

# Морис Дени. «Легенда о святом Юбере»: между символизмом и классицизмом

Полина Трусова

Статья посвящена циклу живописных панно Мориса Дени (1870–1943), основоположника и духовного лидера группы «Наби». Исполненный в 1897 году цикл «Легенда о святом Юбере» занимает особое место в искусстве художника-символиста: он предвещает поворот Дени от декоративности в духе гогеновского «синтетизма» к обобщенности, ориентированной на формы классического искусства, а также от мистицизма символистского к религиозному. В статье рассматриваются те предпосылки будущей трансформации, поворота к классической традиции, которые нашли отражение в композициях данного цикла. Большое внимание уделено теоретическим взглядам художника, вобравшим в себя духовные и общественно-политические настроения эпохи. Автор анализирует роль заказчика, барона Кошена, в формировании концепции цикла; большое внимание уделено идеологической обстановке, оказавшей влияние на мировоззрение Дени.

*Ключевые слова:* панно, символизм, пластические эквиваленты, нео-традиционализм, натурализм, классицизм, позитивизм.

Зимой 1895 года барон Дени Кошен, видный политик и писатель, обратился к Морису Дени с предложением оформить кабинет в его парижском особняке. Кошен интересовался искусством, особенно французским, и его современными тенденциями. Будучи страстным охотником, он предложил художнику соединить два сюжета, связанные с его любимым занятием. Герои этих сюжетов – святой Юбер, считавшийся покровителем охотников, и известный литературный герой, персонаж Виктора Гюго из «Легенды о прекрасном Пекопене и красавице Болдур». Естественно, и заказчик и художник знали символическую подоплеку темы охоты – неустанный духовный поиск и спасение души через обретение истин Веры.

Герой первого сюжета, Юбер, согласно тексту его жития, был старшим сыном короля Бертрана, правившего Аквитанией во второй половине VII – начале VIII века. Отец послал юного Юбера ко двору в Париж, откуда тот отправился на охоту в густые леса в Арденны. Неистребимой страстью Юбера была охота, и именно на охоте произошло его

обращение к христианской вере. Согласно легенде, в разгар преследования оленя Юбер увидел меж рогов благородного животного распятие. Это святое знамение стало переломным моментом в судьбе Юбера: он оставил прежнюю жизнь и посвятил себя служению Богу. Этому важнейшему событию в жизни святого – моменту откровения посвящено центральное панно в цикле Мориса Дени. Духовным наставником Юбера был епископ Маастрихта святой Ламберт; после его смерти во главе епархии встал Юбер, он перенес святые мощи своего наставника в Льеж, где и был первым епископом этого города. Юбер обратил в христианство много язычников в Арденнских лесах, за что его называли «апостолом Арденн».

По сравнению с нравоучительным сюжетом христианской легенды второй источник цикла, литературный, пронизан мистическим ужасом. «Легенда о прекрасном Пекопене и красавице Больдур» была рассказана Виктором Гюго в книге путевых заметок «Рейн» (1842). Молодой богатый властелин, рыцарь Пекопен, безудержный охотник, отправился на очередную охоту; дома его осталась ждать невеста. Новые встречи и заманчивые предложения все дальше уводили его от дома, и все труднее было вернуться. В конце концов, он очутился в «роковом лесу потерянных шагов», откуда возврата нет, и согласился принять участие еще в одной охоте, но, как оказалось, заключил сделку с дьяволом, который пообещал вернуть его домой к невесте. На следующий день он возвратился к невесте, однако она давно уже превратилась в старую женщину. Ночь бесовской охоты, на самом деле, продолжалась сто лет. Тем же вечером он и сам, в одно мгновение, состарился на сто лет. Александр Блок в предисловии к изданию этой легенды на русском языке (1919) отметил: «Это – один из последних нежных цветков Старой Европы; свежее дуновение того романо-германского мира, который в наши дни уже весь закован в железо. <...> Метерлинку осталось только его собственное воображение для того, чтобы будить отдаленную память о средних веках. Воображение уже блеклое и усталое. Память Гюго свежее и здоровее. И я не знаю, кто из них помог мне больше полюбить средние века в дни моей молодости, с которой связана для меня эта легенда»<sup>1</sup>. Из этого рассказа Дени выбрал эпизод неистовой дьявольской охоты, когда герой вверил в руки дьявола и свою душу, и свое тело.

