

О. В. Субботина

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕДИЕВИСТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX 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. Нессельштраус*

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 Тулузы автор рассматривает соотношение региональной и магистральной ситуации в медиевистике.

Ключевые слова: медиевистика, методология, скульптура, коллекция, контекст, атрибуция.

The article covers the situation in French medievalism of the second half of the 20th century, views the problems of method and presents the latest investigations in this sphere. Basing on the examples of items from the Augustinian Museum, Toulouse, the author considers the correlation of the regional and central situations in medievalism.

Key words: medievalism, methodology, sculpture, collection, context, attribution.

A quoi sert histoire de l'art?
R. Recht¹

Вопрос, обозначенный нами в эпиграфе, – один из ряда 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 медиевистики на примере истории исследования группы памятников юга Франции, основу которой составляет коллекция музея Августинцев Тулузы.

Французская медиевистика 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 медиевиста, среди самых известных: Юргис Балтрушайтис, Франси Сале, Луи Гродески, Марсель Дюрлиа.

С другой стороны, во второй половине XX в. появляется социология искусства и Пьер Франкастель во главе этого направления. Именно благодаря социологии искусства в обиход медиевистики входят такие понятия, как заказчик и исполнитель, социальный статус, идеология и пропаганда в сфере искусства и др. Активным по-

следователем социологических подходов Франкастеля в области медиевистики можно назвать Фабьена Жубера, который не только пишет и издает свои собственные исследования, но и является организатором большинства конференций и коллоквиумов, связанных с этой проблематикой².

В 1980–1990-х гг. обновление методологии и подходов к изобразительному искусству связано с историками школы «Анналов». С начала 1980-х гг. во Франции возрастает внимание к междисциплинарным исследованиям, к более широким перспективам гуманитарных наук. Однако необходимо уточнить, что под междисциплинарностью и ее идеальным воплощением понимается не некая всеобщая, интегрирующая дисциплина, броделевская наука о человеке, о которой мечтали некоторые историки 1970-х гг., но речь идет об «установлении отдельных, хорошо очерченных связей между разными дисциплинами, изучающими точно определенный предмет»³.

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 Средневековья. Начиная с середины 1990-х гг. выходят отдельные номера журнала «Анналы», посвященные только средневековому искусству и природе визуальных искусств.

Очертив основные общепольские тенденции, обратимся вновь к памятникам, к коллекции музея, чтобы понять, каким образом эти подходы реализуются в конкретных исследованиях и как локальная, региональная ситуация соотносится с магистральной линией, совпадает ли она с ней или использует иные методы и дает другие результаты.

В противоположность готике юга Франции, которая долгое время считалась зависимой от бургундских образцов, и ее отдельное исследование началось только в середине XX в., романское искусство Тулузы 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 начиная с 1794 г. разместился в монастыре Августинцев, где находится по сей день.

Основу музейного собрания составляют памятники, происходящие из трех крупных архитектурных ансамблей, находившихся на территории Тулузы и разрушенных в конце XVIII–XIX вв.: это монастырский комплекс Санта-Мария Дорада (исчезнувший в 1812 г.), собор Сент-Этьен, клуатр которого был разрушен между 1799 и 1811 гг., и аббатство Сен-Сернен, клуатр которого демонтировали между 1803 и 1806 гг.

Одной из целей искусствоведения является 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-Сернен (1096 г.) и окончание клуатра собора в Муассаке (1100 г.), они являются отправной точкой для большинства исследователей, которые пытаются

датировать памятники из коллекции музея Августинцев и многие другие произведения провинции Лангедок.

В соотношении с этими памятниками романская скульптура, составляющая основу коллекции, обычно датируется следующим образом. Произведения из монастыря Ла Дорада условно делят на три мастерские. Первая мастерская (это восемь капителей, представляющие весьма разнообразные сюжеты: сцены из Ветхого Завета, Евангелий, из житийной литературы, Псалмов Давидовых) следует за Муассаком, т. е. это самое начало XII в., 1100–1110 гг. Вторая мастерская – это девятнадцать капителей, двенадцать из которых формируют повествовательный цикл (остальные семь – орнаментальные), рассказывая о страстях Христовых, от Омовения ног и до Вознесения, датируются обычно между 1115 и 1130 гг. И наконец, третью мастерскую, включающую в себя шесть статуй-колонн и шестнадцать капителей, относят обычно к 1180–1196 гг. В дискуссии, развернувшейся в 1970-е гг. вокруг датировок памятников из Ла Дорада, историки искусства Дени Мильо и Марсель Дюрлиа оспаривают точку зрения М. Лафарг о предшествовании скульптуры первой мастерской Ла Дорада Муассаку. Богатство и разнообразие манер являются неоспоримыми доказательствами предшествования муассакских капителей произведениям из Ла Дорада, эти исследователи отказываются в ней видеть «начало всей лангедокской скульптуры, но лишь распространение в художественном плане воли и гегемонии Муассака»⁴. Хронологический сдвиг мы видим также в последнем каталоге музея, где К. Берн предлагает датировать последнюю мастерскую Ла Дорада между 1165 и 1175 гг., обосновывая это тем, что «политическое соглашение между графом Тулузским и королевством французским могло бы быть в основе северного влияния, которым отмечен тулузский портал. Эта преемственность позволяет несколько “омолодить” эту скульптуру, обычно дати-

руемую самым концом XII в. (1180–1195 гг.) и датировать ее периодом с 1165–1175 гг.»⁵.

