Другой важнейшей особенностью мышления Фосийона нам предоставляется устремленность в будущее, виение научной перспективы многих идей и начинаний. Большинство из них он только обозначил, развили их уже его ученики. Анализ памятника как структуры блестяще продемонстрировал Ю. Балтрушайтис на примере романского орнамента. Соотнесенность памятника с восприятием эпохи, идея смысловой перспективы любого произведения искусства увлекла А. Шастеля. Внимание к технике и материалу мы встречаем в работах Л. Гродески и М. Дюрлия.

Таким образом, с полным основанием можно говорить о школе Анри Фосийона. Может быть, не столь однозначно ее можно назвать формальной, так как исследовательские стратегии последователей его теории чрезвычайно разнообразны, но внимание к форме и формальному анализу в том или ином виде присутствует практически во всех работах его учеников.

ПРИМЕЧАНИЯ

3 Чечот И. Д. Проблема классического искусства и барокко...// Проблемы искусствоведения и художественной критики. Л., 1982. Вып. 2. С. 87.
9 Ibid. P. 38–39.

О. В. Субботина

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕДИЕВИСТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА ИЛИ ПРИКЛАДНАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ

Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургского государственного академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Ц. Г. Нессельштрайт

Статья освещает ситуацию во французской медиевистике второй половины XX в., рассматривает проблемы метода и знакомит с последними исследованиями в этой области. На примере памятников из коллекции музея Августинцев Тулусы автор рассматривает соотношение региональной и магистральной ситуации в медиевистике.

Ключевые слова: медиевистика, методология, скульптура, коллекция, контекст, атрибуция.
Вопрос, обозначенный нами в эпиграфе, – один из рядов вечно существующих и постоянно задаваемых историками искусства самим себе – связан с проблемой автономности истории искусства как дисциплины. Вопрос же независимости напрямую отсылает нас к методам, или, если более точно, к эффективности используемых методов, которые являются показателем плодотворности исследования.

В этой небольшой статье мы бы хотели придать нашей историографической работе прикладной характер и рассмотреть основные направления французской медievистики на примере истории исследования группы памятников юга Франции, основу которой составляет коллекция музея Августинцев Тулузы.

Французская медievистика второй половины XX в. представляет собой достаточно пеструю картину. С одной стороны, мы видим огромную популярность формальной школы, основателем которой был Анри Фосийон. Так в послевоенные десятилетия возобновляют свою научную деятельность большое количество учеников и последователей этого медievиста, среди самых известных: Юргис Балтрушайте, Франси Сале, Лун Гродески, Марсель Дюрлин.

С другой стороны, во второй половине XX в. появляется социология искусства и Пьер Франкель во главе этого направления. Именно благодаря социологии искусства в обиход медievистики входят такие понятия, как заказчик и исполнитель, социальный статус, идеология и пропаганда в сфере искусства и др. Активным последователем социологических подходов Франкеля в области медievистики можно назвать Фабьена Жубера, который не только пишет и издает свои собственные исследования, но и является организатором большинства конференций и коллоквиумов, связанных с этой проблематикой.


