П. А. Трусова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В КОНЦЕПЦИИ ЛУИ ДИМЬЕ. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И ПОЛИТИКА

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 представлен анализ концепции художественной традиции Луи Димье, известного исследователя искусства французского Ренессанса, активного деятеля реакционно-монархической организации «Action française». Изучение концепции Луи Димье раскрывает вопрос взаимного влияния политической идеологии и художественной доктрины.

Ключевые слова: искусство, политика, традиция, Ренессанс, классицизм.

The article deals with the concept of artistic tradition, developed by Louis Dimier, the eminent specialist in the French Renaissance and active member of «Action française», the right-wing political movement. The research of Louis Dimier's ideas on «Classical» tradition and its topicality for Modern French art and society reveals the problem of interaction of political ideology and artistic doctrines.

Key words: art, politics, tradition, renaissance, classicism.

На рубеже XIX–XX вв. во Франции развернулась острая дискуссия о возрождении традиций в национальном искусстве, оказавшая серьезное влияние на дальнейшее развитие художественной жизни страны. В этой дискуссии коренятся истоки последующего становления ретроспективных тенденций в творчестве самых разных художников первой половины XX в., в том числе Матисса, Пикассо и многих других. В эстетической полемике о том, что именно считать подлинной традицией французского искусства, активное участие приняли не только деятели культуры – литераторы, критики, сами художники, но и представители общественно-политических движений, прежде всего радикально правые националисты. В сложной исторической ситуации Франции рубежа веков, определяемой экономической нестабильностью, конфронтацией церкви и государства, ростом националистических настроений, представители правых сил максимально укрепили свои позиции в обществе и расширили идейное влияние. Именно они заявили о необходимости обратиться к историческим национальным традициям для получения надежной опоры дальнейшего развития общества и его культуры. Естественно, они всячески стремились сделать свое понимание этих традиций господствующим.

Однако в среде правых националистов не существовало единого мнения относительно путей реконструкции французского общества на началах «порядка». Развернулась открытая полемика о том, какая традиция должна быть выбрана в качестве ориентира современной Франции. Борьба за влияние в обществе и распространение собственной идеологии была жесткой и безапелляционной. Лидеры двух полярных течений правого национализма Шарль Моррас и Морис Баррес задали основной тон дискуссии о классической традиции во Франции.

Шарль Моррас, возглавлявший реакционно-монархическую организацию «Action française», разработал всеобъемлющую концепцию национальной традиции Франции. Вокруг Морраса в «Action française» сплотилась большая группа единомышленников, прежде всего представителей интеллектуальной элиты общества, способствовавших дальнейшему развитию этой концепции в различных областях культуры. Наибольший вклад в дело преломления политической концепции Морраса в сфере искусства внес Луи Димье, знаменитый исследователь искусства французского ренессанса, непревзойденный специалист в области карандашного портрета этого времени.

Следует отметить, что в русской искусствоведческой литературе исследователи французского ренессанса непременно используют разработки Димье, остающиеся основополагающими в данной области и не утратившие научного значения. Но исследование концепции искусства Димье в контексте его связи с общественно-политическими силами Франции рубежа веков отечественными историками искусства не предпринималось. В западном искусствоведении этот вопрос был отчасти рассмотрен. Так, необходимо назвать изданный вашингтонской Нацио-

нальной галереей сборник «Nationalism and French visual culture, 1870–1914», в котором был многообразно освещен вопрос воздействия политического национализма на художественный процесс. В опубликованных статьях акцент сделан на развернувшейся в конце XIX в. дискуссии о возвращении к исконным традициям французского искусства. Наибольший интерес в рамках данного исследования представляют следующие статьи сборника. Публикация Лауры Моровиц «Medievalism, Classicism, and Nationalism: The Appropriation of the French Primitifs in Turn-of-the-Century France» [13] освещает историю острой дискуссии об истоках французского искусства, развернувшейся вокруг выставки французских примитивов в Лувре в 1904 г. Нейл Маквильям в статье «Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914» [12] подробно рассматривает концепцию классицизма, сформулированную идеологами «Action française».

Настоящая работа посвящена вопросу связи политической доктрины «Action française» с концепцией развития искусства, разработанной Луи Димье (1865–1943).

