
С.М. Грачева

Статья поступила
в редакцию
в декабре 2008 г.

РОССИЙСКОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.: АПОЛОГИЯ ТРАДИЦИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация

В статье рассматривается один из противоречивых и трудных этапов истории старейшего художественного вуза страны, ныне Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Автор опирается в основном на не публиковавшиеся ранее архивные материалы, практически не использовавшиеся до этого в искусствоведческих исследованиях, что позволяет более детально оценить этапы становления российского академического художественного образования первой половины XX в.

Ключевые слова: *система академического образования; художественное образование; учебные программы*

Для того чтобы понять особенности российского академического художественного образования, которое бережно сохраняет лучшие реалистические традиции мирового искусства, на наш взгляд, следует обратиться к истории старейшего художественного вуза страны в один из непростых для него периодов — в первой половине XX в.

История российской Академии художеств в XX в., как это ни покажется странным, еще не написана до конца, в ней много белых пятен, несмотря на опубликованные фундаментальные научные исследования [11; 5; 9]. Недостаточно освещены в литературе исторические факты, связанные с проблемами академического художественного образования, невыясненными остаются судьбы многих художников и их взаимоотношения с Академией художеств, не всегда понятны, из-за разночтений в комментариях и воспоминаниях очевидцев, многие события, происходившие в ней. Обратим-



ся к некоторым из них, касающимся главным образом Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина — одного из главных преемников дореволюционной Императорской академии. Мы не претендуем на то, чтобы осветить все существующие проблемы и поставить точку в этом достаточно сложном разговоре, но попытаемся рассмотреть становление и развитие системы академического художественного образования в первой половине XX в.

Старейший художественный вуз страны, именовавшийся до революции Императорской академией художеств, в XX в. претерпел множество переименований и стал одним из подразделений Академии художеств СССР — Институтом живописи, скульптуры и архитектуры. С 1944 г. он носит имя И.Е. Репина.

Сразу после Октябрьской революции, в 1918 г., была упразднена Императорская академия художеств и учреждены Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ). В состав профессоров — руководителей мастерских вошли известные художники, в том числе и представители «левого» искусства: А.А. Андреев, Н.И. Альтман, Д.Н. Кардовский, А.Т. Матвеев, М.В. Матюшин, К.С. Петров-Водкин, А.А. Рылов, А.И. Савинский, В.Е. Татлин, Л.В. Шервуд. Спустя пятнадцать лет на юбилейном заседании прозвучало: «В первом этапе своего развития советская школа именовалась Государственными высшими свободными мастерскими. Организация и работа их истекали из необходимости включить школу в задачи и движение мысли современного революционного слагающегося мастерства» [25. С. 4]. Художники-авангардисты, при всем драматизме случившихся в академии революционных перемен, о которых до сих пор принято говорить лишь с негативным оттенком, привнесли в нее дух свободы и эксперимента. Более того, были предприняты попытки научного обоснования многих сугубо художественных проблем, что очень соответствовало духу современного искусства.

В апреле 1921 г. ПГСХУМ были переименованы в Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В 1922 г. произошло слияние петроградского ВХУТЕМАСа с бывшим училищем А. Штиглица на основании решения президиума коллегии Главпрофобра от 11 марта 1922 г. «организовать их по типу ВХУТЕМАСа» (московского). В состав правления петроградского ВХУТЕМАСа вошли: В.Л. Симонов (ректор), К.С. Петров-Водкин, С.С. Серафимов, В.А. Денисов, А.Е. Карев. В объединенном вузе предполагалось семь факультетов: живописный, скульптурный, архитектурный, полиграфический, деревообделочный, керамический и металлический. На деле было пять: деревообделочный и металлический вошли в скульптурный. Полиграфическое отделение было реорганизовано в графический факультет со второго триместра 1924/25 учебного года [15. С. 51, 52].

А в 1924 г. ВХУТЕМАС переименован в Петроградский высший государственный художественно-технический институт (ВХУТЕИН) [28. С. 11].

В системе преподавания утвердился коллективный метод: «На каждом курсе преподавал коллектив из двух-трех профессоров. Коллектив состоял из художников, часто враждебно настроенных по отношению друг к другу. Почти ежегодно менялась программа. Вмешивались в оценку работ и студенты. Коллективный метод породил обезличку, нежелание работать, недоверие у студентов» [24. С. 202–203].

В августе 1924 г. произошла еще одна реорганизация, и ВХУТЕИН превратился в Ленинградский высший художественно-технический институт (ЛВХТИ) [14]. Как свидетельствуют документы, к 1 июня 1924 г. только на живописном факультете обучались 328 человек. К январю 1925 г. студентов на 1-м курсе было 56 человек, на 2-м — 97, на 3-м — 61, дипломников — 34 человека. Всего обучались 248 человек. Профессоров искусств — девять, профессоров по научным предметам — шесть. Уменьшение численности студентов произошло вследствие деятельности губернской комиссии по проверке академической активности в мае и перерегистрации, проведенной на факультете в сентябре – октябре 1924 г. [20. С. 2]. По результатам проверки отмечалось, что из учившихся в 1925 г. институт оканчивают 35 студентов. Среди положительных моментов обращается внимание на то, что «избранные темы сравнительно с прошлым годом показывают значительный уклон в сторону наблюдения и изучения вообще условий современной жизни и в частности жизни рабочего класса» [Там же. С. 8].

Этот этап деятельности института позднее оценивался положительно — как время, когда «проводилось обучение по методу объективного познания искусства как великой науки. Система такого обучения истекла из необходимости поставить школу на основе академизма как нормального учебного процесса, ведущего к постижению закономерности, лежащей в природе и в искусстве» [25. С. 4].

