

**КЛАССИЦИЗМ ИЛИ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ?
ПРОБЛЕМА ИСТОКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ
ВО ФРАНЦИИ НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор И. А. Доронченков*

В статье представлено исследование дискуссии об истоках французского искусства, которая развернулась в общественно-политических кругах Франции в начале XX в. Изучение концепций национального искусства, представляемых различными общественно-политическими силами, раскрывает особенности влияния политической идеологии на формирование художественных доктрин.

Ключевые слова: искусство, Средние века, классицизм, традиция, политика.

P. Trusova

**CLASSICISM OR THE MIDDLE AGES? THE PROBLEM OF NATIONAL
ART ROOTS AND SOCIO-POLITICAL SITUATION IN FRANCE
OF THE EARLY 20TH CENTURY**

The article deals with the discussion on the national roots of French art, hold in political circles in the early 20th century. The study of the main concepts of national art supported by various political forces demonstrates how politics and ideology influenced French artistic doctrines at the turn of the centuries.

Key words: art, the Middle Ages, classicism, tradition, politics.

На рубеже XIX–XX вв. во Франции актуальным стал вопрос о возрождении традиций национальной культуры. В эстетической полемике о том, что именно считать подлинной традицией французского искусства, активное участие приняли не только деятели культуры – литераторы, критики, художники, но и представители общественно-политических движений. Дискуссия во многом определялась сложной исторической ситуацией, в которой находилась Франция в конце XIX в.:

нестабильным экономическим положением, внешнеполитическими проблемами, непрекращающейся конфронтацией церкви и государства, социальными конфликтами. Третья республика отличалась непростой расстановкой сил в обществе. Хотя республика в целом была принята большинством населения, сохраняющееся противостояние «левых» и «правых» не столько означало противостояние республиканцев и монархистов, сколько определяло спор относительно механизмов

функционирования существующей республиканской власти и путей ее реформирования. Представители «левых» общественно-политических сил не только, как и прежде, отстаивали демократические ценности и светский характер общества и государства, но и боролись против национализма, милитаризма и клерикализма. В свою очередь, именно национализм, клерикализм, культ армии определяли идеологию правого движения в конце XIX в. Признание республики здесь не означало отказа от основного стремления к авторитарному правлению в любой форме.

Окончательный раскол общества спровоцировало дело Дрейфуса, капитана Генерального штаба французской армии, еврея по происхождению, который был осужден в результате ложного обвинения в государственной измене. Процесс по делу Дрейфуса разделил общество на защитников и противников подсудимого, дрейфусаров и антидрейфусаров. Среди первых преобладали сторонники республики, в числе последних было много приверженцев сословного, иерархического государства. Все эти обстоятельства спровоцировали мощный подъем националистических и антисемитских настроений, которые привели к укреплению правых сил, представители которых принимали активное участие в дискуссии о возрождении национальных традиций в культуре.

Разговор о национальной традиции французского искусства неразрывно связан с вопросом о происхождении этой традиции, с вопросом об истоках французского искусства. На рубеже XIX–XX вв. проблема была сформулирована в вопросе: можно ли брать за точку отсчета французское Средневековье, или начало было положено только с приходом итальянцев на французскую землю? В сущности, спор велся между сторонниками традиции Средневековья и поборниками греко-римской традиции классицизма. Поднятый в узких кругах художественной и социально-политической элиты, этот национальный во-

прос вызвал горячую полемику в обществе. Уже расколотое на дрейфусаров и антидрейфусаров, теперь общество было четко разделено на ценителей «примитивов» и тех, кто видел исток в школе Фонтенбло. Эта дискуссия стала мощным оружием в идеологической борьбе политических движений.

В разгар дела Дрейфуса в 1904 г. в Лувре состоялась знаменитая выставка работ французских средневековых художников-примитивистов. Эта выставка стала кульминационной точкой в ходе острой полемики о значении средневековой культуры Франции в формировании основы французского искусства. Проблема восприятия искусства французского Средневековья непосредственно связана с дискуссией рубежа веков о выборе наследуемой традиции. Самобытная культура Средних веков, выведенная из забвения поколением романтиков, была повторно открыта французами в последние десятилетия XIX в. В это время разговор о происхождении искусства Франции был как никогда более животрепещущим. Нельзя переоценить значение и актуальность вопроса о зарождении национальной художественной культуры для французского общества в тот период, когда самосознание нации было глубоко уязвлено многими событиями недавней истории. Прежде всего необходима была компенсация за испытанные унижения от поражения во Франко-прусской войне и утраты Эльзаса и Лотарингии. Требовались надежные основания для упрочения национальной гордости. В области культуры нужно было доказать независимость и самобытность происхождения французского искусства. Взоры многих были обращены в сторону так называемых французских примитивов XII–XV вв. Так в разгар националистических споров Третьей республики новое открытие французской средневековой живописи приобрело ярко выраженную политическую окраску. Вопросы воздействия общественно-политической ситуации Франции на художественную среду в различных аспектах был рассмотрен в сбор-

нике 2005 г. «Nationalism and French visual culture, 1870–1914», подготовленном Национальной галереей искусств в Вашингтоне. В опубликованных статьях акцент сделан на развернувшейся в конце XIX в. дискуссии о возвращении к исконным традициям французского искусства. Наибольший интерес в рамках данной работы представляет несколько публикаций. Нейл МакВильям рассматривает концепции классицизма, сформулированные в националистической среде, в работе «Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914». Лаура Моровиц в статье «Medievalism, Classicism, and Nationalism: The Appropriation of the French Primitifs in Turn-of-the-Century France» дает характеристику развернувшейся полемики вокруг выставки в Лувре.