Заказ Кошена давал Морису Дени возможность выйти за пределы станковой живописи и попробовать свои силы в целостном декоративном оформлении интерьера достаточно крупными по размеру изобразительными композициями. В этом первом опыте Дени предстояло решить ряд непростых задач. Кабинет Дени Кошена представлял собой помещение-пенал – узкое и с высоким потолком (2,2x5,5x4,2 м). Одно-единственное окно – в торцевой стене – включало витраж «Дорога жизни», эскиз для которого Дени исполнил по заказу Кошена в 1895 году<sup>2</sup>. Вдоль стен, закрывая их снизу, стояли книжные шкафы, так что живописные панно

должна были разместиться выше, в полосе высотой 2,5 метра, составив сплошную ленту, опоясывающую комнату с трех сторон. Вначале Дени намеревался исполнить два длинных панно по боковым стенам. Однако узкое пространство мешало воспринимать протяженные композиции целиком, поэтому художник нашел другое решение: по три панно на боковых стенах (1,75x2,25 м каждое) и центральное по значимости «Чудо» (2,12x2,25 м) в торце напротив окна. Изображение неба на этом панно, простираясь за пределы холста, переходило на потолок, занимая всю его площадь. В настоящее время цикл «Легенда о святом Юбере» находится в музее Лё Приёре (Le Prieuré) в Сен-Жермен-ан-Лэ (St.-Germain-en-Laye) – городке, где завершилась жизнь художника.

Семь панно образуют единую композицию, идущую слева направо. Первое панно носит название «Отъезд» (Le départ). Вереница всадников на переднем плане представлена в степенном, ритмичном движении, подчеркнутым четким соотношением горизонтальных и вертикальных линий: линия горизонта, дорога на дальнем плане и крупы лошадей на переднем создают ощущение непрерывности движения, а стволы деревьев и фигуры охотников, чинно восседающих на мерно шагающих конях, – ничем не нарушаемого, созерцательного спокойствия. Жесткие пересечения вертикалей и горизонталей смягчены плавными диагоналями – это изогнутые шеи коней, свободно отпущенные уздечки. Композиция, с ее атмосферой ясного, светлого утра, создает настроение радостного ожидания; природа и человек находятся в гармонии, которой пронизан весь ритм мироздания.

В следующем панно «Пуск гончих» (Le lâcher des chiens) цвета становится ярче, и ритм совершенно меняется. Изогнутые стволы деревьев, причудливые, почти танцующие позы у фигур переднего плана, дрожащие в нетерпении собаки, изображенный в сложном ракурсе конь, – все это создает динамику действия, упоение началом охоты.

Третье панно, «Разгар преследования» (Le bien-aller), единственное во всем цикле представляет пейзаж без человека. Преследуемый охотником олень почти неразличим – так он летит, собаки расплываются в стремительном беге. Действие приближается к апогею, однако смягченное цветовое решение, будто природа на миг замирает в лучах заходящего солнца, создает необходимую эмоциональную паузу перед кульминацией.

Центральное панно «Чудо» (Le miracle) представляет центральный эпизод легенды святого Юбера. Видение распятия над головой оленя внушает охотнику благоговение, заставляющее его обратиться к Богу. Ощущение движения, нарастающее в предыдущих панно, здесь вдруг исчезает. Композиция уравновешенна, статична, замкнута. Значительность происходящего подчеркнута монументальностью, с какой на переднем плане предстают обобщенные силуэты деревьев, нейтрализуя обилие мелких деталей. Яркий свет, идущий от распятия, пронизывает

сумерки, уже сгустившиеся в вечернем лесу; ему вторят последние лучи заходящего солнца, отражаясь в воде. Свет играет главную роль в этом панно, символически указывая на сакральный характер действия.

Композиция пятого панно «Потеря следа» (*Le défaut*) отличается статичностью и жесткостью. Те, кто еще не ведают о чуде, продолжают земную охоту, тщетно пытаясь найти след пропавшего оленя. Всадники и собаки, не находя нужного пути, вынуждены двигаться кругами. Прямые и тонкие стволы деревьев, расставленные в композиции часто и хаотично, усиливают путаницу, и дальнейшее движение охотников кажется невозможным. Ищущие след охотники предстают как символы душ, блуждающих в поисках истинного пути – колеблющихся между добром и злом. Слева, у края панно, Дени поместил автопортрет, словно разделяя тревоги и надежды заблудших.