Организация «Action française» была создана в разгар дела Дрейфуса в 1899 г., объединив под своими знаменами многих антидрейфусаров-шовинистов. Поэт и критик Шарль Моррас, присоединившись к движению, вскоре стал его главным идеологом, превратив организацию в монархическую. Благодаря его деятельности она очень скоро стала одной из самых влиятельных праворадикальных организаций Франции.

В своей программе Моррас исходил из представления о современном упадке Франции и утрате ею ведущей роли в мировом развитии. Причина этого – разрыв с подлинными национальными традициями, разрыв, произошедший вследствие Революции 1789 г. и под воздействием враждебных чужеземных сил, прежде всего германских и англо-саксонских. Для возрождения страны, согласно Моррасу, необходимо было свергнуть республиканское правление и повести решительную борьбу против «засилья» евреев, протестантов, франкмасонов и «метеков» (иностранцев). Политический план Морраса предусматривал упразднение парламентаризма и демократии и возрождение монархии, восстановление влияния католической церкви и возвращение ее традиционных прав и привилегий, воссоздание сословно-патриархальных отношений в обществе.

В программе Шарля Морраса существенное место занимает искусство. Осознавая пропагандистскую роль искусства, Моррас занимался его проблемами не меньше, чем вопросами политики, и в его учении эти области неразрывно связаны. В искусстве также было необходимо вернуться к исконным национальным традициям. Моррас доказывал, что единственной подлинно французской является классическая традиция, искусство классицизма как таковое. И возрождение этой традиции – единственный путь возрождения самого французского искусства.

Шарль Моррас утверждал необходимость выбора и следования традиции только тех периодов истории, когда господствовало рациональное начало. Это культура Древней Греции, Древнего Рима и далее культура XVII в. во Франции. Данная традиция была прервана Французской революцией, и последующие периоды, определяемые демократическим устройством государства, согласно Моррасу, несли с собой хаос и анархию. Поэтому традиции этих периодов надлежало вычеркнуть из круга наследуемых.

Прославляемая Моррасом традиция получила название трансисторической латинской «традиции разума». Непосред-

ственным ее воплощением стало искусство классицизма. Периода наивысшего расцвета она достигла в абсолютизме Людовика XIV в творчестве Никола Пуссена. В классицизме Пуссена Шарль Моррас видел материальное воплощение тех духовных ценностей, которые перешли от древних Средиземноморских цивилизаций к Франции Людовика XIV. Основной унаследованный завет – доминирование разума над внешними формами натуры, что привнесло во французское искусство непревзойденное понимание сути природы, скрываемой за ее видимой оболочкой. Очевидно, что в основе этой конструкции лежит представление об отношении природы и идеала в греческой классике. В концепции Морраса искусство классицизма предстает как эстетическое выражение интеллекта. Господствующее в человеке интеллектуальное начало диктует особое соединение собственного опыта и традиции. Через это соединение человек обретает «совершенное» понимание и, соответственно, абсолютное «владение» окружающим миром. Он «владеет» миром на том основании, что знает естественный порядок вещей, проникая в суть мироздания. Искусство классицизма, сохраняя в своем языке риторику природы, обладает естественной властью над умами людей. Классицизм в таком понимании является, по сути, утверждением власти как априорной данности.

Начало власти в классицизме, остро ощущаемое в правых националистических кругах, делало это искусство важнейшим стратегическим оружием. Поэтому представители различных движений внутри правых националистических сил включились в дискуссию о классической традиции и классицизме с целью утвердить исключительно собственное понимание этой традиции.

Представители движения «Action française» признавали, что именно разработки Шарля Морраса 1890-х гг. стали той основой, на которой вырос роялистский классицизм в области теории. Роль Димье в развитии эстетической доктрины «Action française» невозможно преуменьшить.

Позиция Луи Димье была глубоко личностной. Свое представление о развитии французского искусства Димье сформулировал достаточно рано и ревностно отстаивал собственную точку зрения на протяжении всей жизни. Эрудиция и блестящее образование принесли ему авторитет в профессиональной сфере и среди образованной части общества. Димье много путешествовал, хорошо знал английский, немецкий, итальянский и некоторые другие европейские языки. Изучение культур различных стран Европы убедило его в схожести человеческой натуры независимо от национальной принадлежности. Димье полагал, что наивысшие достижения любой европейской культуры имеют общие для всех начала, такие как рациональное мышление, основанное на традиции, и католическая вера. Все это объединяло цивилизованный мир на протяжении долгих веков. Поэтому во многих работах Димье воинствующий национализм «Action française» смягчается. Благодаря участию Димье доктрина «Action française» приняла более сдержанный характер. Развивая в области эстетики общественно-политические идеи Шарля Морраса, Димье избегал безоговорочного шовинизма, и не случайно в 1920 г. историк искусства вышел из состава организации. Однако абсолютное неприятие культуры Германии Димье разделял полностью, поскольку именно Германия, воплощающая для него традицию варварства и угрозу хаоса, представлялась единственным врагом объединенного цивилизованного мира. Позднее, осуждая шовинизм, Димье говорил, что настоящий национализм, губительный для культуры,