В последние десятилетия XIX в. сложился определенный образ средневекового мастера. Широко распространенным являлось представление о средневековом художнике прежде всего как благочестивом, ревностно служащем Богу труженике. Его жизнь, как и работа, подчинялась средневековой системе мышления, протекала в рамках средневекового уклада и традиций, цеховой организации труда. Одним из важнейших условий принадлежности этому образу средневекового мастера было отсутствие профессионального образования, художник мыслился самоучкой, не испорченным гнетом классической культуры и творившим, соответственно, исключительно через божественное откровение. Его душа была чиста и невинна, как у младенца, и это позволяло ему создавать работы, покоряющие своей искренностью и непосредственностью. Подобный идиллический образ приписывался мастерам XII–XV вв., но чаще всего так мыслились художники XIV–XV столетий. Безусловно, и наивность, и отсутствие образования у мастеров Средних веков были иллюзией XIX в. За недостатком или фактическим отсутствием информации и давностью лет появилась возможность создать, по сути, миф о

средневековом художнике и использовать его в интересах тех или иных художественных сил. Утверждаемая самодостаточность нетронутого обучением, верующего художника Средних веков позволяла противопоставлять эту культуру культуре классической традиции и ее рациональным основам. «Наивный», «чистый», открытый Богу мастер Средневековья был полной противоположностью художнику следующих эпох, нацеленному исключительно на позитивное познание и утратившему вследствие этого «наивное» благочестие, необходимое для создания «истинного» искусства. Наивысшим воплощением этого нового, чуждого духовности мировосприятия представлялось искусство классицизма. Антитезу «средневековье – классицизм» разделяли многие представители художественной мира, в частности символисты. Классическая традиция, пришедшая во Францию с эпохой Ренессанса, согласно такой точке зрения, нанесла сокрушительный удар духовной традиции Средних веков, художник – божественный провидец перестал существовать, и за этим последовал неизбежный упадок искусства, приведший к нынешнему положению дел. Итак, в конце XIX в. наиболее значимой в характеристике средневековой культуры представлялась прежде всего глубокая христианская вера художника, определяющая все его творчество.

Рубеж веков был ознаменован изменением определяющих характеристик этого образа. На первый план вышла национальная составляющая. Требованиям времени теперь отвечал образ средневекового художника как выразителя исконно французского духа, самобытного менталитета французской нации. Республиканское правительство положило немало сил для утверждения великой значимости французского Средневековья для современной культуры. В период Третьей республики в учебные курсы средних школ и университетов были введены французская филология и средневековая французская литература. Исторические фигуры, такие, на-

пример, как Жанна д'Арк, повсеместно превозносились как национальные герои. Во многом пропагандируемое в это время республиканскими властями представление о французском Средневековье было основано на трудах одного из самых известных французских медиевистов второй половины XIX в. Луи Куражо. Историк искусства Куражо предложил в 1890-х гг. для обозначения французского искусства эпохи Карла VI термин «интернациональная готика». Вводя тем самым это искусство в общеевропейский контекст, Куражо отдавал пальму первенства именно Франции, утверждая французское лидерство в развитии готического стиля. Расцвет французского искусства в конце XIV – начале XV в. основывался, согласно Куражо, на достижениях культуры галлов. Последняя, в свою очередь, была противопоставлена культуре романских народов, завоевавших эту территорию. «Археология, – утверждал Куражо, – доказывает, что Галлия ничем не обязана греческим колониям Средиземноморья, кроме денежной системы и алфавита. <...> Источником света для нас были не Греция или Италия, а глубины Черного моря, и вдалеке Персия и Ассирия» [7, р. 232]. Таким образом, французская готика представляла собой видоизмененное искусство галлов, это было примитивное по духу искусство, для которого, как считал Куражо, классическое воздействие стало проклятием. Выставка в Лувре состоялась спустя восемь лет после смерти Луи Куражо, но взгляды этого ученого во многом являлись основополагающими при формировании ее концепции. Например, в предисловии к каталогу выставки Жорж Лафенстре писал, продолжая мысль Куражо: «С тех пор как галлы, наши предки, любившие яркие краски и громкие слова, были посвящены своими завоевателями в соблазны греко-римской культуры, практика искусств, как изобразительных, так и литературных, едва ли была прервана в нашей стране» [7, р. 232]. Были проведены связующие линии и отмечены моменты передачи национального

наследия от галльского периода к готической эпохе и далее к настоящему времени. Суть искусства галльской эпохи сохранилась, прошла через века и обрела почву для нового развития в современной Франции, утверждали кураторы выставки: «Именно этот вкус к жизни и к правде в настоящем и в прошлом, благородный вкус, мы сохраняем всегда» [7, р. 232]. И это то, что выделяет современных французских художников и понимающую их французскую публику среди всего остального европейского художественного мира и возвышает над ним.

Наиболее ярко это превосходство французского гения впервые проявилось в эпоху Средневековья. В предисловии к каталогу выставки Лафенстре утверждал, что «гегемония Франции в XII и XIII вв., как в искусстве, так и в литературе, сегодня уже не оспаривается» [7, р. 231]. Художники других стран этого времени рассматриваются как новички и подражатели культурных достижений Франции. Главный куратор выставки Анри Бушо говорил о французских мастерах: «Они первые строители, первые скульпторы Европы; их витражистам и их золотых и серебряных дел мастерам нечего заимствовать у других» [7, р. 231]. Бушо так сформулировал эту претензию на первенство в области искусства: «Скульптуры соборов, витражи Шартра, французские манускрипты существовали задолго до того, как появился Чимабуэ» [7, р. 232]. Причем, согласно пропагандируемой выставкой концепции, превосходство средневекового искусства Франции должно быть признано всем мировым научным сообществом. Очевидно, что организаторы, поддерживаемые республиканским правительством, не скрывали националистических задач выставки. Отвечая на обвинения в национализме, Бушо утверждал, что гордиться успехами своей страны совершенно естественно, если избегать при этом предвзятости в отношении других стран. Однако постоянные сравнения достижений мастеров Франции и художников других стран неиз-

менно в пользу первых опровергают это высказывание об отсутствии предубеждения.