В 1990-х гг. в «Анналах» начинают появляться статьи, посвященные непосредственно проблеме образа и его интерпретации в средневековом искусстве. При журнале постепенно собирается группа авторов, занимающихся этим специфическим для историков предметом, а также вопросами взаимодействия истории и истории искусства: Жан-Клод Бонн, Жером Баше, Жан-Клод Шмитт и некоторые другие. Этот круг исследователей сплотился вокруг семинара Ле Гоффа в 70–80-е гг. XX в. А в 1992 г., после ухода Ле Гоффа на пенсию, Ж.-К. Шмитт возглавил Группу исто...
рической антропологии западного Средне-
вечовья. Начиная с середины 1990-х гг. вы-
ходят отдельные номера журнала «Анна-
лы», посвященные только средневековому
искусству и природе визуальных искусств.
Очертив основные общефранцузские
тенденции, обратимся вновь к памятникам,
к коллекции музея, чтобы понять, каким
образом эти подходы реализуются в кон-
кретных исследованиях и как локальная, ре-
гиональная ситуация соотносится с маги-
стральной линией, совпадает ли она с ней
или использует иные методы и дает другие
результаты.
В противоположность готике юга Фран-
ции, которая долгое время считалась зави-
симой от бургундских образцов, и ее от-
дельное исследование началось только в
середине XV в., романское искусство Ту-
лузы изначально воспринималось как нечто
отдельное, регионально достаточно четко
очерченное. Музей Августинцев Тулузы,
как и большинство французских музеев,
принадлежит эпохе Великой французской
революции, он был основан в 1793 г., а на-
чина с 1794 г. разместился в монастыре
Августинцев, где находится по сей день.
Основу музейного собрания составляют
памятники, происходящие из трех крупных
архитектурных ансамблей, находящихся
на территории Тулузы и разрушенных в
конце XVIII—XIX вв.: это монастырский
комплекс Санта-Мария Дорада (исчезну-
вший в 1812 г.), собор Сент-Этьен, клюатр ко-
торого был разрушен между 1799 и 1811 гг.,
и аббатство Сен-Серен, клюатр которого
dемонтировали между 1803 и 1806 гг.
Одной из целей искусствоведения явля-
ется датировка и атрибуция памятников, и
многие дискуссии зачастую основываются на
спорах вокруг цифр. В отношении Тулузы
существуют две достаточно точные даты —
это алтарный стол Бернарда Жилдуина в
базилике Сен-Серен (1096 г.) и окончание
клюатра собора в Муассаке (1100 г.), они
являются отправной точкой для большин-
ства исследователей, которые пытаются
dатировать памятники из коллекции музея
Августинцев и многие другие произведения
провинции Лангедок.
В соотношении с этими памятниками
романская скульптура, составляющая осно-
ву коллекции, обычно датируется следую-
щим образом. Произведения из монастыря
Ла Дорада условно делят на три мастер-
ские. Первая мастерская (это восьмь капи-
телей, представляющие весьма разнообраз-
ные сюжеты: сцены из Ветхого Завета,
Евангелий, из житийной литературы, Псал-
тов Давидовых) следует за Муассаком, т. е.
это самое начало XII в., 1100–1110 гг. Вто-
рая мастерская — это девятнадцать капи-
телей, двенадцать из которых формируют
повествовательный цикл (остальные семь —
орнаментальные), рассказывая о страстях
Христовых, от Омовения ног и до Вознесе-
ния, датируются обычно между 1115 и 1130 гг.
И наконец, третью мастерскую, включаю-
щую в себя шесть статуй-колонн и шест-
надцать капителей, относят обычно к
1180–1196 гг. В дискуссии, развернувшейся
в 1970-е гг. вокруг датировки памятников
из Ла Дорад, истории искусства Дени Ми-
льо и Марсель Дюриля оспаривают точку
зрения М. Лафар о предшествовании
скульптуры первой мастерской Ла Дорад
Муассаку. Богатство и разнообразие манер
являются неоспоримыми доказательствами
предшествования муассакских капителей
произведениям из Ла Дорад, эти исследо-
ватели отказывают в ней видеть «начало
всей лангедокской скульптуры, но лишь
распространение в художественном плане
волн и гегемонии Муассака».
Хронологи-
ческий сдвиг мы видим также в последнем
каталоге музея, где К. Бери предлагает да-
tировать последнюю мастерскую Ла Дорад
между 1165 и 1175 гг., обосновывая это тем,
что «политическое соглашение между гра-
фом Тулузским и королевством француз-
ским могло бы быть в основе северного вли-
вения, которым отмечен тулузский портал.
Эта преемственность позволяет несколько
"омолодить" эту скульптуру, обычно дати-
руему самым концом XII в. (1180–1195 гг.) и датировать ее периодом с 1165–1175 гг.».