Шестое панно «Дьявольская охота» (*La chasse infernale*) воссоздает историю рыцаря Пекопена. Темные силуэты несущихся всадников резко выделяются на золотисто-желтом фоне леса. Этот пронзительный цветовой контраст в сочетании с чисто графическим напряжением – изрезанными контурами, ломающимися под острым углом линиями, искаженными пропорциями фигур – создает поистине драматический образ. Охотники олицетворяют души, отправившиеся по ложному, губельному пути потакания своим желаниям и предания истинных ценностей. В противоположность статике предыдущей композиции в этом панно господствует неукротимая динамика. Остановка здесь невозможна, на этом этапе уже нельзя повернуть назад или оставить дьявольскую погоню, как не смог этого сделать герой Виктора Гюго.

Последнее, седьмое, панно представляет «Обретение убежища» (*L'arrivée à l'ermitage*). На дальнем плане исчезают в глубинах земли фантомы дьявольской охоты. А на переднем плане, около уединенной часовни, как в спасительной райской гавани, Дени изобразил объединенную молитвой семью Кошена – вместе со святым Юбером, чертами лица похожим на отца Дени Кошена, покойного барона Огюстена Кошена.

Роль заказчика в разработке замысла и его воплощении особенно важна в контексте общих религиозных и социально-политических взглядов Кошена и Дени. Несколько поколений семьи Кошенов представляли интеллектуальную и политическую элиту Франции. Так, в конце XVIII века юре Жан-Дени Кошен основал в Париже большой госпиталь, который до сих пор носит его имя. Семья Кошена стала воплощением французского консерватизма. Семейные традиции и взгляды оказали огромное влияние на Дени Кошена и были переданы им следующему поколению. Его отец, Огюстен Кошен, политик и литератор<sup>3</sup>, со всей решительностью отстаивал свои взгляды на общественно-политический строй. Сам Дени Кошен написал несколько книг, одной из которых была «Эволюция жизни» (*L'Évolution de la vie*, 1886), получившая награду Французской академии. В 1911 году Кошен стал членом этой органи-

зации. Его сын Огюстен Кошен, известный французский историк, занимался изучением истории Французской революции.

Дени Кошен<sup>4</sup>, ревностный католик, монархист, принадлежал к кругу политиков крайне правого толка и активно выступал на стороне правых католических общественно-политических сил. Он был одним из главных ораторов католической партии, наиболее последовательным защитником церкви, свобод в религиозном образовании и защиты конгрегаций от действий администрации Вальдека-Руссо и Эмиля Комбе. Дени Кошен, занимая видное политическое положение, указывал на важнейшие, с его точки зрения, проблемы современного общества, к которым причислял, прежде всего, падение уважения к христианским ценностям, и причинами этого считал промышленный переворот, развитие капитализма и пропаганду социалистических идей.

Тревоги Кошена во многом были обоснованными. Католическая церковь во Франции в конце XIX – начале XX века находилась в сложном положении. В течение всего XIX века в отношениях церкви и государства существовало много разногласий и взаимных претензий. С одной стороны, церковь утратила многое из своей собственности во время Великой французской революции, пострадала от рук якобинцев и не могла доверять правительству, которое называло себя «республиканским». С другой стороны, правительство волновали монархические настроения, обширные богатства многих религиозных орденов и подчеркнутая преданность Ватикану тех католиков, которые являлись сторонниками абсолютного авторитета папы Римского. В самом конце XIX – начале XX века правительство вело борьбу против церковного контроля над образованием во Франции. Ситуацию обострило дело Дрейфуса, офицера Генерального штаба французской армии, еврея по происхождению, несправедливо обвиненного в шпионаже и измене родине. Церковь заняла откровенно антидрейфусарскую позицию, разжигая антисемитские настроения. Дело Дрейфуса во многом стимулировало националистическое движение. Многие молодые католики объединились с националистами в своеобразный реакционно-шовинистический фронт, чтобы выступить против либеральной политики республиканского правительства.

