П. А. Трусова

«ACTION FRANÇAISE»: КРИТИКА РЕВОЛЮЦИОННОГО КЛАССИЦИЗМА

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 одного из аспектов концепции классической традиции французского искусства, разработанной монархической организацией «Action française» в начале XX в. Изучение критики революционного классицизма Давида и его школы в концепции «Action française» раскрывает особенности влияния идеологии на художественную доктрину этой организации.

Ключевые слова: искусство, классицизм, традиция, Академия художеств, революция, критика.

The article deals with an important aspect of the concept of classical tradition in French art developed by the right-wing monarchic organisation «Action Française» in the early 20th century. The study of «Action Française» critique of revolutionary Classicism of David and his school demonstrates how political doctrine influences approaches to art and to national cultural tradition.

Key words: classicism, tradition, academy of arts, revolution, criticism.

В конце XIX в. во Франции остро стоял вопрос о возрождении национальных традиций в культуре. Со стороны правых политических сил настойчиво звучал призыв вернуться к традиции классицизма. Наиболее радикально к этому вопросу подошли представители националистической организации «Action française» во главе с ее лидером Шарлем Моррасом. Организация, созданная в разгар дела Дрейфуса в 1899 г., объединила под своими знаменами многих шовинистов, защищавших нацию и ее армию от «иностранного» засилья. Поэт и критик Шарль Моррас, став руководящим идеологом движения, превратил его в реакционно-монархи-

ческое. Стремительный рост популярности доктрины «Action française» был определен исторической ситуацией. Провозглашенные организацией идеи «сильного государства» и «интегрального национализма» ответили настроениям значительной части французов и привлекли на сторону «Action française» многочисленных сторонников. Национальное чувство французов было глубоко ранено поражением во франко-прусской войне 1870 г. Образ Германии как «наследственного врага» Франции активно культивировался в националистической среде. Идея «реванша» оказывала серьезное влияние на французскую политику. Больное национальное самосознание было снова уязвлено делом Дрейфуса и угрозой надвигающейся войны. Эти обстоятельства способствовали тому, что патриотизм огромного числа французов приобрел форму шовинизма. Общество оказалось расколото на «дрефусаров» и «антидрейфусаров». Шарль Моррас остро чувствовал ситуацию и использовал ее в целях национально-монархической реставрации.

Единственной возможностью сохранить Францию, с точки зрения «Action française», было возвращение монархии. Сплоченная нация, возглавляемая королем, вот то единственное, что необходимо для поддержания внутреннего порядка и борьбы с внешним врагом, прежде всего Германией. Существенная роль в этом идеальном устройстве государства принадлежала католицизму как государственной религии. Моррас полагал, что католическая вера представляла собой важнейший фактор сплоченности общества и его стабильности. Эталоном монархического государства была представлена Франция Людовика XIV. Именно к этой исторической эпохе необходимо было обратиться в современных условиях общественного кризиса.

В области искусства образцом для современных художников было объявлено французское искусство XVII в., прежде всего творчество Никола Пуссена, о котором Моррас говорил, что это сама «Франция, возвышенная в искусстве» [8, p. 273]. В классицизме Пуссена Моррас видел воплощение тех духовных ценностей, которые перешли от древних цивилизаций Средиземноморья, Греции и Рима к Франции Людовика XIV. В книге о неоклассицизме Хью Онор отмечает, что античная культура во Франции являлась неотъемлемой «составляющей образованного сознания» [4, p. 22]. Непререкаемый авторитет античного искусства был утвержден в XVII в. Пуссеном и впоследствии закреплен в официальной программе Королевской Академии.