Что касается памятников, происходящих из собора Сент-Этьен (они представляют изображения апостолов: на четырех рельефах одиночные фигуры, причем две из них атрибутированы Жилебертюсу, что является большой редкостью для данной эпохи, на других четырех – сдвоенные фигуры, а также несколько капителей и баз), то их обычно относят к 1110–1120 гг. В отличении апостолов в 1970-х гг. имела место дискуссия между М. Дюрли и Д. Милю, первый считает, что апостолы были созданы до великих строек севера Франции, т. е. они предшествовали постройке Сен-Дени и их создание следует отнести к 1135–1140 гг. Эта гипотеза акцентирует новаторство юга по отношению к северу и выдвигает этот регион в авангард готического искусства. Тогда как Милю полагает, что они были созданы позднее, переняли опыт северных строек и датируются 1140–1160 гг.

И последнюю группу скульптур, связанную с исчезнувшим клюатром Сен-Серен (это девятнадцать капителей и знаменитый рельеф Знак Льва и Знак Овна), обычно относят к 1120–1130 гг.

Между тем в своей книге «Датировка средневековой скульптуры» Жан Вирт задает весьма справедливый вопрос: «Но это весьма спорно создавать такие виллы и располагать даты гуськом, как если бы речь шла не о длительности работы и если бы стройка не могла бы открыться до того, как другая завершится. Или предположить, что новый стиль не мог бы появиться без того, чтобы предыдущий не исчез полностью?»

Таким образом, мы видим, что многие исследователи предпочитают неточные даты, и основная проблема, которую они пытаются разрешить, – это проблема предшествования или следования за уже известной датой. Можно было бы сказать, что именно стилистический анализ должен помочь историку искусства избежать необоснованной приблизительности и уточнить место произведения искусства в историческом и художественном процессе. Каждый исследователь самостоятельно разрешает для себя проблему критериев этого анализа. И мы должны подчеркнуть, что многие историки искусства Средних веков выбирают достаточно спорные критерии, например реалистичности и правдоподобности.

То есть большая или меньшая натураллистика или реалистичность произведения – вот результат, к которому приходят некоторые медевизсты. Однако констатация жизнеподобия в отношении средневекового, и особенно романского, искусства весьма сомнительна, так Эльян Верньоль, к примеру, справедливо отмечает, что романская скульптура «очень разнообразна и плохо датирована, и она нам гораздо более чужда, чем готическая скульптура. Человек не представлен там в соответствии с канонами гуманистической эстетики, наследники Ренессанса, которой все мы более или менее пропитаны. Ценность шкала историков деформирует историю: подходить к романской скульптуре через человека – значит оставить в тени большую часть его наиболее древних изображений».

Одним из ведущих исследователей романского наследия Лангедока, и в частности коллекции музея Августищцев, которого мы уже неоднократно цитировали, является Марсель Дюрли. Этот исследователь – ученик Гродеки, один из продолжателей и пропагандистов (в прямом смысле этого слова, поскольку всю свою жизнь он вел очень активную преподавательскую деятельность в высших учебных заведениях Франции и Испании) традиций формальной школы. С его именем связано две большие дискуссии в отношении коллекции музея Августищцев, мы имеем в виду споры вокруг существования порталов капитулярных залов монастырей Сент-Этьен и Ла Дорада. Вплоть до конца 1960-х гг. никто не сомневался в их существовании, на основе текстов Дю Межа и некоторых других документов было сделано даже несколько ре-
конструкций этих порталов. Но в 1968 г. в журнале Art Bulletin появилась статья Линды Сейдел под названием «Романтическое изобретение. Романский “портал” Сент-Этьен в Тулусе»11. И в ней американская исследовательница подвергла сомнению существование портала собора Сент-Этьен, выдвинув достаточно весомые доказательства своей точки зрения. Она проанализировала более ранний текст Дю Межа, гра́воры этого времени и исторические трактаты, в конечном итоге пришла к выводу, что этого портала не существует, что он является игрой воображения хранителя. Это утверждение вызвало бурю эмоций, в прессе Сейдел обвинили в «ограниченном шовинизме»12, многие французские исследователи пытались парировать этот выпад, в том числе и М. Дюрлина13, который до конца своих дней отстаивал существование как этого портала, так и портала капителейной залы Ла Дорад.