Концепция выставки полностью отражала республиканскую систему взглядов. Помимо решения вопроса подъема самосознания и гордости нации, путем утверждения национального своеобразия и независимости французской культуры, выставка отвечала и другим задачам, которые стояли перед правительством Третьей республики. В первые годы XX в. драматическая ситуация взаимоотношения церкви и государства вошла в критическую фазу развития, когда антиклерикальная политика приобрела радикальный характер. Выставка французских примитивов была открыта за год до принятия знаменитого закона об отделении церкви от государства, в самый разгар жесткой дискуссии. Естественно, что организованная при непосредственном участии представителей республиканского правительства выставка стала мощным орудием в этом противостоянии. Религиозные основы средневекового искусства практически не рассматривались в контексте выставки. Произведения оказывались изъятыми из духовной среды, в которой они создавались, христианское вдохновение средневекового мастера было вынесено за рамки интересов выставки. Значение работ французских примитивистов представлялось исключительно как национальное достояние культуры, но не религии. В XIX в. государство приобрело значительную часть средневековых произведений, и их показы к 1904 г., естественно, происходили не в аутентичной среде монастырей и соборов, а в музеях и на выставках. Это способствовало утверждению необходимого республиканцам светского взгляда на религиозные, по сути, памятники как символы торжества нации.

И наконец, вслед за Куражо организаторы выставки неизменно подчеркивали обращенность средневекового искусства к широким массам, а не к избранному кругу просвещенной элиты. В каталоге неоднократно отмечалась именно демократическая основа

французского средневекового искусства. Эта характеристика делала Средневековье особенно лелеемым объектом эстетических предпочтений правящих республиканцев. Красноречивое утверждение «демократизма» искусства Средних веков носило откровенно популистский характер и умело использовалось деятелями республиканских политических сил.

Не удивительно, что среди специалистов, которые были привлечены к работе на выставке или просто выказывали поддержку и одобрение, не было ученых, занимавших иную политическую позицию. Так, один из наиболее известных медиевистов этого времени Эмиль Маль не имел отношения к выставке, прежде всего из-за своего принципиального расхождения с ее организаторами и правительственными патронами по вопросам социально-политических и религиозных основ средневекового искусства. Маль пользовался значительным авторитетом в мире науки. В своих работах, опираясь на изучение средневековых текстов, он стремился показать прежде всего духовную основу каждого произведения готического периода. Именно одухотворенность французской культуры этого времени он выделял среди прочих характеристик, называя Францию «сознанием христианства». Расцвет искусства готики, согласно Малу, был обусловлен благодатной почвой гармоничного сосуществования христианства и монархии. Взгляд на средневековое искусство с такой точки зрения, безусловно, не соответствовал концепции выставки в Лувре.

Искусство демократическое, самобытное, независимое от иностранных влияний, вызывающее чувство национальной гордости, – это то, в чем, как в ориентире, нуждалась культурная политика республиканского правительства. Таким требованиям, за некоторыми исключениями, о которых сознательно не упоминалось, отвечало искусство Средних веков.

В этих характеристиках средневековое искусство выступало прямой противополож-

ностью искусству классицизма, которое подняли на щит некоторые представители правых общественно-политических сил, прежде всего радикально настроенные националисты.

Внутри радикального националистического движения две основные силы олицетворяли фигуры Шарля Морраса и Мориса Барреса. Представленные ими социальные концепции основывались на общих нерушимых принципах иерархии, порядка и подчинения личности законам власти и традиции. Однако, несмотря на объединяющие начала, их разделяли существенные противоречия по многим базовым вопросам, в том числе и относительно понимания подлинной традиции французского искусства и его истоков.

Категорически не признававшие республиканскую форму правления монархисты объединились вокруг Шарля Морраса. В начале XX в. их деятельность приобрела маргинальный характер. Шарль Моррас, стоявший во главе реакционной монархической организации «Action française», утверждал концепцию трансисторической латинской традиции, «традиции разума», непосредственным воплощением которой ему виделось искусство классицизма. Периода наивысшего расцвета эта традиция достигла в эпоху Людовика XIV в творчестве Никола Пуссена. В классицизме Пуссена Моррас видел материальное воплощение тех духовных ценностей, которые перешли от древних средиземноморских цивилизаций к Франции Людовика XIV. Центральным принципом такого понимания классики было доминирование разума над внешними формами природы. В свою очередь, это качество привнесло во французское искусство непревзойденное понимание сути природы, скрывающейся за ее видимой оболочкой. Очевидно, что в основе этой конструкции лежит представление об отношении природы и идеала, сформулированное на основе греческой классики. В концепции Морраса искусство классицизма предстает как эстетическое выражение интеллекта. Господствующее в человеке интеллектуаль-

ное начало диктует особое соединение собственного опыта и проницательной оценки традиции. Через это соединение человек обретает «совершенное» понимание и, соответственно, абсолютное «владение» окружающим миром.

Вопрос восприятия классицизма как искусства власти был поднят Генри Зернером в 1988 г. в статье, которая так и называется «Классицизм как власть». Автор обращается к проблеме понятия «классицизм», истории его происхождения и развития. Поскольку, по мнению Зернера, за термином «классический» закреплены такие значения, как «превосходный», «окончательный», «совершенный», находящийся на вершине иерархической лестницы, можно прийти к выводу, что любое искусство наивысшей фазы развития определяется как классическое. Однако среди прочих дополнительных значений этого термина одно чрезвычайно важно в выявлении именно классического искусства. А именно то, что в общественном сознании «классический» прочно связан с классом, классной комнатой и изучаемыми там великими классиками, их непререкаемыми примерами. Таким образом, «классическое» непременно ассоциируется с авторитетом, искусством, имеющим неоспоримый вес, влияние, власть. И вместе с тем, рассуждает Зернер, в ряду других периодов, отвечающих этим характеристикам, именно искусство Греции V в. до н. э. преобладает над разными этапами развития искусства. Зернер высказывает предположение, что жизненная сила и власть греческого искусства связана с особым рода натурализмом в Греции V в. до н. э., натурализмом, который заставляет верить, что власть этого искусства укоренена в природе. «В таком случае больше не удивляет то, что такое искусство будет возрождаться при различных обстоятельствах. Что может быть лучше для власти, чем заставить нас поверить, что она здесь не просто по закону силы, но что ее властвование начертано в самой природе? Риторика природы, очевидно, при-