Религия занимала важнейшее место в жизни Мориса Дени. Его религиозное мировоззрение сформировалось еще в юношеские годы и оставалось неизменной составляющей его творческого мышления. Уже в юности кумиром для Дени стал художник Раннего Возрождения Фра Анджелико. Интерес Дени распространялся не только на искусство Фра Анджелико, но и на его личность. В 1885 году Дени поведал в своем дневнике о желании написать историю жизни «святого художника» и позднее обратиться к Папе с просьбой о причислении его к лику блаженных<sup>5</sup>. По мнению Дени, возвращение к стилю Фра Анджелико стало бы путем возрождения религиозного искусства. В январе 1886 года он

записал в дневнике: «Живопись – это по существу религиозное и христианское искусство. Если это качество утрачено в наш нечестивый век, его следует вновь открыть. Открыть, восстановив честь эстетики Фра Анджелико, единственного искреннего католика, который отвечает устремлениям благочестивых, страстных душ, любящих Бога»<sup>6</sup>. Еще в юности Дени пришел к убеждению, что его собственное призвание – стать «христианским художником» и прославлять чудеса христианства, как это делал Фра Анджелико. Дени был уверен, что истинная социальная миссия художника – это возрождать нравственные ценности, утраченные в современном мире.

Подобно многим верующим в конце XIX века, Дени был против правительственных нападков на церковь. Он остро переживал недостаток истинной религиозности в современном мире, а в художественной среде – в особенности. Постепенно его позиция сочувствующего наблюдателя трансформировалась в более радикальную: убеждения стали категоричными, а действия решительными и активными. Дени сблизился с кругом реакционно настроенных правых католиков. Социально-политическую позицию Дени тех лет характеризует его круг общения. Например, он был связан с Адриеном Митуаром, поэтом, эссеистом, издателем и одновременно политическим деятелем, имевшим большое влияние в литературных кругах Парижа. Чуть позже, в начале XX века, Дени начал сотрудничать в основанном Митуаром журнале «Запад» (*L'Occident*). Позиция этого издания проявлялась в нескрываемом осуждении политического курса, проводимого Комбе. Именно в кругу правых консерваторов Дени познакомился с Дени Кошеном и позже стал его другом.

Находясь в авангарде символистского движения, Морис Дени использовал язык нового искусства для поддержки католицизма. Роль Дени в развитии искусства символизма, в том числе как теоретика, нельзя недооценивать. Его первая статья «Определение неотрадиционализма», опубликованная в 1890 году, была задумана, по выражению самого автора, «манифестом символизма». Основные положения этой статьи были сформулированы в течение краткого периода после 1886 года, когда последняя выставка импрессионистов обозначила закат связанной с ними эпохи и утверждение нового направления – символизма, в живописи тогда еще не вполне сложившегося, но уже утвержденного в литературе манифестом Мореаса.

Формирование Дени как художника-символиста происходило аналогично становлению других представителей этого движения. Известно, что символизм являл собой один из вариантов общей социально-культурной реакции на господство позитивизма и связанной с ним натуралистической эстетики. Для Дени, однако, немаловажную роль играла и религиозная составляющая антипозитивистской реакции. Символизм отрицал присущий позитивизму социологический и утилитарный подход к искусству, его установку на натуралистическое копирование. Реакция

со стороны символистов часто была категоричной и подчеркнута эмоциональной. Но ее нельзя назвать полным отрицанием позитивизма. Тексты символистов показывают, что многое в позитивистском учении внимательно изучалось и принималось ими. При формировании своей доктрины символисты использовали некоторые открытия позитивизма в области психологии, социологии, теории познания, методологии науки. С одной стороны, в сочинениях символистов лидеры позитивистского движения предстают их главными противниками, а с другой – нередко упоминаются как источники идей и суждений, воспринятых символистами. Теоретики символизма в своих рассуждениях обращались к работам Спенсера, Конта, Тэна, подкрепляя собственные суждения ссылками на этих авторов. Символисты использовали, в частности, разработанные позитивизмом вопросы отражения мира в психике человека.

Жан-Поль Буйон в своих недавних исследованиях доказал, что произошедший в теории и художественной практике Дени поворот в сторону восстановления изначальной ценности самой живописи, резюмируемый фразой о картине, которая «прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке»<sup>7</sup>, был подготовлен, прежде всего, изучением работ Тэна. Как утверждает Буйон, Дени, вопреки своим позднейшим заявлениям, в конце 1880-х годов внимательно читал Тэна: «Также вопреки широко распространенному клише, несмотря на очень ясные указания, данные мастером по этому вопросу, революция 1890 года не была действием «художника души», она происходила прямо от французского и англо-американского позитивизма, почерпнутого из первых рук от Тэна и Спенсера»<sup>8</sup>. Буйон отметил переключку высказывания Дени, сделанного в 1890 году, с формулировкой, которую дает Тэн в «Философии искусства»<sup>9</sup>: «Сами по себе и независимо от подражательного употребления краски, точно так же, как и линии, имеют свой особый смысл, свое значение... Впечатление наше разнится, смотря по подбору цветов; следовательно, этот подбор уже и сам по себе выразителен. Картина есть колоритная поверхность, на которой различные тоны и различные степени света распределены с известным выбором – вот заветная ее суть; что эти тоны и эти степени освещения образуют фигуры, драпировки, архитектурные принадлежности – это уже дальнейшее их свойство, из-за которого первичное все-таки не теряет ни своей важности, ни своих прав»<sup>10</sup>.

