Considerazioni sulla pittura: Circa 1617-1621 /Publ. da A.Marucchi, con il commento di L.Salerno. Vol.1-2. Roma, 1956-1957. Vol.1. Considerazioni sulla pittura. Parte prima, VI, p. 108-109.

Примечательно, что в своей характеристике Манчини следует не временному принципу - что раньше возникло - и не собственным пристрастиям, а степени новизны, необычности. Поэтому «первой» в его перечне названа «школа» Караваджо. Автор уделяет ей наибольшее внимание, подробно описывает присущий ее мастерам неизвестный ранее метод работы (только прямо с натуры), способ воссоздания другой отличительной особенности этой «школы» - эффекта резкого направленного («искусственного») света на темном фоне, трудности, которые встречает этот метод при создании многофигурных композиций на развернутый сюжет и его вынужденное самоограничение крупнопланными изображениями с немногими фигурами. О других направлениях («школах») он высказывается сжато, как об уже известном, прибегая к общим описаниям в духе бытовавших в то время хвалебных клише, затрагивая, впрочем, также и нечто от существа дела. Так, о Карраччи он пишет: «Вторая - это школа Карраччи, трех братьев и племянника, с Гвидо, Альбани, Доменикино и теми, что живут в Болонье и другими, упомянутыми выше в разделе «Перечень художников». Эта школа имеет свойством согласовать мастерство с грацией и выражением чувства, с правильностью и сочинением историй (т.е. созданием композиций на исторический - религиозный, легендарно-мифологический - сюжет. - М.С.), соединив вместе манеру Рафаэля с манерой Ломбардии (имеется в виду ломбардская система колорита в широком смысле и более узко - наследие Корреджо. - М.С.), поскольку видит натуру, ею владеет, из нее извлекает хорошее, отбрасывая плохое, ее совершенствует и с помощью естественного света (таковым, в противовес караваджистскому «искусственному», признается рассеянный, «общий» свет ренессансной классики. - М.С.) придает ей цвет и тень с подвижностью и изяществом. Многие вещи этой школы можно видеть в Риме, множество в Ломбардии и особенно в Болонье, где ей обычно следуют» (Mancini G. Op. сit., p. 109).

5. Речь идет об итальянском маньеризме или о маньеризме «в узком», «в собственном» смысле слова. Новый, «широкий» и актуальный взгляд на маньеризм и его место не только в общеевропейском, но и мировом историко-художественном процессе, и на его «креативные возможности», неожиданно раскрывшиеся при соприкосновении с неитальянской культурной почвой, выразительно охарактеризован в статье Л.И. Тананаевой «Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века» (Советское искусствознание, 22. М., 1987. С. 123-167), содержащей также ценное для русского читателя суммирующее систематическое изложение концепций маньеризма в основополагающих исследованиях от Н. Певзнера, М. Дворжака и В. Фридлендера до Д. Ширмена и Я. Бялостоцкого. См. также: Л.И. Тананаева. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков. М., 1996.