Что касается памятников, происходящих из собора Сент-Этьен (они представляют изображения апостолов: на четырех рельефах одиночные фигуры, причем две из них атрибутированы Жилебертусу, 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 отношении апостолов в 1970-х гг. имела место дискуссия между М. Дюрлиа и Д. Мильо, 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.⁶ Эта гипотеза акцентирует новаторство юга по отношению к северу и выдвигает этот регион в авангард готического искусства. Тогда как Мильо полагает, что они были созданы позднее, переняли опыт северных строек и датируются 1140–1160 гг.⁷

И последнюю группу скульптур, связанную с исчезнувшим клуатром Сен-Сернен (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 вилки 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?»⁸

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 правдоподобности⁹.

То есть большая или меньшая натуралистичность или реалистичность произведения – вот результат, к которому приходят некоторые медиевисты. 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, наследницы Ренессанса, которой все мы более или менее пропитаны. Ценностная шкала историков деформирует историю: подходить к романской скульптуре через человека – значит оставить в тени большую часть его наиболее древних изображений»¹⁰.

Одним из ведущих исследователей романского наследия Лангедока, и в частности коллекции музея Августинцев, которого мы уже неоднократно цитировали, является Марсель Дюрлиа. Этот исследователь – ученик Гродески, 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 Августинцев, 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 Сейдель под названием «Романтическое изобретение. Романский “портал” Сент-Этьен в Тулузе»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, гравюры этого времени и исторические трактаты, в конечном итоге пришла к выводу, что этого портала не существовало, что он является игрой воображения хранителя. Это утверждение вызвало бурю эмоций, в прессе Сейдель обвинили в «ограниченном шовинизме»¹², многие французские исследователи пытались парировать этот выпад, в том числе и М. Дюрлиа¹³, который до конца своих дней отстаивал существование как этого портала, так и портала капитулярной 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 сплетает воедино археологические и стилистические подходы, что ей позволяет обогатить исследования в области средневекового искусства. 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 Тулузе»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 клюатра Сент-Этьен) она утверждает что до мастерской Жилебертюса, которой традиционно атрибутировали всю скульптуру клюатра Сент-Этьен, существовали две другие мастерские, одна из

которых наследница произведений Муассака, другая – западного портала Сен-Сернен. 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 клюатров Муассака и Сент-Этьен), вторую – 1118–1120 гг. (объясняя, что ее функционирование связано с перерывом между строительством собора Сен-Сернен и более поздним возведением клюатра).

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 пластики, 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

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 медиевистика второй половины XX 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 музея Августинцев в Тулузе и некоторых других памятников этого региона. Можно сказать, что региональная ситуация юга Франции, согласуясь с основ-

ными тенденциями медиевистики, 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

¹ Так озаглавлена книга французского исследователя, посвященная проблемам автономности истории искусства в контексте других гуманитарных дисциплин, а также вопросу исследовательских методов: *Recht R. A quoi sert histoire de l'art. Paris, 2006.*

² Voir: Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen âge. Sous la direction de Joubert F. Paris: Sorbonne, 1999; L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen âge (XIII–XVI siècles). Sous la direction de Joubert F. Paris: Sorbonne, 2001.

³ *Гренье Ж.-И.* Размышления о «критическом повороте» // Одиссей-2005. М.: Наука, 2005. С. 149.

⁴ *Durliat M.* Haut-Languedoc roman. Paris, 1978. P. 177.

⁵ *Berne C.* Sculpture romane. Guide des collections. Toulouse. Musée des Augustins. 1998. P. 47.

⁶ *Durliat M.* Op. cit. P. 204.

⁷ *Milhau D.* Les grandes étapes de la sculpture romane toulousaine. Toulouse, 1971. P. 35.

⁸ *Wirth J.* La datation de la sculpture médiévale. Genève, 2004. P. 32.

⁹ Voir: *Durliat M.* L'atelier de Bernard Gilduin a Saint-Sernin de Toulouse. Barcelona, 1964, P. 526; *Pradalier H.* Toulouse: musée des Augustins: une lecture des sculptures provenants des cloîtres de La Daurade et de Saint-Étienne // Congrès archéologique-1996. Paris, 2002. P. 163–164; *Yvonnet-Nouviale V.* Production et réception d'influence: le cas de l'atelier de Bernard Gilduin a Saint-Sernin de Toulouse // Cahiers de civilisation médiévale. 2004. N 187. P. 288–289.

¹⁰ *Vergnolle E.* Chronologie et méthode d'analyse: doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France // Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 1978. N 9. P. 146.

¹¹ *Seidel L.* A Romantic forgery: the Romanesque «portal» of Saint-Etienne de Toulouse // The Art Bulletin. 1968. N 50. P. 33–42.

¹² *Mesplü P.* Le portail de la salle capitulaire la cathédrale Saint-Étienne, est-il un mythe? // L'Auta. 1970. N 370. P. 74.

¹³ *Durliat M.* Haut-Languedoc roman. P. 197–198; La dernière sculpture romane méridionale: une mutation avortée. P. 941–942.

¹⁴ *Cazes Q.* Le quartier canonial de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Paris, 1998.

¹⁵ *Cazes Q.* Nouvelle sculpture romane du cloître de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse // De la création à la restauration. Travaux offerts à M. Durliat. Toulouse, 1992. P. 169–182; La cathédrale Saint-Étienne de Toulouse à l'époque romane // Mémoire de la société archéologique du Midi de la France. 1994. N LIV. P. 71–83.

¹⁶ Polychromies secrètes. Autour de la restauration de deux œuvres majeures du XV^e siècle toulousain. Toulouse. Musée des Augustins. 10 décembre 2005 – 30 avril 2006.