С 1925 до 1929 г. ректором института был Э.Э. Эссен, он попытался восстановить прежнюю систему академического преподавания. По воспоминаниям А.А. Рылова, «Э.Э. Эссен, когда-то учившийся в Академии художеств, — старый партиец, усердный, кипучий работник. Он решил восстановить старую Академию художеств с ее гипсами и натурщиками, начал воссоздавать академический музей. <...> Были у него схватки с “левыми” профессорами, часто с Петровым-Водкиным, но заканчивались миром. Однако недовершенство зрело, и вскоре приехал Луначарский, и в результате Эссен был уволен» [24. С. 206].

В протоколе заседания совета живописного факультета за 1925 г. говорится о насущных проблемах и о том, что было достигнуто за последний год, а именно: «Мы заметно приближаемся к нашей неперемнной цели, к увеличению продолжительности основных курсов на один год, а может быть, и на два. Произведена большая работа по пересмотру, внесению корректив и даже расширению наших программ по искусству». И вместе с тем, указывается в протоколе, «в ближайшее время необходимо:



1) организация лекций по истории мирового искусства — это самый заметный пробел в исполнении нашего учебного плана;

2) продолжить организацию мастерской технологии материалов для живописи, которая все еще остается скудно обставленной и стесненной в помещении и в инвентаре» [20. С. 2–3].

В этом же отчете значится, что на живописном факультете имеются особые программы по всем главным дисциплинам, составленные специалистами. Так, например: «1) по предмету живописи (станковой, монументальной, театрально-декоративной); 2) по архитектуре для монументальной живописи; 3) по перспективе для всех трех родов живописи; 4) по технологии материалов для живописи всех родов и видов. <...> По научным предметам лекции и практические работы проводятся полностью, за исключением истории мирового искусства по причине неимения лекторов [Там же. С. 6–7].

Избранное в начале июля новое правление внесло некоторые изменения в учебный план, организовав из отделения станковой живописи отделение основной живописи, общее для всех, и присоединив к нему отделение монументальной живописи, отделение театрально-декоративной живописи и отделение мозаики [Там же. С. 10].

В этот период продолжается экспериментальная работа над учебными программами, о чем сохранились свидетельства: «Кажется, в 1925 г. была принята программа, составленная Петровым-Водкиным. На первых курсах проводились упражнения с чистыми красками трех основных цветов: синего, красного и желтого, не прибавляя к ним белил и не смешивая их между собою. На следующих — старших — курсах писали головы в сильно увеличенном виде и обнаженное тело. Для большего выявления формы писали одним условным цветом. Для композиции предлагались задачи вроде композиции из двух пересекающихся плоскостей или композиций из трех горизонтальных и одной наклонной плоскости, а на старшем курсе — “улица бегущего”, “комната падающего”. Профессору перспективы П.Н. Вагнеру поручено читать лекции по сферической перспективе» [24. С. 204].

С августа 1926 г. в ЛВХТИ была введена четырехфакультетная структура: были заново основаны архитектурный, живописный (станковая, театрально-декоративная, монументальная живопись), скульптурный (монументально-декоративная скульптура, медальерная) и графический (книжная графика, гравюра-ксилография) факультеты. На всех факультетах устанавливался пятилетний срок обучения. Однако в 1926/27 учебном году выпуск состоялся после четырех курсов. С конца 1925/26-го и весь 1926/27 учебный год первые два курса были общими для всех отделений. 3-й, 4-й курсы и один триместр 5-го курса — изучение специальности, два последних триместра — выполнение квалификационных работ. Затем общий курс был упразднен и переименован в 1-й курс для каждого факультета. В 1927 г. была организована аспирантура [16].

С 19 апреля 1930 г. до 1932 г. вуз именовался Институтом пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ). Вновь были

проведены реорганизации: живописный и скульптурный факультеты из Москвы были переведены в Ленинград, а полиграфический факультет — из Ленинграда в Москву.

Ректором с 1929 до 1932 г. был Ф.А. Маслов, который целенаправленно уничтожал все труды своего предшественника — Эссена. Маслов был ориентирован на производственно-техническое образование. Одной из главных задач вуза он считал привлечение пролетарских кадров. При институте появились рабфаки (дневной и вечерний) с отделениями живописи и скульптуры, обучение на которых длилось три года. Закончившая рабфак рабочая молодежь зачислялась в институт без экзаменов. Маслов уволил многих старых профессоров. Его приказом от 14 мая 1930 г. был полностью ликвидирован музей Академии художеств. Его коллекции попали в Русский музей и Эрмитаж, а также в музеи Харькова, Львова, Краснодара, Хабаровска, Одессы, Днепропетровска, Новгорода, Феодосии...

Уволенный Масловым А. Рылов пишет, что тот устраивал студенческие «субботники», на которых гипсовые слепки сваливались в подвал и разбивались вдребезги. Были уничтожены даже формы классических скульптур, по которым отливались слепки. Этот период в истории вуза называли «масловщиной». Художник приводит эпизод: «В кладовой академии находилась огромная, свернутая на палку картина Рериха “Взятие Казани”, темпера для Казанского вокзала в Москве. Так как автор этого панно эмигрант, живет в Америке, и картина незаконно занимала место, не внесена в инвентарь, Маслов распорядился разрезать ее на куски, как холст, пригодный для классной работы» [24. С. 208]. Происходящее в стенах бывшей академии обеспокоило общественность, результатом чего стало возбуждение прокуратурой уголовного дела против Ф.А. Маслова по фактам ликвидации музея. Времена «масловщины» до сих пор вспоминаются как один из самых мрачных периодов в истории академии, так как в это время не только был нанесен серьезный урон материальной базе, но и во многом была дискредитирована сама идея академического образования.