В интерпретации роялистов речь шла об особой трансисторической латинской традиции, «традиции разума», теория которой была разработана Моррасом и в целом принята в «Action française». Франция представлялась единственной хранительницей этой традиции. Ее основным заветом было доминирование разума над внешними проявлениями натуры, что привнесло во французское искусство непревзойденное понимание глубинной сути природы, прозреваемой за ее внешностью. Очевидно, что в основе этой конструкции лежит представление об отношении природы и идеала в греческой классике. Сохранение традиций национальной культуры, согласно доктрине «Action française», всецело зависело от состояния общественных институтов, берущих начало в прошлом французской нации. В области искусства роль хранителя традиции Великого века играла Академия (Académie royale de peinture et de sculpture).

Королевская Академия живописи и скульптуры была открыта в Париже в 1648 г. В течение полутора веков Академия играла определяющую роль в художественной жизни Франции. По сути, Академии принадлежало единоличное право утверждать направление развития современного искусства, наставлять молодых художников,

определять их дальнейшую судьбу, устраивать выставки, формировать эстетический вкус общества и т. д. Прежде всего Академия являлась школой, преподавали в которой двенадцать выбранных профессоров, занимавшихся с учениками по очереди в течение года. Образовательный процесс состоял из трех этапов. На первом этапе ученики копировали академические рисунки и гравюры, на втором – рисовали слепки, архитектурные детали, чаще всего античные, и, наконец, на третьем – приступали к изображению живой модели. Только после прохождения этих этапов обучения молодой художник получал разрешение заниматься живописью под руководством своего наставника. Принципиальным для Академии было общее образование учащихся. Наряду с практическими уроками анатомии или перспективы будущие художники слушали курсы по истории, ведущие мастера и почетные члены Академии читали лекции по теории искусства. По окончании обучения молодые художники принимали участие в конкурсе на получение Большой или Римской премии, лауреаты которой имели право на трехлетнее пребывание в Риме. По возвращении в Париж молодому художнику необходимо было стать членом Академии, от этого в немалой степени зависела его дальнейшая карьера. Одной из многочисленных привилегий, связанных с принадлежностью к Академии, была возможность участвовать в Салоне и таким образом приобретать известность и клиентуру. Академики получали королевские заказы, как правило, на большие полотна из античной или французской истории.

Положение Академии, связанной с королевской властью с момента основания, на протяжении полутора веков оставалось незыблемым, как ни менялись ее внутренняя структура и система обучения. Однако к концу XVIII в. монополия Академии в художественной жизни страны, строгая иерархия и выставочные привилегии для ее членов стали вызывать растущее недовольство художественного сообщества.

С 1774 г. директором Королевских строений, в ведении которого находилась Академия, стал граф д'Анживийе. Просвещенный монархист, он был убежден в исключительной роли Академии в культуре современной Франции. Как и прежде, исторический жанр, способствующий воспитанию нравов, оставался центральным. С 1770-х гг. Академия практически монополизировала парижскую выставочную жизнь. Была ликвидирована альтернативная Академия св. Луки. Этими мерами д'Анживийе стремился вернуть молодежь в лоно Королевской Академии и, в частности, более надежно контролировать распределение государственных заказов.

Помимо ощутимого ужесточения системы художественной жизни, Академию критиковали за чрезмерную раздробленность учебного процесса. На своих выступлениях в Конвенте в 1793 г. Жак Луи Давид заклеймил именно эту черту академической системы: «…двенадцать профессоров, преподававших в течение года … усердствуют в разрушении тех основных понятий, которые ученик уже получил и продолжает получать от своего учителя, ибо каждый из этих двенадцати наставников полагает хорошим … лишь собственные принципы. Бедный ученик, дабы понравиться последовательно каждому из них, вынужден двенадцать раз в году менять свою манеру "видеть" и работать и, попытавшись двенадцать раз научиться искусству, пребывая в полном недоумении, чему же надлежит следовать, кончает тем, что не знает ничего» [10, с. 9].