Однако существует другая группа исследователей, которые используют не только формальные методы, но и работают на пересечении разных дисциплин, в общем интердисциплинарном поле. Так, Казес Киттри, профессор истории искусства и археологии в Сорбонне сплелет воедино археологические и стилистические подходы, что ей позволяет обогатить исследования в области средневекового искусстваЕ. Ее штудии можно назвать историко-археологическими реконструкциями, вписанными в урбанистический контекст определенной эпохи с детальным описанием раскопок и культурных слоев. Ее книга «Квартал каноников и собор Св. Этьена в Тулусе»14 и некоторые другие статьи15 вполне доказывают это. На основе новых археологических находок 1996 г. (в процессе раскопок были найдены новые фрагменты романской скульптуры из клоуата Сент-Этьен) она утверждает что до мастерской Жилебертуса, которой традиционно атрибутировали всю скульптуру клоуата Сент-Этьен, существовали две другие мастерские, одна из которых наследница произведений Муассака, другая — западного портала Сен-Серен. Так мы видим, что совмещение двух методик приводит к весьма успешным результатам, и вполне точным и обоснованным датировкам: так Казес датирует первую мастерскую 1100–1105 гг. (обосновывая паузу в создании ансамбля смертью аббата Изарна, который стоял у истоков создания клоуатков Муассака и Сент-Этьен), вторую — 1118–1120 гг. (объясняя, что ее функционирование связано с перерывом между строительством собора Сен-Серен и более поздним возведением клоуата). Другим примером плодотворного сотрудничества в сфере медиевистики служит выставка «Секретные полихромии», прошедшая в музее Августинцев с 10.12.2005 г. — 30.04.2006 г., где были представлены результаты совместной работы хранителей музея и реставраторов. Особенно привлекла наше внимание реставрация и изучение полихромного слоя музейного шедевра — готической скульптуры Nostre-Dame de Grasse. Нередко при анализе средневековых произведений исследователи упускают из вида то, что вся романская и готическая скульптура была раскрашена. В каталоге16, приуроченном к выставке, весьма наглядно представлена разница между состоянием произведения до реставрации и его оригинальным видом, что, конечно же, весьма сильно сказывается на нашем восприятии и пластике, и движения, и объема. Также реставраторами были сделаны реконструкции предыдущих полихромных слоев, что весьма интересно учесть при исследовании произведения в исторической перспективе. Этот подход представляется нам очень многообещающим, особенно в отношении готической скульптуры, поскольку романская пластика юга Франции практически не сохранила примеров раскрашенной скульптуры. В коллекции музея Августинцев, по результатам последних исследований, осталось только несколько микроскопических следов цвета на скульптуре из
Основные тенденции французской медивистики второй половины XX века...

ансамбля Ла Дорад, по которым крайне сложно восстановить первоначальный облик произведения.

В рамках такого небольшого исследования невозможно дать полную картину такого сложного явления, как французская медивистика второй половины ХХ в., но мы хотели лишь сделать акцент на важности историографических исследований, выявить некоторые важные проблемы и показать в основных чертах соотношение общего французского контекста и региональной ситуации юга Франции на примере коллекции музей Августинцев в Тулузе и некоторых других памятников этого региона. Можно сказать, что региональная ситуация юга Франции, согласуясь с основными тенденциями медивистики, демонстрирует, однако, приверженность традиционной, достаточно консервативной методологии, связанной с формальной школой Анри Фосийона. В современной ситуации мы можем констатировать недостаточность методов так называемого чистого искусствознания, которые являются неполными для интерпретации произведения искусства, особенно если речь идет о таком сложном феномене, как Средневековье. Нам представляется, что именно взаимодействие разных дисциплин (таких, как история искусства, социология, история и др.), их взаимодополнение может способствовать созданию более эффективных подходов к средневековым памятникам.

ПРИМЕЧАНИЯ