На рубеже 1920–1930-х годов советское искусство испытало пресс тоталитарной государственной политики и регламентации всех сфер художественной жизни. Разумеется, это отразилось и на понимании задач изобразительного искусства, вписанного теперь в общую иерархию видов искусства. Наиболее ценными жанрами в изобразительном искусстве стали сюжетно-тематическая картина, а также парадный портрет, парадный пейзаж, парадный натюрморт, т.е. жанры, приближающиеся по своей сути к сюжетной картине и несущие на себе отпечаток официального стиля. Даже критические обзоры выставок тех лет строились по определенным композиционным схемам: от анализа «картинных произведений» к «второстепенным» жанрам и видам искусства. В любом произведении более всего ценилась картинность. Всяческие отступления от нее — формалистические поиски — именовались «случайными», «апсихологичными», «схематичными». Косность, единообра-



зие и бюрократический гнет все более сковывали живое развитие советского искусства и творческую индивидуальность мастеров.

Можно обратиться к воспоминаниям художницы В.Д. Семеновой-Тянь-Шанской, члена «Общины художников», внучки известного русского ученого: «В эти годы искусство было поставлено на службу государству, т.е. художники стали получать заказы на портреты и тематические картины, отражавшие борьбу партии до Октябрьской революции и во время, в годы гражданской войны. Самой большой ошибкой было, что, не будучи свидетелями этих событий, в погоне за заработками, что трудно и не всем давалось, художникам пришлось прибегать к помощи фотографий. Это сразу же отразилось на профессиональном качестве работ. Сам Бродский — прекрасный художник, имевший свое лицо в своих работах, стал делать скучные, невыразительные картины, точные фотографически и совершенно потерявшие все живописные достоинства прежних работ. Был провозглашен «социалистический реализм» — я назвала его «фотореализм» и «бродскизм», — который надолго изгнал все свежие молодые побеги в искусстве 30-х годов. Все это было губительно как для молодых художников, так и для всего искусства в целом. Мало кто сохранил себя, а большей частью и не проявил себя, подчинившись общему, свыше диктуемому направлению. Ошибкой было, что считалось, что такое «искусство» доходчивее «массам», что главное в картине — рассказ, повествование, агитка, почти протокол, а какое-либо свое восприятие художником, живописные приемы, т.е. искусство, совершенно изгонялись. <...> Само слово «эстетика» было изгнано, об искусстве «Мира искусств» нельзя было и говорить. <...> Образовалось как бы два искусства — одно для «масс», а другое пробивалось с трудом из-под тяжелой лапы «советов» и «горлита». На современные революционные темы было мало создано работ, которые своими живописными достоинствами могли бы захватывать зрителя. То же самое, конечно, было и на других фронтах искусства, но в театре и в музыке все же было лучше — там «дерзали», упрощали, ломали старые формы, приучали видеть, слышать новые, хотя еще не новаторские и подлежащие еще серьезному исследованию» [26. С. 17–19].

В этих социальных условиях Академия художеств превращалась в оплот традиционного реалистического искусства, идеалом которого оставалось творчество И.Е. Репина и В.И. Сурикова, т.е. их искусство буквально канонизировалось советской властью, поскольку в нем власть нашла тот самый образец жанровой или сюжетной картины, которому должны были подражать художники соцреализма. Таким образом, в истории искусства выбирались мастера, чье творчество рассматривалось в качестве прямой предыстории соцреализма как наивысшего стиля в искусстве. Даже освещение проблем современного искусства постепенно приобрело оттенок «музейной» объективности, потеряв критическую остроту.

В выступлениях тех лет звучала определенная идеологическая программа развития искусства и соответственно художественного

образования: «В конце 1932 г. мы вступили в <...> этап, характеризующийся приведением в порядок достижений послереволюционной школы, — в период нормализации школы как художественного учебного учреждения. Ни от одного из достижений, полученных в результате упорного труда за все годы революции, мы не отказываемся. Мы отказываемся: от сектантства и эгоцентризма, не сумевших спаять школу в единый революционный учебный организм в период существования Государственных художественных свободных мастерских. От псевдонаучного преподавания истин в познании искусства, имевшего место в период применения так называемого метода объективного изучения — метода, сведенного к демонстрации в постановках модели искусственно рассеченных, научно не выверенных суждений о природе искусства, метода, исключившего самостоятельность мышления и личную изобретательность студентов и тем самым вредно влиявшего на воспитание в студенчестве необходимых мастеру качеств. Мы отказываемся от изучения культурного наследия, ведущего студенчество в сторону от реализма в искусстве, что угрожало в период ложноклассических тенденций при Эссене. От левацких загибов масловского периода, приведших к тому, что студенчество наше почти не изучало природы, просто не училось мастерству и отошло от выражения конкретной действительности в сторону абстрактных наивно-иносказательных литературных концепций. Наконец, мы отказываемся от вульгаризации мастерства, сводимого к низкому ремесленничеству, от узких специализаций на культурно-низком основании. <...> Всем эти мы утверждаем как основу для развития нашего студенчества реальное социалистическое искусство и в первую главу учебную, а не прожекторски-экспериментальную работу по изучению этого искусства» [25. С. 4–6].

Известно, что соцреализм был ориентирован на классические, прежде всего академические, традиции в искусстве. Как ни парадоксально, многие художники, не будучи до этого приверженцами академизма, демонстрировали достаточно четкую ориентацию именно на эту традицию XIX в. Не случайно, наверное, наряду с другими мастерами в 1932 г. в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры на должность профессора пригласили А.В. Куприна, москвича и бывшего «бубнововалетца», не имевшего академического образования. Сохранилась переписка художника с администрацией института. В своем письме от 24 августа 1932 г. он пишет, что, ознакомившись с установкой института и будучи с ней совершенно согласен, он берет на себя «руководство живописью, рисунком и композицией на живописном факультете, по разделу станковой живописи» [18. С. 1–6]. В письмах довольно детально оговариваются условия работы, зарплата, сроки, график работы. Однако в итоге А. Куприн отказывается от предложения из-за перегруженности обязательствами и договорными работами в Москве и деятельностью в Московском текстильном институте.