6. Взгляд на искусство Караваджо (1571-1610) как на совершенно новый, невиданный ранее способ художественного созидания, связанный с решительным отказом от прямого посредничества традиции, включая иерархию жанров, и тем самым подрывающий основы многовекового существования искусства живописи, был сформулирован еще его современниками в широком смысле - историками и теоретиками искусства конца XVI и XVII в.: Д. Бальоне, Д. Манчини, К. ван Мандером, И. фон Зандрартом, В. Кардуччо, Н. Пуссеном, Ф. Сканелли, Д.П. Беллори (См.: Микеланджело да Караваджо. Воспоминания современников. Документы. //Вступит. статья, составление и примечания Н.А. Белоусовой // Пер. с итал. А.И. Венедиктова под ред. Ю.А. Добровольской. М., 1975. Это ценное издание, к сожалению, содержит целый ряд фактических ошибок.). У некоторых авторов XIX - начала XX в. (Я. Буркхардт, Р. Фрей, Р. Лонги, Л. Вентури, М. Марангoни) творчество Караваджо, включенное в общий художественный контекст с творчеством Курбе, Мане и успехами молодого кинематографа, уже получило название реализма, а сам создатель этого нового для XVII столетия, но узнаваемого в родственных явлениях близкой современности типа художественного мышления был удостоен по этой причине, а также из-за своего нового социального и психологического статуса художника-одиночки (работающего вне регулярной связи с двором вельможи или государя и без постоянного заказчика), звания первого современного (modern, moderno) живописца. Атмосфера новооткрытия Караваджо в то время и связанные с этим события в искусствознании первых десятилетий нашего века, яркие находки и смелые атрибуции, господствующие идеи хорошо описаны в кн.: Bern Joffroy. Le dossier Caravage. S.d.ni l. Paris, 1959. Позднeе представления о самом факте и общей направленности художественной революции Караваджо, о его реализме и его современности, как и сами эти понятия, широко вошли в искусствознание XX в., но разнообразно эволюционировали по существу своего содержания. Усилиями многих исследователей Караваджо был постепенно внедрен в социальный и культурный «истеблишмент» своей эпохи. Спекуляции фрейдистского и экзистенциалистского толка определенным образом препарировали и нейтрализовали элементы социального протеста в его поведении и творчестве. Он был опутан системой формальных и тематических перекличек и заимствований, по видимости вернувших его в лоно традиции. Его образы окружила добытая средствами иконологических и иконографических изысканий аллегорико-символическая и метафизическая «аура», а его революция и его реализм оказались скомпрометированными в своем зерне - в непосредственности восприятия и воссоздания натуры - настолько, что стало возможным вообще снять вопрос о его новаторстве и представить его как последователя натуралистических опытов молодого Аннибале Карраччи (традиционно признававшегося прежде его антагонистом), который, совершив эти открытия на раннем этапе своего творчества, пошел затем по совсем иному и, как утверждается, более плодотворному пути (См. в этой связи: Moir A. Caravaggio. New York, 1982; Hibbard H. Caravaggio. London, 1983.).

Распространение стилевой универсалии «барокко» на все искусство XVII в., предпринимавшееся еще со времен Вельфлина и его учеников и пережившее пору нового энтузиазма в искусствознании 70-х гг., способствовало снятию принципиальных различий между творческими установками обоих мастеров и растворению их вклада в общем процессе становления всеобъемлющего эпохального стиля, поглотившего в итоге все дифференцирующие и конкретизирующие дефиниции, включая классицизм. Но затем наметился некоторый сдвиг: материалы выставки «Караваджо и его время» (1985; Неаполь, музей Каподимонте - Нью-Йорк, музей Метрополитен) свидетельствуют о повороте во взглядах на Караваджо - повороте вспять, к концепциям начала века, к мыслям Р. Фрея и других исследователей, в особенности же к идеям и практике анализа Р. Лонги. Те превращения, которые пережило истолкование искусства Караваджо в течение 60 - 80-х гг., расцениваются теперь как последствия кризисных явлений в искусствознании, вызванных отчасти социальными потрясениями, отчасти же - метологическим застоем (см.: Il Caravaggio e il suo tempo. Catalogo della mostra. Napoli, 1985. Особ. вводная статья: Spear R.E. La Fortuna critica di un pittore realista, pp. 22-27. спец. Р. 25).

В вышедшей чуть ранее, упоминавшейся выше книге С. Фридберга вновь утверждается присущая видению Караваджо непосредственность отношения к натуре, свобода от аллегорий и символики, сосредоточенность на передаче факта физического существования людей и вещей, интенсивность созерцания, отсутствие идеализации и при всем том присущие его искусству поэтические ценности. Но главное, что необходимо отметить в анализе С. Фридберга - это признание внестилевого (unstyled, stylless) характера искусства зрелого Караваджо, его отличие от мира того искусства, которое подчинено господству стиля (from the styled world of art; Freedberg S.J. Op. cit., p. 60, 66.). Все это в целом позволяет сделать вывод, что западное искусствознание начала и середины 80-х годов приблизилось к той мыслительной ситуации вокруг итальянской живописи рубежа XVI-XVII вв., которая в советском искусствознании начала формироваться двумя десятилетиями ранее, с выходом в свет трудов Б.Р. Виппера (Проблема реализма в итальянской живописи XVI-XVIII веков. М., 1966) и Е.И. Ротенберга («Введение» к разделу «Искусство XVII века» в кн: «Искусство XVI-XVIII веков» // Всеобщая история искусств. Т. 4 М., 1963, с. 9-26; его же.