Таким образом, начальный этап художественной карьеры Дени, период символизма, во многом был обусловлен эпохой позитивизма. Однако на дальнейшее развитие его творчества кардинальным образом повлияла католическая вера. Поскольку даже тогда, когда Дени был связан с эстетикой позитивизма, его взгляд на живопись и ее значение неизменно оставался взглядом глубоко верующего католика. Не случайно,



в предпоследней части «Определения нео-традиционализма» на первый план выходит мысль, проходящая красной нитью через все творчество Дени: «Искусство – это освящение природы. <...> Великое искусство, которое называют декоративным, ассирийское, египетское, греческое, искусство Средневековья и Ренессанса, и определенно лучшие произведения современного искусства, что это, если не преобразование заурядных впечатлений – от объектов природы – в священные, непроницаемые, величественные образы»<sup>11</sup>.

Эта идея была сформулирована Морисом Дени еще в январе 1889 года на страницах дневника: «Я верю, что искусство должно освящать природу; я убежден, что видение без духовного начала бесполезно; и что это призвание эстета, обращать прекрасные вещи в вечные образы»<sup>12</sup>. Постигание невидимого в видимых образах, проникновение к божественной сущности мироздания сквозь пелену явленной нам действительности стало центральной линией развития Дени-символиста и Дени-христианина.

Цикл «Легенда о святом Юбере» хронологически принадлежит к периоду символизма. Символическое содержание изобразительной основы не вызывает сомнения. Эта работа построена на символистских принципах, изложенных самим Дени: прежде всего, это принцип «пластических эквивалентов», согласно которому художник должен не воспроизводить природу, а давать ее пластический эквивалент, в то время как реальные, узнаваемые предметы нужны художнику лишь как эквиваленты их идеальной сущности.

В панно «Чудо» сцена божественного откровения представлена на втором плане за массивным стволом дерева. Занимающее центр композиции, это дерево, с одной стороны, словно скрывает сакральное действие от поверхностного, равнодушного взгляда, а с другой – заинтересованного зрителя буквально побуждает проникнуть за завесу тайны, понять смысл происходящего за внешней, видимой оболочкой явлений, чтобы познать скрытые в них идеи. Силуэт могучего дерева сообразен значимости события и величии духовной идеи, становясь, тем самым, ее «пластическим эквивалентом». Приглушенная цветовая гамма служит созданию образа глубоко личного откровения. Причудливые силуэты веток, подобные чудесной кованой решетке, вместе с освещенной закатными лучами водной гладью усиливают настроение священной тайны. Зачаровывающий вечерний свет дальнего плана и мистический свет самого явления, взаимодействуя, создают таинственную атмосферу, исполненную благодати божественного присутствия. Таким образом, композиция, образ пространства, цветовая гамма, линейный строй и световое решение – все способствует наиболее полному выражению идеи, являясь примером символистского метода, основанного на принципе пластических эквивалентов.

В период противостояния с позитивизмом, на волне подъема симво-



лизма, образ мыслей Дени отвечал антипозитивистским и антинатуралистическим настроениям, хотя символизму было присуще и компромиссное принятие-отрицание позитивистской доктрины. Однако вскоре Дени осознает эту двойственность, недостаточность символистской реакции и утрату в категоричной борьбе с натурализмом исконных качеств живописи – таких как ремесло, продуманная работа и размышление о вечном и высшем. Будучи признанным лидером символизма, именно против его центральных художественных установок Дени выступил в последние годы XIX века. Современное искусство, по мнению Дени, имело ряд уязвимых сторон, в числе которых он называл отсутствие у художников рационального замысла, реализуемого в процессе создания произведения, быстроту исполнения, превалирование индивидуального ощущения, стремление к неперменной оригинальности, разрыв с традициями прошлого, недостаточную работу с натуры, утрату профессионального мастерства.