был порожден именно Германией. Как пишет Генри Зернер в предисловии к сборнику текстов Луи Димье «L'Art français», это национализм, «без основания насыщенный этническими теориями и связанный с возвращением к истокам, т. е. к варварству, национализм, который как чума распространился по всей Европе» [1, p. 11]. Недавний представитель воинствующего националистического движения парадоксальным образом перешел к осуждению национализма. С одной стороны, катастрофические итоги мировой войны наглядно демонстрировали последствия шовинизма, владевшего сражающимися европейскими нациями. С другой – Димье предпочел перенести ответственность за собственную «болезнь» на враждебную ему немецкую культуру.

Концепция классицизма Луи Димье в целом шире и разнообразнее, чем заданная Шарлем Моррасом и развиваемая другими теоретиками «Action française». Сам Луи Димье, как и Шарль Моррас, имел много личных оснований, чтобы встать под знамена монархического движения. Он родился в 1865 г. в религиозной буржуазной семье, получил гуманитарное образование и по мере взросления все более проникался мыслью о ханжестве и лицемерии современного ему общества. Постепенно он замкнулся в себе, глубоко презирая окружающую действительность. Как и Моррас, он видел именно в Революции источник нынешнего нравственного кризиса общества и отвергал все достижения культуры XIX в., опирающиеся на революционные завоевания. Непреодолимое разочарование в современном мире подтолкнуло Димье к поиску заветов порядка, стабильности и безопасности в прошлом. Именно традиция гарантирует постепенный, упорядоченный и надежный процесс накопления опыта человеческой мысли, что определяет для него понятие «культура». Особенно важна традиция в искусстве, где опыт транслируется через обучение, через непосредственную передачу мастерства, приемов и методов от учителя к ученику. Задача истории, следовательно, описывать развитие этой традиции в ее непрерывности в конкретных исторических условиях, когда важна каждая деталь изучаемого времени. Но история – это не способ бегства от настоящего. Наоборот, именно традиция являет собой тесную связь прошлого и настоящего. Генри Зернер следующим образом характеризует этот подход к истории: «Назначение истории заключается в вопрошании прошлого о том, чем должно стать настоящее. Это вопрошание тем более энергично, чем более востребованы ответы, и важно потому, что революции XIX в. и последствия националистических конфликтов, раскололи и смутили потомков» [1, p. 17]. Исходя из эмпирического изучения фактов, Димье поднимался до обобщений, которые чаще всего имели вид рассуждений, рассеянных по тексту исследования. Подобный подход Димье применил в одной из своих ранних работ, диссертационном исследовании о Приматиччо (1900).

Диссертация Димье была защищена в то время, когда активно обсуждался вопрос о подлинных истоках французского искусства. Возникло ли французское искусство с формированием Школы Фонтенбло, или итальянцы прервали местную традицию искусства, зародившуюся еще в эпоху Раннего средневековья, традицию французских «примитивов». Этот спор, имевший огромный общественный резонанс, затрагивал принципиальный вопрос национального самоопределения. Национальная гордость требовала, чтобы у Франции была сформированная, самостоятельная и оригинальная художественная школа того же времени, что и приобретшие к тому времени статус шедев-

ров произведения итальянских и нидерландских мастеров XV столетия. 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 сложении национальной традиции. Общество было четко разделено на ценителей «примитивов» и тех, кто видел исток в школе Фонтенбло. Димье был среди наиболее решительных представителей последних, хотя они и находились в очевидном меньшинстве.

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 хранителями в Европе, и тем самым утвердить культурное превосходство Франции во всем мире.