сутствует в скульптуре и живописи греко-римской традиции, так же как она всегда была понятна в ее архитектуре. <...> Скорее как универсальная категория, а не конкретное историческое явление, классицизм не означает ничего большего, чем утверждение власти, силы в любой форме. Однако желание согласовать власть с природой поддерживало определенные формы искусства, в основном вид натурализма, впервые возникший в Древней Греции, и снова и снова такое желание возводило этот натурализм на позицию власти» [9, р. 36]. Начало власти в классицизме остро ощущалось в роялистских кругах. Не удивительно, что для монархической организации «Action française» разработка собственной концепции классицизма и необходимость монополизировать само понятие являлись важнейшей стратегической задачей.

Шарль Моррас утверждал необходимость выбора и следования традиции только тех периодов истории, когда господствовало рациональное начало. Это культура Древней Греции, Древнего Рима и французского XVII столетия. Эта традиция была прервана революцией 1789 г. Последующее развитие, прежде всего различные формы республики, согласно Моррасу, несло с собой хаос и анархию. Поэтому традиции этих периодов должны были быть вычеркнуты из круга наследуемых.

В отличие от Морраса Морису Барресу история представлялась непрерывной линией последовательного развития от поколения к поколению на исконной нетронутой территории. Для Барреса понятие «нация» было неразрывно связано с постулатом о неприкосновенности так называемого «шестиугольника» (hexagon), каким предстает Франция на современных картах, а «традиция» – с идеей непрерывности истории. Таким образом, все периоды, в том числе революция и последовавшие за ней перипетии, хотя и критикуемые Барресом, признавались как непреложные факты, оспаривать которые или закрывать на которые глаза бессмысленно.

Сам Баррес так формулировал понятие «национализм»: «Национализм – это больше, чем просто политика; это дисциплина, это обоснованный метод привязать нас ко всему, что поистине вечно, ко всему, что должно непрерывно развиваться в нашей стране. Национализм – это форма классицизма; во всех областях это воплощение французской целостности» [1, р. 59]. Баррес сформулировал и свое понимание традиции в искусстве, признавая значимыми все этапы его развития, в том числе период революционного классицизма и романтизма, не приемлемые Моррасом. Итак, национализм и есть классицизм, это непрерывность традиций и целостность территории, непременные условия, обеспечивающие прочную связь между поколениями прошлого, настоящего и будущего. «Пока я жив, – утверждал Баррес, – ни мои предки, ни мои благодетели не обратятся в прах. И я уверен, что сам, когда не смогу больше защищаться, буду защищен кем-нибудь из тех, кого я пробудил. <...> Таким образом, у меня есть мои опорные точки, мои ориентиры в прошлом и грядущем. И если их соединить, я получу одну из основных линий французского классицизма. Как могу я не быть готовым к любым жертвам ради защиты этого классицизма, который составляет мой стальной хребет?» [1, р. 61].

Моррас и Баррес расходились и в определении роли рационального подхода для национализма. Последний подчеркивал, что в разговоре о нации неприемлемо апеллировать к разуму и логическому рассуждению, определяющим здесь может быть только чувство. Баррес всячески противопоставлял собственный антирационализм и жесткий рационализм доктрины «Action française», заигрывая с широкими слоями населения, демонстрируя сопричастность простому народу.

В области эстетической мысли наиболее яркое продолжение и развитие националистические идеи как Морраса, так и Барреса нашли в работах Адриена Митуара. Спло-

тивший своих единомышленников вокруг журнала «L'Occident», Митуар разделял с Моррасом представление о постоянном историческом противоборстве двух тенденций. Одну из этих тенденций олицетворяет латинская раса, а другую – англо-саксонская и германская. Первая была отождествлена с традицией классицизма, вторая – романтизма, и далее их различие описывалось в оппозициях рационального и эмоционального, иерархии и анархии, монархии и революции. Однако Митуар вслед за Барресом развивал более широкое по сравнению с Моррасом понимание традиции и не был столь ограничен в выборе только одной традиции.

Истоки основополагающей традиции французской культуры, согласно Митуару, лежат в кельтском или галльском прошлом. С течением времени кельтская культура впитывала в себя влияния других культур, но благодаря силе собственной традиции неизменно сохраняла самобытность и целостность, принимая только лучшее для себя и отвергая пагубное воздействие. Таким образом, Митуар представлял Францию своего рода тиглем западной культуры, переплавлявшим различные влияния и тем самым ставшим центром и главным хранителем традиции западной цивилизации. В этом положении доктрины Митуара заключается одно из центральных противоречий с учением Шарля Морраса, который видел Францию хранителем классической традиции, привнесенной исключительно из Средиземноморского мира. В концепции Митуара все этапы истории были признаны неотъемлемыми и равно значимыми, как привносящие свой вклад в общий «котел» культурного наследия западной цивилизации. Очевидно, что это убеждение было прямо противоположно избирательному подходу к истории Морраса, который признавал лишь отдельные исторические периоды, во время которых происходило совпадение удачного, с точки зрения роялистов, монархического правления и уважительного отношения к классической

традиции. В открытом письме Шарлю Моррасу в 1902 г. Митуар писал: «То, что действительно важно осознавать, сударь, так это непрерывность западной традиции, древнейшей западной традиции. Разделять ее на этапы, противопоставлять эпохи, дробить ее дух – означало бы совершать ту же ошибку, что и наши враги» [4, р. 280]. Для Митуара традиция развивалась непрерывно и проявляла себя в глубоком внутреннем сходстве произведений разных периодов.