К 1897 году, когда был написан цикл для Кошена, Дени считал, что искусство символизма из строгого научного подхода к творчеству превратилось в схватывание мимолетных впечатлений, эмоций, переживаний, для чего более не требовалось кропотливой, серьезной работы с натуры, а для самого Дени это качество основательности в искусстве стало определяющим. К этому привел сам путь его развития как живописца, но немаловажную роль сыграло и мировоззрение художника, включая его социально-политические взгляды. В сложный период исторического самоопределения Франции на рубеже XIX–XX веков, в бурной полемике по вопросу дальнейшего политического развития страны многие представители консервативных кругов подняли на щит идею возвращения к многовековым традициям французской жизни, кое-кто даже ратовал за возвращение королевской власти. Раздавались громкие голоса, требовавшие наведения порядка – от общественного порядка до мировоззренческого, определяющего жизнь страны в целом. Опыт такого порядка следовало искать в исторической традиции. В области искусства это ориентировало на обращение к наследию прошлого. Укрепление позиций католической церкви играло важнейшую роль в этом процессе. И именно за возрождение авторитета церкви сильнее всего ратовал Морис Дени.

Внутри церкви оставалась влиятельной крайне реакционная фракция, которая препятствовала любым попыткам модернизации католицизма. Именно она стала питательной средой для католического возрождения в литературных и художественных кругах. В литературе на волне этого движения произошло объединение католиков-реакционеров и представителей литературно-художественного авангарда против позитивизма, который к 1880-м годам стал доминирующим мировоззрением и осознавался уже как тормоз для дальнейшего развития науки, культуры и искусства. Церковь на рубеже веков нашла поддержку там, где

лишь несколько десятилетий назад христианству была противопоставлена альтернатива в виде «религии творчества». Именно в передовых литературных кругах возникло движение, за которым закрепилось название «католическое возрождение». Как охарактеризовал эту тенденцию С.И. Великовский, поиски пути от «святыни-заменителя» предшествующего периода свелись «к ходу мысли откровенно попятному – к откату из тупика на вероисповедальные рубежи в расчете излечить лирическое жизневидение от худосочной рассудочной дряблости стародавними христианскими снадобьями. Нередкое в истории культуры обновленчество, прибегающее к оглядке через головы отцов на дедовскую архаику, во Франции XX века приняло облик «христианского возрождения». Философски оно пробует укрепить себя тем, что спускается в глубь доренессансного и докартезианского прошлого, к средневековым богословам, а собственно в лирике дает внушительное число молитвенных “теодий”»<sup>13</sup>.

Литературное движение за возрождение католицизма получило название «реакционная революция». Одним из наиболее ярких представителей идеологии консервативного католического движения рубежа веков стал литературовед и критик Фердинанд Брюнетьер (1849–1906). Он был активным участником «католического возрождения», видя спасение современного мира только в религии, а в своих политических взглядах он стоял за монархию. В начале своей карьеры Брюнетьер испытал огромное влияние Тэна и стремился перенести в литературоведение естественнонаучные методы<sup>14</sup>, однако в 1890-е годы отказался от этого пути. Брюнетьер изучал историю французской литературы разных периодов, но свое предпочтение раз и навсегда отдал литературе XVII века. Имея большой авторитет и влияние, он стал одним из тех, кто на рубеже XIX–XX веков поднял вопрос о традиции классицизма XVII столетия. Эпоха Людовика XIV, с его точки зрения, была апогеем французской поэзии. Будучи горячим поклонником классицизма, Брюнетьер рассматривал позднейшие литературные течения, в особенности, натурализм, как упадок.

Брюнетьер выявил несколько наиболее ярких черт, которые отличают французскую литературу от литературы других стран Европы. Прежде всего, в ней, как ни в какой другой, очевидно внимание к чужеземным литературам, обобщение и ассимиляция их опыта. Так, французская литература создала идею человека мира. И поэтому в литературе Франции очевидно стремление создавать не столько образы конкретных людей, сколько вырабатывать обобщенные отвлеченные типы. Того же требовал и догматический характер классицизма. Французская литература должна была стать универсальной, общедоступной и понятной для всех – отсюда такие качества, как простота, стройность и ясность, логика и точность, строгость композиции и изысканность слога. Только французский автор может с предельной ясностью выразить самые глубокие

мысли. Брюнетьер утверждал, что французская литература раскрывает, прежде всего, общечеловеческие и гражданские вопросы, например, по какому высшему принципу соотносятся интересы человека и общества. И, поскольку литература выполняет эту социальную функцию, автор не имеет права на субъективность в мыслях и чувствах. Путь Брюнетьера от позитивизма через его отрицание к идеализму демонстрирует распространение в то время в научных и культурных кругах движение, которое получило название «ренессанс идеализма» – по заглавию работы самого Брюнетьера 1896 года (*La Renaissance de l'idéalisme*)<sup>15</sup>.