Западноевропейское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. М., 1971, особ. С. 45-58, 70-102; немецкий перевод: Jewsei I. Rotenberg. Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Europa. Dresden, 1978); его же. Западноевропейская живопись XVII века: Тематические принципы. М., 1989.). В этом направлении следуют также мои публикации 1969-2001 гг. о Караваджо и совокупности связанных

с ним проблем.

7. О природе «Академии Карраччи» исследователи высказывают разные точки зрения. Бесспорно, однако, что это не была ни государственная академия, ни просто добровольное объединение художников с целью совместного рисования с натуры, как, например, «Академия Бандинелли» и другие, ей подобные, в начале и середине XVI в., в эпоху Ренессанса и раннего маньеризма. Она наследовала и синтезировала два признака маньеристских объединений позднего периода: предполагала формирование круга художников, обслуживающих власть имущих, что накладывало отпечаток на ее творческую практику, и вместе с тем продолжила реформу  обучения искусству, выдвинутую Ломаццо и Цуккари. Однако при этом, - что существенно, - с несравненно большим вниманием к работе с натуры (рисовали обнаженные модели, животных, фрукты, оружие и «вообще всякую сотворенную вещь») и к вопросам теории: была разработана специальная шкала цен и читались платные лекции по перспективе, анатомии и пр., а это уже сообщает Болонской академии официальные черты.

В творческом отношении - в плане художественного метода и методики - фундаментом Болонской академии была мастерская Карраччи. См.: Pevsner N. Op. cit., p. 67-139. Обширная библиография по проблеме Карраччи содержится в: Mostra dei Carracci. 1 set. - 31 ott. 1956. Bologna, Palazzo Archiginnasio / Catalogo critico a cura di C.C. Cavalli, F. Archangeli e.a. con una nota di D. Mahon // Saggio introduttivo di C. Gnudi. Ed. 3. Bologna, 1958, p. 251-264. См также: Posner D. Annibale Carracci. 2 Vol. London, 1971; Boschloo A.W.A. Annibale Carracci in Bologne. Visible reality in art after the Concil of Trent. / Transl. From the Dutch by R.R. Symonds. Vol. 1-2. S-Gravenhage, 1974; Dempsey C. Annibale Carracci and the Beginnings of baroque Style. Glu..kstadt, 1977; Cooney P.Y., Malafarina G. L'opera completa di Annibale Carracci // Classici dell'Arte, Milano, 1979; Zapperi R. Annibale Carracci: Ritratto di artista da giovane. Torino, 1989 Feigenbaum G. Lodovico Carracci. New York, 1994. В этих работах, как и в трудах Г. Фосса (1924), Н. Певзнера (1928), В. Фридлендера (1928, 1930, 1957, 1964), Р. Виттковера (1958), Э. Уотерхауза (1962), М. Китсона (1966), Ф. Беллонци (1968), Ю. Хелза и Д. Познера (197-), Д. Мартина (1977), Э. Гомбриха (1950-1995) и др., Аннибале Карраччи рассматривается в связи со становлением стиля барокко.