В своей работе «Le Tourment de l'unité» (1901) Митуар представил концепцию искусства, которое определяется постоянной борьбой между «экспрессивным» и «гармоничным» началами. Первое, возникающее от эмоционального переживания природы, рождает новые яркие идеи в искусстве, сообщая ему такие качества, как непосредственность и человечность. Согласно Митуару, «экспрессивное» начало чаще всего превалирует у мастеров, имеющих репутацию колористов. Это Рубенс, Делакруа и импрессионисты. «Гармоничное» начало абсолютно противоположно «экспрессивному». Художники, которые представляют это начало, полностью подчиняют собственное индивидуальное и субъективное чувство законам порядка, традиции и всеобщих ценностей. На вершине иерархической лестницы здесь стоит разум, а не чувство. В этом искусстве доминирует рисунок, а не цвет. Эту традицию среди прочих представляют, как полагал Митуар, Пуссен и Энгр. Сам Митуар на первый взгляд не отдавал предпочтения чему-то одному, он искал путь объединения этих традиций, полагая, что творческий процесс является постоянным диалектическим противоборством. Сначала возникает эмоциональное вдохновение, а вслед за ним приходит спокойное размышление, необходимое, чтобы сохранить, организовать и передать исходное чувство с помощью художественных средств. Истинное искусство, таким образом, возникает в результате постоянной борьбы за объединение этих противоборствующих начал.

Однако при утверждаемой равнозначности всей истории французской культуры наивысшим ее взлетом Митуар признавал период расцвета готического искусства во Франции и символ этой эпохи – готический собор. Западная христианская культура практически всем обязана эпохе Средневековья. Именно в это время был сформирован образ собора, средоточия духовной жизни общества. Причем Митуар выделил соборы Иль-де-Франса как наиболее яркое воплощение традиции. Средневековые мастера создавали собор, руководствуясь прежде всего практическими принципами. Собор строился на века в соответствии с проверенными временем правилами. Именно вопрос бытования сооружения в течение долгого времени являлся главным. И мастера во главу угла ставили задачу устойчивости постройки к действию неблагоприятного климата здешних мест. В то время как вопрос эстетического совершенства архитектуры отступал на второй план. Это искусство было подчинено прежде всего законам пользы, экономии, рационализма и неизменного чувства реальности. Согласно Митуару западная цивилизация достигла вершин развития в эпоху соборов, ставших кульминацией расцвета культуры. Поэтому именно эта эпоха строгой логики являлась воплощением западного классицизма, если здесь мы понимаем под классицизмом искусство наивысшей степени развития определенного времени. Для Митуара качества полезности, экономичности, рациональности являлись характеристиками западного классицизма, ориентированного именно на идею временной протяженности. Здесь коренится один из камней преткновения в споре с Моррасом об искусстве классицизма. Естественно, что классицизм в интерпретации Митуара с его принципами полезности и экономии не находил точек соприкосновения с классицизмом Морраса, основанным на таких отвлеченных принципах, как разум и гармония.

Митуар утверждал, что прочно стоящий на своей земле французский ремеслен-

ник, в совершенстве владеющий своим материалом, был основным создателем традиции западного классицизма, к которому необходимо было вернуться. Точно зная, что и зачем он делает, ремесленник имел возможность критичного подхода к чужеземным влияниям. Именно эта традиция, по мнению Митуара, дала возможность французской культуре противостоять влиянию пагубных, с его точки зрения, сторон итальянского Ренессанса и усваивать его положительные достижения в собственных целях. Призывая вернуться к традиции французского, т. е. западного, классицизма, Митуар выступал против нового Возрождения, которое он понимал как подражание античным мастерам. Имитация античности не является признаком классицистической традиции. Напротив, утверждал Митуар, французское искусство, начиная со Средних веков и вплоть до XVII в., неизменно сохраняло собственную «французскость» [2, р. 296]. Да, французская культура несла в себе традиции и заветы античности, но эти традиции были ассимилированы на французской почве, и культура всегда оставалась «великолепно» французской. Проследив историю французского искусства, Митуар отмечал, что французские мастера если и заимствовали что-то из культуры Средиземноморья, то лишь то, что сами целенаправленно здесь искали. Так Пуссен, в совершенстве владевший тем архитектурным равновесием, которое завещали мастера средневековых соборов, «испрашивал у Вечного города только одно: спокойствие и метод, необходимый ему, чтобы с уверенностью направлять мощный гений» [6, р. 146].

Как и Баррес, не отвергая ничего в истории французского искусства, Митуар, в отличие от Морраса, позитивно оценивал, например, искусство импрессионистов. Однако выявлял прежде всего то, что, с его точки зрения, являлось продолжением и развитием традиции западного классицизма, а именно искусства средневековых французских соборов. Согласно этому взгляду, импрессионисты

унаследовали любовь к свету именно от мастеров Средневековья, и «в целом, ничто так не похоже на полиморфизм собора, как полихромия импрессионистического полотна» [5, p. 326].

Каждое из этих явлений представляло собой пример западного классицизма, одним из определяющих качеств которого было, как уже говорилось, чувство реализма, верность правде. Митуар выделял две основные характеристики французского классицизма. Во-первых, чувство реализма, которое заставляло мастера думать о воздействии времени на произведение. А во-вторых, чувство гармонии и стабильности, которое удерживало произведения в очертаниях своих форм.

Согласно концепции Митуара, средневековые мастера умели слушать присущее французской нации чувство законов вселенной и ее порядка. И именно это чувство позволяло им работать сообща над грандиозными постройками. Французские средневековые соборы были построены всем миром, когда работа каждого на своем месте была подчинена общей задаче. И священники, и светские правители, и ремесленники, и простые рабочие – все были объединены осознанием общего дела, и в этом единении все подчинялись указанию святого духа.