Недовольство жесткими академическими правилами сплачивало художественные круги, среди которых были некоторые члены Академии. Во главе этого оппозиционного движения встал Жак Луи Давид. Давид был принят в Академию еще в 1781 г., а в 1783 г. был избран ее действительным членом. Его карьера стремительно

развивается, и в его мастерскую приходят все новые ученики. Однако система Академии сковывает и его, уже состоявшегося и признанного, но все еще молодого и очень амбициозного мастера. Заручившись поддержкой недовольных, Давид в конце 1788 г. начал активно выступать за пересмотр устава Академии. Столкновения между академической элитой и лагерем Давида шли непрерывно.

Во время Революции Давид примкнул к якобинцам, а 1792 г. стал членом Национального конвента, где активно выступал за замену Академии Коммуной изящных искусств, опирающейся на принципы «свободы и равенства». Так, решением Конвента в Салоне 1791 г. было упразднено жюри. Однако Академия просуществовала до августа 1793 г., когда были ликвидированы все учреждения, основанные на сословных привилегиях.

В упразднении Королевской Академии теоретики «Action française» видели сокрушительный удар, нанесенный классической традиции французского искусства. Роялисты полагали главным в классической традиции гармоничное соотношение в искусстве эмпирического изучения натуры с разумным и уважительным использованием опыта прошлого. Это соотношение, завещанное Пуссеном Академии, было найдено в культуре греко-римской античности. Разработанная на его основе система академических правил представляла собой необходимую основу для любого полноценного художественного произведения. Именно эту основу классического искусства якобы отверг Давид и его сторонники, уничтожившие Королевскую Академию. Давид, как утверждали идеологи «Action française», лишил следующие поколения художников истинного понимания той традиции, которую передал Франции Никола Пуссен, унаследовавший ее от античности.

Вместе с тем антидавидовская роялистская критика конца XIX в. является частью более широкой полемики, направленной прежде всего против Жан-Жака Руссо. Связанные с именем Руссо концепция «естественного человека» и теория «общественного договора», обосновывающая право народа на свержение абсолютизма, осуждались консерваторами за то, что они были выведены исключительно из умозрительных предпосылок, оторваны от реальности и истории. Идеи Руссо, по мнению представителей «Action française», были восприняты и применены деятелями Революции. Именно Руссо показал пример пренебрежительного отношения к истории Франции в целом и личности короля в частности.

Давид, подобно Руссо, обвинялся в создании умозрительной концепции природы, несогласованной с чувственным опытом. Упреки такого рода раздавались не только со стороны роялистов, но их критика был наиболее резкой, так как здесь осуждался в целом давидовский классицизм как доктрина, заставившая художников отойти от продуманного наблюдения натуры и углубиться в поиск умозрительного «beau idéal». Для теоретиков «Action française» искусство классицизма могло быть только эмпирическим. Один из наиболее ярких представителей движения, автор регулярной колонки «Художественная хроника» в ежедневной газете «Action française», Луи Димье в критике революционного классицизма отмечал: «Эти идеи отличались от идей здравого смысла, который видит сущность искусства в разумном и избирательном подражании природе. Тот же здравый смысл представляет нам античных авторов не как образцы для воспроизведения, но как примеры правил, которым мы должны следовать в наших оригинальных начинаниях» [8, p. 275].

Согласно концепции роялистов, урок, который преподнес Давид, уничтожая Академию и отворачиваясь от опыта прошлого, его пренебрежительное отношение к традиции, открыли путь романтическому

движению, которое в глазах роялистов стало свидетельством социального и культурного кризиса Франции. На этом основании, глядя поверх стилистических различий, роялисты обнаружили общую суть в революционном классицизме школы Давида и в романтизме. Димье писал: «Романтическая революция, хотя и обращенная фактически против господства Давида, имеет с ним общий источник» [8, p. 276]. По мнению роялистов, это искаженное восприятие натуры, когда в поиске «прекрасного идеала» в первом случае и поэтического чувства во втором художники уходили от реального мира. И в том и в другом варианте происходило искажение классической традиции.