С 1 января 1933 г. по 5 августа 1944 г. вуз именовался Институтом живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской акаде-



мии художеств (ИЖСА ВАХ) согласно постановлению ВЦИК и СНК от 11 октября 1932 г.

Ректорами института были: в 1932–1934 гг. — А.Т. Матвеев, в 1934–1935 гг. — И.И. Бродский, в 1935–1937 гг. — П.А. Шиллинговский.

В 1932/33 учебном году все силы института были направлены на постановку этюдной работы, ни программы, ни кафедры композиции не существовало, занятия по композиции фактически не велись. Поэтому в 1933/34 учебном году этот пробел в системе академических занятий предстояло восполнить. Была созвана конференция, специально посвященная вопросам композиции, а вскоре была учреждена и кафедра композиции, на которой решили «ставить предмет так, как он ставился в бывшей Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества», т.е. как самостоятельную студенческую работу при анализе уже законченных эскизов (без консультаций в процессе их разработки). На этом основании была разработана программа и начались занятия. Состав кафедры композиции: завкафедрой проф. А.И. Савинов, члены: В.Н. Яковлев, А.Е. Карев, Д.Е. Загоскин, Н.Э. Радлов, П.М. Шухмин, П.С. Наумов. Для чтения лекций в октябре 1934 г. был приглашен В.А. Фаворский.

Учебно-методический совет ИЖСА ВАХ предлагал:

- перестроить учебный план так, чтобы увязать курс всеобщей истории и курс истории искусств;
- увеличить вдвое количество часов по истории искусств на 4-м и 5-м курсах;
- принять крайние меры по укреплению курса пластической анатомии.

А в резолюции заседания учебно-методического совета ИЖСА ВАХ значилось, что проведены следующие мероприятия:

- 1) создана школа юных дарований;
- 2) организованы подготовительные курсы;
- 3) повышены требования при приеме учащихся;
- 4) пересмотрен профессорско-преподавательский состав и повышено его качество;
- 5) упрощены и уточнены учебные планы и программы;
- 6) начата работа по повышению квалификации молодых художников;
- 7) открыты курсы повышения квалификации при Академии художеств [23. С. 18–20].

В это время восстанавливалась практика обучения в персональных мастерских, которыми руководили профессора и их ассистенты. Наиболее популярными были персональные мастерские М.П. Бобышова, И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, Е.Е. Лансере, А.А. Осмеркина, А.И. Савинова, Р.Р. Френца, В.И. Шухаева, К.Ф. Юона.

А.А. Остроумова-Лебедева, которую в 1934 г. И.И. Бродский пригласил преподавать в ИЖСА ВАХ и которая работала заместителем Е.Е. Лансере в его мастерской, вспоминала, что «среди мно-

гих трудностей, которые я там встретила, самой тяжелой оказалось недоверие учеников к тем указаниям и советам, которые им давал преподаватель. Сначала студенты на меня производили впечатление каких-то “порченных”. Они и сами мне признавались, что не верят моим указаниям, так как у них много было преподавателей с такими противоречивыми требованиями, что они совершенно изверились в ком-либо. <...> Их никак нельзя было приучить смотреть на натуру просто реально, изображать правдиво то, что видит глаз, не мудрствуя, не следуя каким-то неясным заумным теориям, а выбирая в натуре и подчеркивая существенное, опускать излишние подробности и случайные мелочи. Им казалось это слишком просто и легко, и они не понимали, что простота-то и есть самое трудное. <...> Е.Е. Лансере приезжал из Москвы довольно редко, раз или два в месяц. Мы подробно с ним выяснили и выработали те пути, то направление, по которому решили вести преподавание. Фактически все преподавание в мастерской вела я. И ученики, которых другие профессора считали “трудными”, старательно работали, чтобы продвинуться по живописи и рисунку. К весне они сделали очень большие успехи, чем удивили других преподавателей, знавших их ранее. Весной мы очень тепло расстались со студентами на лето. <...> Не находя поддержки в дирекции академии, я решила из академии уйти. Довела занятия до конца декабря и в январе 1936 г. подала просьбу об освобождении меня от преподавания, потеряв всякий интерес к работе в академии. Вслед за мной ушли Е.Е. Лансере, Н.Э. Радлов, несколько раньше — художники К.Ф. Юон и М.С. Федоров, все те, кто был приглашен И.И. Бродским» [19. С. 184–187].

Один из самых молодых факультетов Института имени И.Е. Репина — факультет теории и истории искусства (ФТИИ), ведущий подготовку в области искусствоведения, — был основан в 1937 г. по решению Комитета по делам искусств при СНК СССР от 20 августа 1936 г. о реорганизации Государственного института истории искусств (ГИИИС, бывший Институт Зубова) и о передаче сектора изобразительного искусства в ведение Академии художеств. Будущие искусствоведы должны были учиться в одних стенах с будущими художниками, постоянно наблюдая художественный процесс и участвуя в нем. До этого момента подготовка историков искусства преимущественно осуществлялась в университетах и была тесно связана с гуманитарными науками, археологией и классической филологией, но совершенно оторвана от современной художественной практики. Образование первого в стране искусствоведческого факультета в составе именно художественного вуза имело своей целью прежде всего воспитание критиков и теоретиков искусства, приобщение искусствоведов к текущей художественной жизни.