Но после дела Дрейфуса такой общности, основанной на объединяющем чувстве порядка, уже не существовало. Французская нация была разделена, и, как доказывал Митуар, равновесие и единая линия движения французского классицизма были заменены разрозненными и разнонаправленными устремлениями противодействующих сил в культуре нации. Митуар полагал, и в этом его рассуждения созвучны идеям Морраса, что современный хаос в художественном мире Франции явился результатом последовательного воздействия англосаксонских, германских и восточных сил, которое прослеживается начиная с мадам де Сталь. Теперь необходимо было, согласно учению Адриена Митуара, вернуться к традиции классицизма,

устанавливающего незыблемыми в искусстве простоту, ясность, порядок, разум, однородность и непрерывность. И эта традиция, в конце концов, снова объединит общество на основе прирожденного во французской нации стремления к порядку. А кроме этого, необходимо было вернуть присущее французскому средневековому ремесленнику понимание художественных материалов и умение с ними работать. Прославляемое Митуаром чувство реализма, под которым он подразумевал и ремесленное мастерство как таковое, необходимое для любого художника, и верность натуре, должно было стать опорой в деле возрождения традиций французского искусства.

Соратники Митуара вслед за своим лидером активно развивали идеи западного классицизма на страницах журнала «L'Occident». Среди сотрудников журнала был ряд широко известных деятелей культуры, авторитет которых способствовал распространению этой концепции возрождения западного классицизма. В журнале сотрудничали художник Морис Дени, скульптор Жан Баффье, композитор Винсент д'Анди, поэт Поль Клодель.

Соавторы Митуара, отстаивая положение о том, что Ренессанс во Франции возник исключительно на основе местной культуры, осуждали увлеченность роялистов трансконтинентальной латинской традицией. И даже более того, латинская культура, прославляемая «Action française», подвергалась резкой критике на страницах «L'Occident». Митуар с недоверием относился к возможности развития традиций греко-римского искусства на французской земле. Искусство XVII в., естественно, рассматривалось им в общем курсе развития французской культуры. Однако ни Митуар, ни его единомышленники не стремились выделять наследие Великого века и превозносить его так, как это делали роялисты. В творчестве Пуссена, как уже говорилось, Митуар отмечал прежде всего связь с традицией французского искусства эпохи

Средневековья. «Глубокие знания, которыми мы восхищались у архитекторов XIII в., грандиозная правильность, согласно которой создаются театр и речь XVII в., вот все то, что он (Пуссе. – П. Т.) резюмировал. <...> Он обладал огромной любознательностью наших готических мастеров и уникальной точкой зрения наших классиков» [4, с. 289].

В свою очередь роялисты видели в неизбирательной концепции истории французского искусства Митуара наивную беспорядочность подхода, сентиментальность и пассивное преклонение перед прошлым, каким бы оно ни было. В то время как их собственный, критический подход имел рациональные основы. Это было крайне выигрышное противопоставление, которое в своих целях использовали оба враждующих движения. Позиция хладнокровного рационального отбора приоритетных явлений из истории искусства и позиция эмоционального, сочувствующего и всеобъемлющего принятия всего. Обе позиции являлись националистическими, но это были два непримиримых противоборствующих варианта национализма, развернувших жесткую и безапелляционную борьбу за идеологическое влияние в разных сферах, в том числе в области искусства, доминирование в которой давало практически неограниченные тактические возможности.

Выставка французских примитивов в Лувре, разумеется, нашла горячую поддержку на страницах журнала «L'Occident». Странники Митуара восхваляли идею выставки и ее реализацию, которая помогает «зажечь наше национальное чувство, укрепить нашу веру в будущее, обращая нас непосредственно к нашему прославленному и героическому прошлому» [4, р. 281].

Естественно, что реакция «Action française» была прямо противоположной. И наиболее активную позицию в этом споре занял Луи Димье, знаменитый исследователь искусства французского ренессанса, непревзойденный специалист в области карандашного портрета этого времени. Именно он воз-

главил в роялистских кругах движение против концепции выставки.

Димье утверждал, что идея так называемых «спонтанностей расы», рождающей неожиданно великие достижения в области культуры, не имеет достаточных обоснований. Необходимы особые условия, при которых может произойти расцвет культуры. Одним из этих условий является централизованная государственная власть, упорядочивающая жизнь общества и дающая возможность использовать достижения цивилизации на этой земле. Таким образом, Димье доказывал, что привнесение во Францию латинской классицистической традиции из Италии в XVI в., бесспорно, являлось не уничтожением национальной традиции, но рождением ее. И произошло это тогда, когда внутреннее состояние государства, его устройство достигло той степени развития, которая необходима для восприятия и усвоения традиций высокой культуры. Местные художники получили возможность не просто принять наследие латинской традиции, но монополизировать эту традицию, став ее единственными в Европе хранителями, и тем самым утвердить культурное превосходство Франции во всем мире. «Я повторяю, – писал Луи Димье, – что Франция в свое время имела преимущество над Европой только по причине того, что классическая культура дала у нее свои лучшие плоды. Именно благодаря этой культуре, не нашей, устанавливается наше господство» [4, р. 289].

Однако Димье избегал утверждения о том, что Ренессанс во Франции стал столь же решительным разрывом с традицией прошлого, как и Революция 1789 г. Предвидя подобного рода возражения, Димье отмечал, что элементы культуры, получившие развитие в эпоху Ренессанса, существовали в средневековой Франции, однако находились в рудиментарном состоянии и лишь по мере созревания необходимых политических условий перешли к стадии становления в XVI в. и расцвета в XVII в. Таким образом, в концеп-

ции Димье было выказано необходимое уважение к идее непрерывности исторического развития, чего недоставало доктрине Морраса и в чем коренилось одно из центральных расхождений Морраса и его оппонентов в правом движении – Морриса Барреса и Адриена Митгуара.

Безусловно, как и позиция его оппонентов, позиция Димье в значительной степени была задана идеологическими установками. Согласно Димье, концепция выставки французских примитивов дискредитировала всю историю французского искусства, и прежде всего ее великие достижения XVI–XVII вв. Много позже, в 1926 г., Димье писал об этой ситуации: «В стране Пуссена, Лесюера, Клода Лоррена прискорбно видеть восхваляемым это (искусство. – П. Т.)» [3, р. 149].