Этот пример, один из многих, показывает, что во Франции в конце XIX века существовало многоликое «возрожденческое» движение, вбиравшее в себя и общественно-политические, и общекультурные устремления определенных кругов французского общества. Это было близко и Морису Дени. Впитывая настроения эпохи, созвучные его личным поискам, он всерьез обратился к изучению наследия старых мастеров.

В период создания цикла «Легенда о святом Юбере» большое влияние на Дени оказали работы мастеров раннего итальянского Возрождения, которыми он восхищался с юности. Тема охоты наводила исследователей на выявление связи цикла с такими произведениями, как панно «Охота» Паоло Уччелло и фресковая роспись Беноццо Гоццолли в капелле дворца Медичи во Флоренции<sup>16</sup>, где Дени был во время поездки по Италии в 1895 году. Как пишет Ж.-П.Буйон, «пейзаж флорентийского художника исполнен подобно тому, как Дени организовал композицию в своих работах. Высокая линия горизонта, пространство, перемеженное растительностью, наложение фигур, выбранные для того, чтобы сделать темнее передний план, и яркое небо, озаренное утренним или вечерним светом, лишь касающимися верхушек деревьев на заднем плане, кажется откликом на те же вопросы о передаче в декоративной, по сути, работе, определенной конкретным местом, духовного содержания»<sup>17</sup>.

Лувр, Версаль и Фонтенбло представляли для Дени неиссякаемый источник изучения и вдохновения. Прежде всего, очевиден его интерес к таким разным мастерам XVII века, как Пуссен и Рубенс. В основе работы «Чудо» лежит классицистическое построение, композиция уравновешенная и симметричная. Гармонично распределены цветовые пятна, точно найдено расположение источников света – согласно приемам классицизма XVII столетия. Дени четко делит пространство на планы, что, однако, не нарушает декоративной плоскостности построения, не создает иллюзии прорыва в глубину. Схожее аккуратное обращение с картинной плоскостью характерно для искусства Никола Пуссена.

В композиции «Пуск гончих» сложный ракурс коня на переднем плане вызывает ассоциации с виртуозными построениями Питера Пауля Рубенса. Об уроках живописи барокко напоминают также резкие контрасты света и тени, придающие действию дополнительную динамику. Отдельные панно, например «Разгар преследования», исполнены

с большим вниманием к передаче фактуры: бархатисто-мягкая поверхность земли, шелковистая шерсть животных придают изображению осязательность и добротность, сопоставимые с произведениями фламандских и голландских художников XVII века. Колористические задачи, которые Дени решал при написании цикла, заставляли его присматриваться и к работам венецианских мастеров, и к произведениям Эжена Делакруа.

Традиция изображения лошадей во французской живописи немислима без работ Теодора Жерико, чья картина «Дерби в Эпсоме» (1821, Лувр, Париж), несомненно, получила отзвук в панно «Дьявольская охота». Но Дени вел внутренний диалог и с другим мастером: «Легенда о святом Юбере» заставляет вспомнить искусство Эдгара Дега, чрезвычайно интересовавшегося изображением скаковых лошадей. Динамичное построение в изображениях скачек, неожиданные ракурсы фигур, их смелое расположение в пространстве, кажущаяся случайность запечатленного мотива являлись итогом длительных наблюдений и долгой кропотливой работы Дега. Дени не мог обойти вниманием этот опыт Дега в изображении лошадей. В решении панно «Потеря следа» он аналогичным образом совмещает в композиции фигуры в покое и движении, сочетает объемную и плоскостную трактовку фигур, большое внимание уделяет проработке силуэтов, передает характерные движения опытных наездников. В открывающей цикл композиции «Отъезд» Дени использовал постоянно применяемый Дега прием среза фигур рамой, что всегда усиливает динамику, создавая эффект случайно схваченного момента и заставляя предположить расширение пространства за пределы картины. При сравнении с произведениями Дега, например «Перед стартом» (ок. 1862 г., Музей д'Орсэ, Париж) или «Скачки» (1885–1888, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), становится очевидным глубокое изучение Морисом Дени находок своего старшего современника.