8. В упоминавшейся выше книге С. Фридберга (1983), как и в большинстве предшествовавших ей исследований, касающихся творчества Аннибале Карраччи, оно остается центром переломной ситуации в искусстве рубежа XVI-XVII вв., но его интерпретация получает новое проблемное напряжение. Автор видит разнонаправленность устремлений художника, сочетание в его искусстве натуралистической оптики - «эффекта присутствия» - и обращенности в сферу идеального (Freedberg S.J. Op. cit., p. 20-21, 26), барочной чувственности, динамики - и скульптурности форм, нарастающей холодности, сухости. Вместе с тем, исследователь ощущает присутствие в искусстве мастера некой «константы», роль которой выполняет стиль: Аннибале присущ стилевой характер мышления, и С. Фридберг ставит своей задачей охарактеризовать этот стиль и назвать его. Однако, представить искусство Карраччи как стилевое единство оказалось делом непростым и потребовало от ученого специального рассуждения о природе стиля вообще. Отстаивая применительно к стилю концепцию «модальности», предполагающую возможность значительных изменений его базисных элементов, момент выбора со стороны художника в соответствии с требованиями сюжета и темы (Freedberg S.J. Op. cit., p. 8 ). С. Фридберг, по существу, говорит об индивидуальном стиле художника, о стилистике отдельных его произведений, но не об эпохальном стиле, определяющем художественную практику целой эпохи. Он вообще не выдвигает этих понятий и не проводит их различения, в отличие, например, от упоминавшихся выше работ Е.И. Ротенберга 1963, 1971 годов и более поздних. Должной дифференцированности в подходе к проблеме стиля в книге американского исследователя, таким образом, нет, как нет новизны и в конкретном обозначении им стиля Аннибале Карраччи как «классицизма внутри барокко» (Freedberg S.J. Op. cit., p. 30). Но стремление поставить вопросы стиля в общем плане, сосредоточить на них внимание, показательно и само по себе, с точки зрения тенденций современной науки, вновь ощутившей беспокойство «внутри» огромного ареала культур и явлений, зачисленных ею по ведомству барокко, и, в особенности, применительно к творчеству Карраччи, где эта проблема весьма специфична: стиль явно присутствует в системе творческого мышления художника, но его природа в чем-то существенно иная, чем у исторических стилей - готики, романики, барокко, классицизма... Ср.: D. Mahon. Eclectism and the Carracci: Further Reflections on the validity of a Label // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XI (1953). - Kraus Reprint LTD, Vaduz, 1965, p. 303-341.

9. Bodmer H. Bemerkungen zu Annibale Carracci graphischen Werk // Die graphischen Kunste, 1938, Bd. III, Heit 3/4, S. 107-117; Wittkower R. The drawings of the Carracci in the collection of her Majesty the Queen of Windsor Castle. London, 1952; Mostra dei Carracci. Disegni / Catalogo critico a cura di D. Mahon // Trad. Di M. Calvesi. Bologna, 1956; Jaffe M. Some drawings by Annibale and by Agostino Carracci // Paragone, № 83, 1956, novem., pp. 12-14; Jaffe M. Annibale and Lodovico Carracci: Notes on Drawings // Burlington Magazine, 102, 1960, pp. 21-31' Fenyo J. Drawings by Annibale Carracci in Budapest // Master Drawings, 1967, pp. 265 - 264; Prints and related drawings by the Carracci family: Exhibition. National Gallery of Art, Washington, March 18 - May 20, 1979 / Catalogue raisonne by D.De Grazia Bohlin. Washington, 1979.

10. Bodmer H. Die Fresken des Annibale Carracci im Camerino des Palazzo Farnese in Rom // Pantheon XIX, 1937, S. 146 ff; Martin J.R. Immagini della virtu: The Painting of the Camerino Farnese // The Art Bulletin, June 1956, XXXVIII, № 2, p. 91-112; Martin J.R. The Farnese Gallery. Princeton, 1965; Dempsey C. «Et nos cedamus Amor»: Observation on the Farnese Gallery // Art Bulletin L (1968), pp. 368-374; Macchioni S. Annibale Carracci. 'Ercole al bivio'della volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte: genesi e interpretazioni. - «Storia dell'arte», 42, 1981, pp. 151-170.

11. Дневник Делакруа. Т. I, 2 Перевод Т.М. Пахомовой, ред. и предисл. М.В. Алпатова. М., 1961. Т.2, с. 346.