Среди основателей факультета были А.С. Гушин (первый декан ФТИИ), С.К. Исаков, Н.Н. Пунин, М.В. Доброклонский, Н.Д. Флитнер. У истоков нового факультета стояли профессора М.В. Кар-



гер, М.М. Дьяконов, Г.Г. Гримм, Н.Б. Бакланов, В.Ф. Левинсон-Лессинг.

Первоначально в составе факультета было три кафедры: истории искусства Древнего мира (заведующая — проф. Н.Д. Флиттнер), истории искусства Средних веков и Нового времени (проф. А.С. Гуцин) и истории русского и советского искусства (проф. С.К. Исаков). По уставу 1939 г. на факультете истории искусств значатся кафедры: всеобщей истории искусств, истории искусств Древнего мира, истории искусств древних веков, истории искусств Средних веков и Нового времени, истории искусств народов СССР и истории архитектуры [17].

Очень важно, что с самого начала в профессиональной подготовке искусствоведов принимали участие крупные ученые, известные профессора: заведомо западноевропейской графики Эрмитажа М.В. Доброклонский, директор музея Академии художеств С.К. Исаков, египтолог Н.Д. Флиттнер, художественный критик и блистательный лектор Н.Н. Пунин. О том, что художники и критики по-разному смотрят на проблемы искусства, написано и сказано очень много. Достаточно сослаться на высказывание И.Э. Грабаря, который успешно сочетал в себе художественный и научный таланты: «Мы, художники, совсем по-иному воспринимаем дисциплины искусства, чем ученые воспринимают свои науки. Это совершенно разные вещи. <...> Воспитание в изобразительном искусстве есть постоянная работа над вкусом, и этим одинаково должны заниматься как живописцы, скульпторы, так и историки искусства — воспитанием вкуса» [3. С. 45]. Действительно, при разном типе мышления — образом у художников и более рациональном у искусствоведов — в академической системе образования их во многом объединяет «воспитание вкуса», то, что порой не поддается точному определению. Одной из главных особенностей формирования искусствоведов в рамках академической системы образования и воспитания можно назвать их близость собственно художественному процессу: в Российской академии художеств было изначально задумано, что историк искусства должен воспитываться рядом с художником, видеть его труд и учиться чувствовать и понимать искусство так же, как и художник.

В 1939–1940 гг. Академия отмечала свое 175-летие, датой основания в то время считался 1764 г. В январе 1940 г. прошла юбилейная сессия Академии художеств¹. Из текстов юбилейных докладов видно, что идеологической составляющей воспитания художников уделяется основное внимание: «В системе преподавания советской академии <...> имеет место идейно-политическое воспитание учащихся, имеют место моменты серьезного освоения основ учения марксизма-ленинизма, и все это гармонически сочетается с общекультурным развитием студенчества и сопровождается широкой профессиональной учебой. <...> Академическая молодежь

¹ В 2007 г. Российская академия художеств отмечала 250-летие, за дату основания взят 1757 г.

твердо стоит на базе социалистического реализма. В советской АХ на смену бесплановости (имеется в виду дореволюционное обучение. — С.Г.) введена строгая методичность. Коллектив профессоров АХ положил много энергии на то, чтобы выровнять прежнюю систему обучения в АХ, чтобы ввести новые методы, которые бы вели учеников к овладению всеми мастерствами в области рисунка, живописи и композиции. <...> АХ давно уже переросла рамки художественного вуза — она является сложным учебным, научно-исследовательским и творческим комбинатом. Помимо вуза с четырьмя факультетами, помимо СХШ и подготовительных курсов, академия имеет еще богатую библиотеку, исключительный музей, производственные мастерские (формовочную, бронзолитейную, мозаичную и т.д.)» [7. С. 28–32].

Доклад К.Ф. Юона «Проблема соцреализма в изобразительном искусстве», прочитанный 11 января 1940 г., свидетельствует, что перед художниками и искусствоведами стояла задача дать теоретическое обоснование стилю соцреализма: «Определение реалистического советского искусства, кроме того, как социалистического указывает на предположение в нем социалистического содержания, и уже одно это сразу же сообщает этому искусству большую общественную значимость» [29. С. 137]. Подобного рода выступлений и докладов делалось в то время достаточно много.

В 1939 г. Институт живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ получил право присуждения ученых степеней и званий. В связи с этим в совет института стали поступать дела по защите диссертаций. Первая защита состоялась 25 января 1940 г. — это была работа старшего научного сотрудника лаборатории цвета ИЖСА В.Д. Белявской «Монументально-декоративная живопись России первой четверти XIX в. На материалах Таврического дворца». Соискателю была присвоена степень кандидата искусствоведческих наук.

С 1939 г. институт стал оказывать методическую помощь сети художественных школ страны, проводя обследования и консультации на местах. Профессора института выезжали в Саранск, Пензу, Баку, Палех, Казань, Харьков, Киев, Одессу, Минск. В конце 1939 г. организован лекторий в стенах Академии художеств, совместно с Русским музеем прочитано несколько десятков лекций по актуальным проблемам истории, теории и практики изобразительного искусства.