Давид сосредоточился на прямом изучении античного искусства, отбросив французский опыт претворения греко-римской древности. Истинное познание культуры прошлого невозможно без изучения ее образа в разные исторические эпохи. Каждая следующая эпоха выявляла в изучаемой культуре то, что интересует именно ее. Тем самым создавался разносторонний образ древности. Давидовский взгляд словно «поверх истории» приводил к нарочитому упрощению, сознательной архаизации и фетишизации искусства прошлого. Представители «Action française» обвинили Давида в создании и возвеличивании вымышленного образа античности. Роялисты действительно много говорили об ошибочности такого подхода к любому явлению, когда оно рассматривается вне всеобщей истории. Так, например, осуждалось внимание романтиков к искусству Средних веков. Луи Димье порицал характерный уже для его времени резкий подъем интереса к протоpенессансным мастерам: «Подобное восхваление прежних школ и незнание начал побуждает к несправедливому презрению всего прогресса искусства. Все это искажает историю, смещает эпохи и дает на практике самые нелепые и опасные заключения» [3, p. 226].

Деятели «Action française» утверждали, что тот же ошибочный подход к истории искусства был принят в Институте, созданном в 1795 г. взамен ликвидированной Королевской Академии и сохранившем контроль над распределением Римских премий. Несмотря на то что иерархия и малодоступность являлись, среди прочего, причинами восстания против Королевской Академии, вновь образованный Институт также был открыт лишь для избранного круга. В представлении сторонников «Action française» классицизм, каким его проповедовало это учреждение, не имел ничего общего с последовательно развивающимся на протяжении веков классическим искусством. Институт вслед за Давидом предложил вместо идущей от античности живой традиции разнообразного, гибкого и универсального классицизма жесткую догму. Этот классицизм создал вымышленный, застывший образ античности. Давид же, как его главный творец, выступал как ограниченный и нетерпимый к иному мнению фанатик, подчинивший искусственной доктрине целые поколения своих последователей.

Для роялистов искусство Давида и его последователей означало не возрождение классического античного духа, а его утрату под натиском варварства, олицетворяемого германской культурой. История, согласно концепции «Action française», показала, что истоки противостояния гармоничной классической культуры и варварства лежат в эпохе античности, когда устои древнегреческой цивилизации были надежно защищены от хаоса и анархии, царивших вокруг. Оплотом классической культуры от угрозы варварства со стороны англосаксонских и германских народов выступала трансисторическая латинская «традиция разума». Устойчивая в течение столетий, она была поколеблена в конце XVIII в., и в искусство проникло искаженное германской мыслью ложное понимание античного наследия. Ответственными за это искажение были объявлены Гердер,

Винкельман и Менгс. Искусство Давида, подпавшее под пагубное влияние немецкой традиции, Луи Димье охарактеризовал как «одновременно незрелое и холодное, [не имеющее] ни изящества, ни основательности, слабое в композиции, резкое по колориту, невыразительное в исполнении» [8, p. 275]. «Более других претендуя на подражание античному искусству, оно дальше всего отстоит от классики, поскольку изучение античности было основано в нем исключительно на ненависти к… совершенству искусства» [8, p. 276]. Димье полагал, что Давид также уничтожил пришедший из Италии чрезвычайно важный в классической традиции интерес к передаче на плоскости холста глубины пространства посредством прямой перспективы и тонкой светотеневой моделировки формы. Это ренессансное представление о «Картине как окне в мир» начинает в эпоху Давида постепенно уступать место новому видению живописи, которое спустя столетие сформулирует Дени в своей знаменитой фразе: «картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, положенными в определенном порядке» [1, p. 33]. Все это открывало путь новому искусству, подчиненному только субъективной воле художника.