Для Димье и его единомышленников в «Action française» нация и ее культура не ограничивались понятием этнической общности. Французская нация мыслилась своего рода произведением, созданным вековой историей королевской власти. Таким образом, в эпоху политически нестабильного Средневековья сама Франция была еще очень далека от совершенства как государство. Этого совершенства она достигает только в период апогея абсолютистской власти в XVII в., в период политической зрелости и расцвета. В это время 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. Трансисторическая 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 Королевская Академия, которая играет роль хранителя этой традиции. Так Франция становится единственным наследником, хранителем и обладателем трансисторической латинской классической традиции, монополизирует ее.

В XVII в. во Франции сложились условия, необходимые для принятия традиции искусства, которая несет в себе начало власти и авторитета. Существует естественная неразрывная связь между абсолютизмом и классицизмом. 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 провозве-

стником возрождения абсолютистского государственного устройства. При одновременном расцвете того и другого происходит расцвет нации, которая возвышается над другими государствами и приобретает власть над ними.

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 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 концепции 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 – Мориса Барреса и Адриена Митуара.

Как известно, в отличие от Морраса для Мориса Барреса история была непрерывной линией последовательного развития от поколения к поколению на исконной территории нации. Баррес сформулировал и свое понимание традиции в искусстве, признавая значимыми все этапы его развития. Кроме этого, Моррас и Баррес расходились в определении роли рационального подхода для национализма. Баррес подчеркивал, что в разговоре о нации неприемлемо апеллировать к разуму и логическому рассуждению, определяющим здесь может быть только чувство. Митуар вслед за Барресом развивал более широкое по сравнению с Моррасом понимание традиции и не был столь кардинален в выборе только одной традиции, хотя предпочтение все же отдавал эпохе французского Средневековья.

Однако следует отметить еще один аспект противостояния ценителей французского Средневековья и французского ренессанса. 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. Однако Димье упорно не видел этой традиции, и, конечно, современная художественная практика не могла получить полного одобрения или хотя бы понимания со стороны Димье и, соответственно, со стороны организации «Action française», которую он представлял. Димье был убежден в том, что живопись основывается на эмпирическом изучении и прямом воспроизведении натуры. Создание живописного эквивалента натуры – это губительный путь субъективного видения. Индивидуализм в любом проявлении разрушает порядок и в культуре, и в социуме. «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*» [12, p. 291].

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]» [8, p. 149].

Очевидно, однако, что основой собственной концепции развития искусства для Луи Димье было глубоко личное понимание художественного творчества. А в доктрине «Action française» Димье нашел основу для политической проекции своей эстетической теории. Устремления Морраса и Димье лежали в одном русле. Соединившись, они создали влиятельную доктрину национальной традиции французского искусства. Она приобрела немалое значение для дальнейшего развития искусства, подтолкнув следующие поколения художников к диалогу с классической традицией, которая является необходимой верной основой для любых новаторских начинаний. И если политический авторитет Морраса способствовал получению общественного признания для учения Димье, то профессиональное понимание художественных процессов, которым обладал Димье, придало эстетической концепции «Action française» научную респектабельность и, таким образом, видимость объективности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Dimier L.* L'Art français. Hermann, Paris, 1965. 184 p.
2. *Dimier L.* French painting in the sixteenth century. Duckworth and Co, London; Charles Scribner's sons, New York, 1904.
3. *Dimier L.* Fontainebleau. Renouard, Lautens, Paris, 1908. 168 p.
4. *Dimier L.* Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle. Vol.1. Librairie Nationale d'art et d'histoire. G.Van Oest et Cie, Paris et Bruxelles, 1924. 214 p.
5. *Dimier L.* Histoire de la peinture française dès origines au retour de Vouet. 1300 à 1627. Librairie Nationale d'art et d'histoire. G.Van Oest, Paris et Bruxelles, 1925. 94 p.
6. *Dimier L.* Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun. 1627 à 1690. V. 1, 2. Librairie Nationale d'art et d'histoire. G.Van Oest, Paris et Bruxelles, 1926, 1927. 86 p., 91 p.
7. *Dimier L.* Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Leroux, Paris, 1900. 595 p.
8. *Dimier L.* Vingt Ans d'Action française et autres souvenirs. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1926. 363 p.
9. *Maurras C.* Enquête sur la monarchie. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1916. 564 p.
10. *Maurras C.* La politique religieuse. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1914. 428 p.
11. *Maurras C.* Romantisme et Révolution. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1925. 296 p.
12. 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.
13. *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, 2005.16 p.
14. Le nationalisme français. 1871–1914. Colin, Paris, 1966. 280 p.