Для Димье и его единомышленников по «Action française» нация и ее культура не ограничивались понятием этнической общности. Французская нация мыслилась своего рода произведением, созданным вековой историей королевской власти. Эту идею резюмировал Огюст Лоньон в «Revue de l'Action française» в 1904 г.: «Наша Франция – это произведение искусства в том же смысле, что статуя или картина». Лоньон сравнивал Францию со странами, имеющими более отчетливые этнические, лингвистические или географические границы, – Германией, Италией и Англией: «У нас нет ни естественных границ, ни единства в наших диалектных группах, ни тем более этнического типа, окончательного и четко обозначенного: мы королевство, мы являемся результатом многовекового увеличения владений короны, т. е. восьми веков соединения Провидения и Традиции, пронизательного Совета и энергичного Действия» [4, р. 289]. Таким образом, сама Франция в эпоху политически нестабильного Средневековья была еще очень далека от совершенства как государство. Этого совершенства она достигает только в период апогея абсолютистской власти в XVII в. Именно

тогда нация достигла политической зрелости и расцвета, государственное устройство было определено рациональными основами, жестким порядком и гармонией структуры. Это было то совершенство, которое можно назвать классическим и по форме, и по способу функционирования. И единственным возможным искусством такого государства могло быть только искусство классической традиции, одним из основных составляющих которого является начало власти. Трансгисторическая латинская традиция разума может полноценно развиваться исключительно в условиях совершенного устройства государственной власти, и то, что эта традиция укоренилась и расцвела во Франции, является доказательством такого состояния государства. Сначала из Италии приглашаются мастера, являющиеся носителями этой традиции (Россо и Приматиччо), а позже учреждается Академия, которая играет роль хранителя этой традиции. Так Франция становится единственным наследником, хранителем и обладателем трансгисторической латинской классической традиции, монополизирует ее.

В XVII в. во Франции сложились условия, необходимые для принятия традиции искусства, которая несет в себе начало власти. Существует естественная неразрывная связь между абсолютизмом и классицизмом, основанная на общем основополагающем начале власти. Для восстановления этой традиции во Франции на рубеже XIX–XX вв. необходимо было прежде всего, согласно учению «Action française», возродить монархию. И наоборот, классическая традиция, возрожденная в искусствах, может стать провозвестником возрождения абсолютистского государственного устройства. При одновременном расцвете того и другого происходит расцвет нации, которая возвышается над другими государствами и приобретает власть над ними. Для правящего республиканского большинства такая концепция была, естественно, антагонистической.

Очевиден эстетический выбор правящих республиканцев в пользу искусства Средневековья. В отличие от радикально правых сил, находящиеся у власти республиканцы не только не стремились монополизировать понятие «классицизм», но, скорее, сделали его дополнительной мишенью в критике своих оппонентов. Во-первых, в период подъема националистических настроений в обществе правящие круги, опираясь на эти настроения, поддерживали поиск национальной самобытной традиции в культуре для ее продолжения. И конечно, не классицизм, связь которого с греко-латинской традицией была очевидна, отвечал задачам этого поиска, а искусство Средневековья. Во-вторых, использовалось популистское противопоставление «демократического» искусства Средних веков и «аристократического» классицизма. В ситуации начала XX в. республиканские силы, которые в данный момент находились у власти, должны были для сохранения этой власти и упрочения своих позиций демонстрировать обществу собственные демократические устремления. В области культуры, соответственно, им было необходимо поддерживать то искусство, которое можно было представить демократическим. Ориентированность классицизма на избранные круги общества и предназначенность его исключительно этим кругам, непроверяемая историческая связь классицизма с монархической формой правления делали это искусство неприемлемым для идеологии правящих республиканцев.

И наконец, в-третьих, республиканцы использовали искусство Средневековья в качестве оружия в своей антиклерикальной кампании, умело обратив христианское искусство против самой церкви путем изъятия его из исторического и духовного контекста и обращения в светский символ торжества французской нации.

В среде не обладавших государственной властью националистов не было единого мнения о национальной традиции французского искусства. Во многом это было опре-

делено полярными политическими установками. Круг журнала «L'Occident» составляли в основном сторонники республиканской формы правления. Возвращение к монархии было для них неприемлемо. К классической традиции, идущей от средиземноморской культуры, они относились с осторожностью. Однако, будучи правыми республиканцами, они сохраняли стремление к авторитарному правлению и, естественно, осознавали начало власти в классической традиции. Поэтому, не принадлежавшие к правящим кругам, они так ревностно боролись за обладание единоличными правами на это искусство.

Националисты – и монархисты, и республиканцы – осознавали, что в решающий переломный момент необходимо захватить важнейший рычаг воздействия и власти, каким является искусство классической традиции. Но каждый трактовал это искусство и его историю, опираясь на собственные идеологические установки и политические взгляды.

Итак, представители «Action française» стояли исключительно за монархическую форму правления. Сторонники «L'Occident» – за республиканскую. Первые настаивали на необходимости избирательного подхода к истории, вторые демонстрировали всеобъемлющую концепцию исторической традиции. Последователи Морраса утверждали, что подлинная французская традиция вышла из средиземноморской культуры. Их оппоненты приняли утверждение Куражо о том, что Франция наследует традиции древних восточных культур – Персии и Ассирии. Роялисты брали за точку отсчета истории французского искусства XVI в., республиканцы – кельтскую Францию. Расцвет французской культуры, согласно учению «Action française», приходился на XVII, согласно «L'Occident» – на XIII в. Прямо противоположные, оба движения, представляя крайние полюса французского национализма, сформировали два полярных представления о национальной традиции французского искусства.