Институт осуществил несколько значимых разработок, участвуя в проектировании Дворца Советов в Москве. В течение двух лет лаборатория цвета, руководимая проф. Б.Н. Компанейским, координировала свою работу с нуждами разработки этого проекта. Мозаичная мастерская (проф. В.А. Фролов) целиком и полностью перешла на обслуживание проекта Дворца Советов. В 1939 г. кабинет современной архитектуры ВАХ под руководством проф. М.И. Рославлева сделал доклад в Управлении главного архитектора строительства о темах, которые кабинет мог бы разрабатывать для нужд строительства. Автор проекта академик Б.М. Иофан предложил ВАХ представить подробный план программ и тем, согласованных



со строительством, что и было выполнено кабинетом современной архитектуры ВАХ. Сделано три доклада: проф. В.А. Фролов «О мозаичных работах для Дворца Советов», проф. Б.Н. Компанейский «О восприятии монументальной живописи и цветовой орнаментики на расстоянии», Д.Н. Лазарев «О декоративном освещении Дворца Советов».

1 сентября 1939 г. приказом Всесоюзного комитета по делам высшей школы № 467 утвержден новый устав Института живописи, скульптуры и архитектуры. Он закрепил четыре факультета: живописи, скульптуры, архитектуры и истории искусств. На живописном отделении существовали мастерские: станковой живописи, монументальной живописи, театрально-декорационная, батальной живописи, графики. В состав института входили также учебно-вспомогательные учреждения:

- 1) научно-художественная библиотека;
- 2) мастерские: формовочная, бронзолитейная, мозаичная (в 1939 г. передана в систему управления строительства Дворца Советов);
- 3) лаборатория цвета, фотолаборатория, лаборатория технологии живописных материалов;
- 4) кабинеты: теории и истории искусств, общественно-политических дисциплин, истории архитектуры, методики живописи, рисунка и композиции, планировки городских и сельскохозяйственных строений, строительной техники и технологии, физики и химии, анатомии, военный кабинет;
- 5) летние производственные базы [17].

В период Великой Отечественной войны ИЖСА сохранял свою структуру, в нем шли учебные занятия, но при значительно сократившемся контингенте студентов, из которых многие ушли добровольцами в армию. 19 февраля 1942 г. он был эвакуирован из осажденного Ленинграда в Самарканд, где и была развернута работа института и средней художественной школы при нем.

31 декабря 1942 г. приказом Комитета по делам искусств директором ВАХ и ИЖСА был назначен И.Э. Грабарь, который был на этом посту до 1946 г. Из Самарканда институт и ВАХ были переведены в Загорск в конце 1943 г.

В Ленинграде после эвакуации было создано отделение ВАХ, действовавшее на основании Временного положения. Отделение располагало небольшим штатом сотрудников, осуществлявших охрану здания, ценностей музея и библиотеки и несших службу местной противопожарной обороны. Отделение возглавлял заместитель директора института (впоследствии директор Ленинградского отделения) В.Ф. Твелькмайер.

Институт вместе с другими учреждениями ВАХ вернулся в Ленинград в августе 1944 г., после двух с половиной лет пребывания в Самарканде и Загорске. 5 августа 1944 г. в связи со 100-летием Репина институту было присвоено его имя. Состояние здания, пережившего за время блокады Ленинграда неоднократные артиллерийские и прямые попадания бронебойной 500-килограммовой

авиабомбы, было таково, что весь личный состав института должен был три месяца работать над восстановлением учебных и рабочих помещений к началу учебного года. 2 октября на всех факультетах, на всех курсах начались занятия. Личный состав академии в эти же месяцы разгрузил две баржи с дровами, обеспечив здание топливом на зиму. Из-за отсутствия истопников, дровоносов, уборщиц, дворников эти обязанности легли на студентов. В библиотеке долго не удавалось остеклить окна, из-за чего работа ее была ограничена [22]. Таким образом, в первые послевоенные годы в институте восстанавливалась нормальная повседневная жизнь, делалось все необходимое, чтобы наладить учебный процесс после тяжелых блокадных испытаний.

Несмотря на неполную реэвакуацию, ряды студенчества пополнились за счет приема 58 новичков и восстановления небольшого числа студентов старших курсов, частично демобилизованных из армии. К началу учебного года в институте было 250 студентов. Период, предшествовавший началу 1944/45 учебного года, был использован и для пересмотра учебных программ и планов по всем кафедрам и отдельным дисциплинам.

После войны структура института была восстановлена, добавлены новые кафедры и лаборатории. На факультете архитектуры в декабре 1945 г. были созданы персональные мастерские Л.В. Руднева, И.И. Фомина, Е.А. Левинсона, Е.М. Катонина [17]. Штат преподавателей по живописному факультету, кафедра рисунка и живописи — проф. В.М. Конашевичем (руководитель графической мастерской), проф. К.Н. Рудаковым, художниками С.М. Мочаловым (ксилография), В.Д. Двораковским (книжная графика) и Н.А. Успенским (заведующий графической мастерской).

Деканат ФТИИ возглавил проф. М.В. Доброклонский, кафедру истории искусства Древнего мира — доктор искусствоведческих наук, проф. Н.Д. Флиттнер, кафедру истории архитектуры — проф. Н.Б. Бакланов. Вновь были привлечены к работе в институте проф. М.В. Фармаковский, доцент И.Н. Гинзбург, кандидат искусствоведческих наук, доцент Г.Г. Гримм, Т.И. Фармаковская, А.С. Люблинский и др.

В 1947 г. Всероссийская академия художеств была реорганизована в Академию художеств СССР, и Институт им. И.Е. Репина вошел в ее структуру. С 1947 по 1951 г. директором института был А.Д. Зайцев, с 1951 по 1953 г. — В.В. Коллегаев, с 1953 до 1977 г. — В.М. Орешников. В состав кафедры живописи были зачислены доцент И.П. Степашкин, член-корреспондент АХ СССР И.А. Серебряный, художник Ю.М. Непринцев.

В апреле 1948 г. на базе графической мастерской факультета живописи был создан графический факультет. В него вошла кафедра графики, которой заведовал доцент С.В. Приселков, к работе были привлечены доцент Н.А. Павлов, заслуженный деятель искусств А.Ф. Пахомов, ассистенты Г.З. Левин, Н.Т. Куликов, Г.Д. Епифанов.