12. Salerno L. Immobilismo politico e accademia // «Storia dell'arte italiana», pt. 2. «Dal Medioevo al Novecento», Vol. 2, «Dal Cinquecento all'Ottocento», I, «Cinquecento e Seicento». Torino, 1981, pp. 456-509.

13. Recchi M. Arte e accademismo dal 600 al 700 // Annales Istitutorum ets. Roma, 1932-1933, Vol. V, pp. 133-139.

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

15. Mahon D. Studies in Seicento Art and Theory. London, 1947, pp. 109-154 (Agucchi and the Idea della Bellezza: A stage in the History of a Theory); pp.

231-276, Appendix I. (Agucchi Trattato: Annotated reprint of Mosini's Preface of 1646 containing the surviving fragment of the Treatise); idem: Theory and artistic Practic in the early Seicento; some clarifications // The Art Bulletin XXXV (1953), 3, p. 226-232.

16. Bellori G.P. Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. 1-2. Roma, 1672. Далее цит. по: Ed. Pisa, 1821.

17. Мысль о близости концепций теоретиков позднего маньеризма ряду положений классицистической академической доктрины, ранее уже высказывавшаяся (L. Venturi. History of Art criticism, New York, 1964), снова получила распространение в последнее время. См., напр.: Ю.К. Золотов. Цуккаро и Караваджо: сущность конфликта // Советское искусствознание 78, I, М., 1979, с. 179-193; Е. Малашенко. Болонская Академия и маньеризм: К 400-летию основания Болонской Академии братьев Карраччи. // Искусство, 1986, № 8, с. 60-68. Тем не менее точка зрения, утверждающая, помимо известной преемственности, определяющее значение принципиальных различий в представлениях о природе творчества, о художественном процессе, о сущности разума и красоты, о верности натуре и о способах обучения мастерству, как они трактуются у Ломаццо, Арменини, Цуккари, с одной стороны, и у Беллори и теоретиков Парижской академии - с другой (Panofsky E. Idea. A Concert in Art Theory. Columbia, 1968. Нем.: Panofsky E. Idea. Ein Beitrag sur Begriffgeschichte der alteren Kunsttheorie. Leipzig-Berlin, 1924. См. также: Blunt A. Artistis Theory in Italy. 1450-1600. Oxford, 1962, Ed. 1. - 1940.) представляется более плодотворной в общем культурном контексте, так как поддерживается ситуацией в сфере художественной практики.

18. Bellori G.P. Op. cit., p. 8; также: Panofsky E. Idea. A Concept in Art Theory. Columbia, 1968, p. 106.

19. Panofsky E. Op. cit., p. 109.

20. Ibid., p. 110; Bellori G.P. Op. cit., p. 11.

21. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. 4. Семнадцатый век. Изобразительное искусство (раздел написан Б.Р. Виппером). М.,1963, с. 149-161.

22. Е.И. Ротенберг. Западноевропейское искусство XVII века. (Памятники мирового искусства). М., 1971, с. 36-44.

23. Blunt A. Op. cit., p. 155-156.

24. Е.И. Ротенберг. Указ. соч., с. 70-102.

25. Этот момент отмечает, например, А.М. Кантор в рубрике «Академизм» нового издания БСЭ (т. I, М., 1969); об академизме в панораме итальянской и западноевропейской культуры в целом, М.И. Свидерская. Пространственные искусства в культуре XVII столетия // Вопросы искусствознания X (2/1997). С. 502-528.

*Марина Свидерская*

*МАРИНА ИЛЬИНИЧНА СВИДЕРСКАЯ - доктор искусствоведения, профессор МГУ и РГГУ, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания МК РФ. Специализация - изобразительное искусство и архитектура Италии XIII-XVIII веков, художественная культура Западной Европы Нового времени. Автор монографий: «Искусство Италии XVII века: Основные напрвления и ведущие мастера.». М.: Искусство, 1999; «Караваджо. Первый современный художник. Проблемный очерк.». СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.*

*Журнал «ДИ» №1, 2002*