Классическая же традиция в концепции «Action française» представляя собой сокровищницу накопленного веками опыта, мыслилась непререкаемым абсолютом. Главное, на чем настаивали роялисты, – это следование натуре, традиции и здравому смыслу. По сути, это была универсальная формула, позволяющая сохранять контроль над искусством и направлять его в рамки пропагандируемой монархической идеологии. Любое отклонение от этой формулы означало индивидуальный подход и порождало сомнение в авторитете классической культуры. Таким образом, в области эстетики роялисты противились любой уступке как индивидуальному, так и независимому общественному мнению. Тот же подход они демонстрировали и на политической арене, осуждая демократию за потакание индивидуальным потребностям членов общества.

Параллель между политическими и эстетическими идеалами в учении «Action française» имеет большое значение для выявления сути художественной концепции реакционных монархических сил. Для роялистов искусство Пуссена являло образ рационально устроенного, упорядоченного мироздания, внутренние законы которого человек если и не мог познать разумом, то осознавал их непреложное существование и свою зависимость от них. Перипетии судьбы индивидуума не значат ничего с точки зрения высшего порядка и гармонии мироздания. И человек должен стоически принимать хаос и смятение жизни, помня об изначально заданных порядке, гармонии и красоте мира. Роялисты видели в монархическом устройстве государства отражение этого порядка в жизни общества. Поэтому оно и представлялось единственно возможным для гармоничного развития нации, осознающей это устройство как данное свыше, привносящее в жизнь людей гармонию и порядок высшего мироустройства. Искусство со времен Пуссена существовало в рамках этой концепции, не выступая против принятого понимания мира и преломления его законов в общественном устройстве. Королевская Академия была хранителем этой доктрины. Революция разрушила существовавшую веками систему, поставив права личности над законами мира. Моррас и его сторонники категорически отвергали возможность перестроить общество на основании умозрительной концепции Просвещения путем механического слома хода истории, каким представлялась Революция. Согласно доктрине «Action française» Революция породила лишь раздробленное общество, неспособное к объединению ради великих целей. После Революции под влиянием авторитета

Давида в искусстве также начался процесс индивидуализации. Прежде ориентировавшийся на нормы Академии, художник теперь получил возможность по своему разумению определять законы творчества, отказываясь от накопленного опыта прошлого и его традиций. Его внимание было приковано больше к собственной индивидуальности, чем к изучению уроков минувших веков и заветов прошлого. В искусстве, определяемом прежде гармоническим соединением индивидуального опыта и великой традицией прошлого, произошел перекос в пользу субъективного начала.

Монархисты и националисты, прежде всего идеологи «Action française», видели в возвращении к по-своему понимаемой классике залог возрождения национального искусства и в конечном счете путь к восстановлению основы основ Франции – монархии. Поэтому они так твердо и страстно призывали вернуться к нарушенной Просвещением и Революцией традиции, к искусству, существовавшему под сенью Королевской Академии, разрушенной Жаком Луи Давидом.

Таким образом, организация «Action française» преследовала прежде всего политические цели. Ее художественная теория была продиктована монархической и националистической идеологией. Очевидно, что теория классического искусства «Action française» была не менее догматична, чем та, которую они связывали с именем Давида. В критике революционного классицизма Давида роялисты обнажили уязвимую сторону собственной позиции – не допускающее никаких возражений, безусловное подчинение искусства умозрительной концепции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Denis M.* Le Ciel et l'Arcadie. Hermann, Paris, 1993. 237 p.
2. *Dimier L.* L'Art français. Hermann, Paris, 1965. 184 p.
3. *Dimier L.* Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Leroux, Paris, 1900. 595 p.
4. *Honour H.* Neo-classicism. Penguin Books, New York, 1979. 224 p.
5. *Maurras C.* Enquête sur la monarchie. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1916. 564 p.
6. *Maurras C.* La politique religieuse. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1914. 428 p.
7. *Maurras C.* Romantisme et Révolution. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1925. 296 p.
8. *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. 22 p.
9. Le nationalisme français. 1871–1914. Colin, Paris, 1966. 280 p.
10. *Шнаппер А.* Давид. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984. 280 с.