Для обеспечения периферийных художественных музеев и галерей квалифицированными кадрами искусствоведов уже в 1947/48 учебном году при ФТИИ было открыто заочное отделение. В этом же учебном году заведовать кафедрой скульптуры был назначен скульптор В.В. Пинчук, заведующим кафедрой проектирования был утвержден член-корреспондент Академии архитектуры СССР, проф. И.И. Фомин, заведовать кафедрой русского искусства стал проф. С.К. Исаков. Деканом ФТИИ в декабре 1948 г. был назначен доцент А.Л. Каганович [21].

Что касается содержания образования, то оно полностью отвечало идеологии партии и правительства, ставка делалась на искусство соцреализма и на сохранение русской реалистической школы. Например, дипломные работы на искусствоведческом факультете были посвящены исключительно истории русского и советского искусства. К 1949 г. в академии усилилась борьба с формалистами — в соответствии с руководящей линией партии. Как известно, 28 января в «Правде» была напечатана статья «Об одной антипатриотической группе критиков», направленная против театральных критиков. После ее опубликования стали «разоблачать» критиков-«антипатриотов» во всех сферах искусства. Кампания против критиков-космополитов велась довольно грубыми методами, как правило, им предъявлялись политические обвинения. Например, были опубликованы статьи П. Сысоева, Б. Веймарна «Против космополитизма в искусствознании («Советское искусство», 5 марта 1949 г.) и В. Серова «До конца разоблачить антипатриотов» («За социалистический реализм», 10 марта 1949 г.). Последний выступил против Н. Пунина, обвиняя его в клевете на советскую культуру.

Итогом этой разнузданной кампании стала сессия Академии художеств СССР в феврале 1949 г. На ней был осужден «формализм» в творчестве таких художников, как Н. Альтман, А. Матвеев, А. Осмеркин, В. Фаворский, Р. Фальк, а также «антипатриотический и антипартийный» характер критики А. Эфроса, Н. Пунина, И. Маца, О. Бескина, Д. Аркина, В. Костина. В результате последовало увольнение из института ряда выдающихся педагогов, в том числе известного критика и искусствоведа проф. Н.Н. Пунина.

В 1950-е годы, после смерти Сталина, институт руководствовался указаниями XX съезда КПСС и партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» (Н.С. Хрущев). 26 декабря 1957 г. в связи с 200-летним юбилеем Академии институт был награжден орденом Трудового Красного знамени.

К началу 1957/58 учебного года в институт для преподавания были приглашены заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Ленинской премии М.К. Аникушин, и крупный советский художник-баталист Е.Е. Моисеенко. В институте на тот период работали 100 преподавателей, среди них: 23 профессора, 8 докторов наук, 35 доцентов, 11 ассистентов — кандидатов наук.

План приема на 1957/58 учебный год составил: на живописный факультет — 20 человек, на скульптурный — 8, на графический —

12, на архитектурный — 18, на ФТИИ — 10. Итого 68 человек плюс 11 студентов из стран народной демократии. Всего в институте в этот год обучались 446 человек [6. С. 8].

Ректор В.М. Орешников, подводя итоги учебного года, высказал озабоченность тем, что «в последние годы художественная школа подвергалась целому ряду нападок, главным образом со стороны отдельных эстетствующих художников и критиков, склонных к формалистической ориентации буржуазного искусства. <...> Это имело место в предсъездовской дискуссии 1956–1957 гг. Высказывались утверждения, что советская художественная школа в нынешнем своем состоянии себя изжила, что она сковывает возможности проявления индивидуальности в творчестве молодых художников, нивелирует его и т.д. и т.п. Подобные выступления являлись не чем иным, как выражением ревизионистских тенденций в отношении советского изобразительного искусства, искусства социалистического реализма и советской художественной школы. Эти нападки на школу совпали по времени с проведением в городе таких художественных выставок, как выставки Пикассо, бельгийского искусства, итальянского искусства и т.д., что не могло пройти бесследно. Были, например, попытки использовать выставки зарубежного искусства как арену для пропаганды антиреалистических тенденций. В этой обстановке у отдельных студентов появилось чувство растерянности, неуверенности, с особой силой проявившееся в последние два года. <...> В этюдах и эскизах отдельных студентов проявилось явное отступление от реалистических требований школы в сторону формализма. Это требовало проведения большой разъяснительной работы. <...> Вопросы идейного реалистического мастерства должны быть в центре внимания в работе коллектива института. Всякое снижение требовательности в этой области привело бы к повторению ошибок прошлого и сползанию школы на путь дилетантизма и эстетства, что является характерной чертой современного искусства Запада. Реалистические принципы нашей школы, выработанные в борьбе с различного рода антиреалистическими направлениями, лежали и лежат в основе деятельности коллектива института. <...> В работе над композицией <...> положительные результаты дало введение заданной темы на младших курсах, осуществленное в последние годы. Интересные композиционные работы дали отдельные студенты, побывавшие на практике в Москве в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Однако существенным недостатком композиционной работы продолжает оставаться штурмовщина, отсутствие систематического контроля со стороны некоторых руководителей за ходом выполнения заданий» [Там же. С. 25–28].