Однако многое объединяет эти представления, и эти общие черты позволяют выявить то, что наиболее точно характеризует идеологическую составляющую французского классицизма, каким он представлялся в националистической среде на рубеже XIX–XX вв. Прежде всего общим для всех определением традиции классицизма являлось понятие «порядок». Будь то порядок композиционных решений Пуссена или порядок строительства собора Иль-де-Франс. Это был порядок, который структурировал всю жизнь общества и каждого его представителя посредством вселения веры в неизменный порядок и гармонию мироздания. Вслед за порядком утверждались такие качества, как гармония и простота. Естественный порядок наделяет искусство классической традиции авторитетом неоспоримой власти. Начало власти в классицизме признавалось всеми представителями националистического движения. Порядок и власть – это то, что было необходимо в современных условиях хаоса и анархии для восстановления былого единства, сплоченности и, следовательно, силы, мощи и величия Франции, чтобы противостоять германскому влиянию и сохранить самобытность собственной национальной культуры.

Таким образом, сторонников и «Action française», и «L'Occident» объединяло еще и представление о социальной миссии искусства. Созидательная роль искусства в становлении и развитии общества была неоспоримой. В период нестабильности рубежа веков именно через искусство можно было привнести в общество идеи порядка, гармонии, сплоченности. И осознание этой роли искусства являлось еще одним объединяющим началом для представителей националистического движения.

Три основополагающие характеристики искусства классической традиции – порядок, власть и социальная миссия – являлись точками соприкосновения, казалось бы, противоположных концепций национальной тра-

диции искусства, сформулированных в националистической среде. Исходя из этого, очевидным становится тот факт, что идеологические вопросы занимали центральное место в эстетических доктринах националистического движения, тогда как вопросы самого искусства, его природы и формы уходили на второй план. Однако именно на этом плане прослеживается центральное и непреодолимое различие в прочтении формы искусства на разных полюсах националистического движения.

Для представителей организации «Action française» существовало только одно правомерное искусство, а именно линейно-пластическое искусство греко-итальянской традиции, приоритет объемно-пространственного решения над линейным. Получив идеологическое подкрепление в концепции Шарля Моррасса, это видение искусства было превращено в полноценную доктрину классической традиции, единственно возможную во Франции, согласно мнению ее авторов.

Исследователи французского средневекового искусства, объединившиеся вокруг выставки 1904 г. неизменно подчеркивали доминирующую роль линии в искусстве Средних веков. Приоритет линии, согласно этой концепции, и определяет характер истинного французского искусства. Очевидно развитие этой традиции после революции, когда, начиная с Давида, постепенно набирает силу стремление к уплощению пространства картины и к усилению роли линейного рисунка и плоскостного цветового пятна в произведении. Блестящее разрешение эта традиция получила в начале XX в. в творчестве Анри Матисса. Происходило возвращение, если и не всегда осознанное, к традиционным истокам французского искусства.

Представители организации «Action française», например Луи Димье, не признавали эту традицию, и, конечно, современная художественная практика не могла получить полного одобрения или хотя бы понимания с их стороны. Здесь господствовало убеждение

в том, что живопись основывается на эмпирическом изучении и прямом воспроизведении природы. Создание живописного эквивалента природы было неприемлемо. Соответственно, эта традиция сохраняла принципы «натурализма» греческого искусства V в. до н. э., как утверждения власти. Димье заявлял: «Старое правило, классическое правило в том, что картина – это подражание. В соответствии с этим следует понимать воздействие живописи, ощущаемое зрителем. Художник создает *картину*, публика видит или полагает, что видит *натуру*» [4, p. 283].

Сторонники «L'Occident» искали компромисс между этими полярными позициями правящих республиканцев, с одной стороны, и оппозиционеров монархистов – с другой. Вслед за Митуаром отдавая предпочтение французскому Средневековью, они не могли пренебречь и классицизмом, видя в нем могучее начало власти. Находя общие черты в искусстве Средневековья и классицизма, они пытались поставить знак равенства между ними. При всей противоречивости данной концепции именно она, а не столь догматическая концепция «Action

française» получила наиболее широкое распространение. Митуар не ограничивал современные поиски жесткими догмами, его концепция предшествующего и дальнейшего развития французского искусства была гораздо более широкой, чем та, которую развивали представители «Action française». Поэтому естественно, что позиция Митуара привлекала сторонников самых разных художественных кругов, и влияние доктрины этого теоретика намного превысило влияние доктрины праворадикальных националистов «Action française».

Дискуссия о подлинных истоках французского искусства в начале XX в. являлась батальей между несколькими монументальными доктринами, которые представляли противоположные общественно-политические силы. Здесь отчетливым стало стремление каждой из них ангажировать то или иное искусство и трактовать и использовать его исключительно в собственных идеологических целях. Эта ситуация представляет собой один из ярких примеров неизменного вмешательства политики в мир искусства, являющегося важнейшим средством идеологического воздействия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Cottington D.* Cubism in the Shadow of War. The Avant-garde and Politics in Paris. 1905–1914. Yale University Press, New Haven & London, 1998. 268 p.
2. *DeLeonibus G.* The Quarrel over Classicism: A Quest for Uniqueness // Nationalism and French visual culture, 1870–1914. National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven, London, 2005.
3. *Dimier L.* Vingt Ans d'Action française et autres souvenirs. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1926. 363 p.
4. *McWilliam N.* Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914 // Nationalism and French visual culture, 1870–1914. National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven, London, 2005.
5. *Mithouard A.* Le Tourment de l'unité. Mercure de France, Paris, 1901. 394 p.
6. *Mithouard A.* Traité de l'occident. Perrin, Paris, 1904. 268 p.
7. *Morowitz L.* Medievalism, Classicism, and Nationalism: The Appropriation of the French Primitifs in Turn-of-the-Century France // Nationalism and French visual culture, 1870–1914. National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven, London, 2005.
8. Le nationalisme français. 1871–1914. Colin, Paris, 1966. 280 p.
9. *Zerner H.* Classicism as Power // Art Journal. 1988. Spring. 2 p.