Проблемы развития профессионального советского искусства обсуждались на всех факультетах и кафедрах. Профессора академии защищали русскую школу как оплот реализма. В.М. Орешников, характеризуя состояние работ в каждой мастерской — М.И. Авилова, Б.В. Иогансона, Р.Р. Ференца, В.В. Соколова, — делает заключение: «Вся композиционная работа (имеется в виду



работа над сюжетной композицией. — С.Г.) у нас далеко не на том уровне, на котором у нас уже идет работа по живописи. Правда, работа по композиции — это гораздо более сложный участок, зависящий от индивидуальных данных учащегося, потому что именно в этом участке предельно сказываются все индивидуальные особенности художественного дарования учащегося. В конце концов, всем нам известно, что не каждый даже из числа одаренных учащихся может писать, скажем, историческую картину, мы знаем, что многие художники будут в будущем портретистами, пейзажистами. И конечно, может быть, существенный недостаток заключается еще в том, что мы в своей программной работе еще недостаточно учитываем эти индивидуальные особенности у студентов. <...> Живые впечатления очень важны, но все-таки решающим моментом в композиции является способность студента ясно представить себе в воображении какой-то момент. Именно способность представления, способность воображения ведет к получению нужной композиционной завязки, служащей узлом, из которого можно потом развивать дальнейший замысел композиции. <...> Заключение можно сделать такое: как раз живописная сторона в этюдных работах — наиболее благополучная в наших институтских работах. На старших курсах мы имеем целый ряд показательных, мастерски выполненных работ студентов, но, разумеется, и здесь еще нет предела. В целом ряде случаев еще имеет место затушеванность работы, не всегда стоящий на большой высоте живописный язык. <...> Вопрос мастерства, вопрос роли и игры деталей — особенны на старших курсах. Нужно, чтобы роль детали в живописной постановке определялась не тем, что студент стремится сделать все детали механически, а чтобы эта деталь играла роль завершения, выразительности, потому что отдельные ответственные детали усиливают целое. Вот такой подход к работе над деталью и составляет вершину мастерства. <...> Руководителям нужно вести больше бесед с учащимися в области композиции, нужно показывать вещи, нужно больше беседовать о хороших композиционных решениях наших советских мастеров, мастеров русской и мировой классики, потому что когда завязывается разговор о художественных произведениях, об их композиционном строе, когда ведется анализ изобразительного языка, это будит композиционную мысль учащихся, это заставляет их композиционно мыслить» [27. С. 13–18].

Таким образом, в первой половине XX в. произошла коренная перестройка академической системы образования, формировавшейся не одно столетие до этого. В результате революционных событий прежняя академическая система была сначала разрушена и заменена Петроградскими государственными свободными художественно-учебными мастерскими. Мастера «левого» искусства не только отрицали академические принципы обучения, но и пытались создать свои оригинальные программы и курсы, претендующие на универсальность. В 1930–1950-е годы были предприняты попытки реставрации старой системы, но в новых социальных условиях и на иной идеологической основе. Однако

эксперименты 1910–1920-х годов не прошли бесследно и своеобразно преломились в академическом образовании второй половины XX столетия. Сейчас невозможно представить себе академическую школу без того огромного наследия, которое оставило ей отечественное искусство XX в. во всей совокупности его явлений и направлений.

Литература

1. Академия художеств. История в фотографиях. 1850-е — 1950-е. Каталог выставки. СПб., 2004.
2. Бучкин П.Д. О том, что в памяти. Записки художника. Л.: Художник РСФСР, 1962.
3. Грабарь И.Э. Выступление на заседании ученого совета от 21 февраля 1945 года // НБА РАХ. Ф.7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 635.
4. Гришина Е.В. Из истории графического факультета // Искусство России. Прошлое и настоящее. СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 2000. С. 71–78.
5. Евсеев М.Ю. Проблема Императорской Академии художеств и борьба вокруг нее в 1917 — начале 1918 года // Советское искусствознание. Вып. 25. М.: Советский художник, 1989. С. 225–248.
6. Из годового отчета о работе Института им. И.Е. Репина АХ СССР за 1957/58 учебный год // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 5. Ед. хр. 1534.
7. Исаков К.С. Доклад о роли Академии художеств в истории искусства // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 2.
8. Конашевич В.М. О себе и о своем деле. С приложением воспоминаний о художнике. М.: Детская литература, 1968.
9. Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. Т. 2. М.: НЛО, 2003.
10. Курдов В.И. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб.: АО АРСИС, 1994.
11. Лисовский В.Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л.: Лениздат, 1982.
12. Литовченко Е.Н., Полякова Л.С. Новые материалы к истории Академии художеств на опыте аннотирования фотографий // Материалы конференции, посвященной итогам научной работы за 2004–2005 годы. СПб.: НИМ РАХ, 2006. С.80–91.
13. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX в. — начала XX в. М.: Искусство, 1967.
14. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 342.
15. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 3135.
16. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Дело № 280.
17. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2.
18. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 14.
19. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М.: Изобразительное искусство, 1974.
20. Отчет о работе живописного факультета. 27.01.25–03.11.25 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 308.
21. Отчет о работе Института имени И.Е. Репина за 1948/49 учебный год // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 5. Ед. хр. 118.
22. Протоколы заседаний ученого совета. № 1 от 21 февраля 1945 г. // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 635.
23. Протоколы Учебно-методического совета и материалы к ним // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 293.



24. Рылов А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1977.
25. Савинов А.И. Доклад на заседании метод. совета ЖАС (1934/35 учебный год). 27 ноября 1934 г. // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 294.
26. Семенова-Тян-Шанская В.Д. Воспоминания // СПб РГАЛИ. Ф. 116. Оп. 1. Ед. хр. 14.
27. Стенограмма заседания Совета живописного факультета, посвященного итогам 1-го семестра 1952/53 учебного года // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 5. Ед. хр. 788.
28. Юбилейный справочник выпускников СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина 1915–2005. СПб., 2007.
29. Юон К.Ф. Проблема соцреализма в изобразительном искусстве // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ч. 2. Ед. хр. 2.