Правда, в законченных работах художник лишь формально следует урокам Дега и явно не стремится повторять его художественные эксперименты. Известно, что Дени делал зарисовки с натуры, когда Кошен приглашал его понаблюдать охоту в лесу Фонтенбло, однако созданные им образы всадников носят обобщенный, идеализированный и даже несколько рафинированный характер. Вместо острохарактерных ракурсов и движений Дени изображает, в основном, наездников анфас, нередко просто неспешно движущимися перед зрителем. Собственные новаторские поиски Дега основаны на глубоком знании наследия французского искусства. В изображении лошадей Дега также находился под влиянием творчества Жерико (помимо английской традиции), и широко известен интерес Дега к искусству Энгра. Так, в 1903 году Ю. Мейер-Грефе отметил: «...в работах Дега мы замечаем, насколько он обязан Энгру»<sup>18</sup>; усвоив его уроки, уже в своем творчестве «Дега сделал бес-

красочного Энгра колоритным»<sup>19</sup>. Морис Дени восхищался коллекцией работ Энгра, собранной Дега.

В 1901 году Дени впервые посетил дом Дега<sup>20</sup>. Но круг общения художников предполагает гораздо более раннее знакомство, например, в салоне музыкального издателя Анри Леролля. Роднили художников и общие консервативные общественно-политические взгляды. Однако в разгар дела Дрейфуса, несмотря на общий подъем антидрейфусарских настроений, Дени не встал на позиции шовинизма и антисемитизма, как это сделал Дега, который из этих соображений разорвал отношения со многими знакомыми и товарищами. Морис Дени сохранил круг своих друзей, в числе которых были и прямые сторонники Дрейфуса. Он продолжал общение со своим другом и патроном Анри Лероллем. Жан-Поль Буйон в статье «Политика Мориса Дени» приводит воспоминания художника об этом: «Как все религиозные люди, Леролль занял позицию в деле Дрейфуса с болью и неистовством. Он выбрал Дрейфуса, как и Каррьер, против Дега, Форена, Пюви, Ренуара. И я помню горечь наших разговоров и радуюсь, что наша дружба не пострадала от этого»<sup>21</sup>.

И все же, несмотря на то, что Дега в тот период занимал категоричную общественную позицию, а Дени умеренную, их объединяли разносторонние художественные взгляды и интерес к традициям французского искусства. В «Легенде о святом Юбере» Дени искал возможные точки соприкосновения между наследием старых мастеров и творчеством его современников, находившихся, как и он сам, в поиске действенной классической традиции, актуальной для дальнейшего развития искусства Франции. Поворотным в развитии живописи и эстетической теории Мориса Дени стал 1898 год, когда им была написана статья, подытожившая его впечатления от поездки в Рим, — «Искусство Рима или классический метод»<sup>22</sup>.

Обостренным делом Дрейфуса, вопрос религии особенно остро стоял для Дени в этот период, когда государство вело постоянные наступления на церковь, усиливая антиклерикальную политику. Это стало одним из важных стимулов последующего сближения Дени с консервативной национально-монархической организацией «Аксьон франсез», в чью сторону были обращены взгляды большей части французского общества. Идея возрождения монархии как единственного условия порядка, благополучия и процветания нации, так настойчиво пропагандируемая организацией, находила отклик в самых широких слоях населения Франции. На этой общей волне Дени и пришел в «Аксьон франсез». Утверждаемое Дени требование порядка и продуманного расчета в живописи, вкупе с рациональным постижением природы, во многом было созвучно концепции традиционализма «Аксьон франсез», хотя в это же время Дени по-прежнему тесно общался с Адриеном Митугаром и во многом был согласен с его взглядами на традиции западной цивилизации, в частности, на значение французского средневековья. Но постепенно, осо-

бенно под влиянием путешествия в Рим, Дени все более активно стал интересоваться греко-латинской средиземноморской культурой, и этот интерес прочно связал его с организацией Шарля Морраса «Аксьон франсез». Антипозитивистская реакция, католическое возрождение и реакция на современное состояние французского искусства, соединившись в движении правых националистических сил, вовлекли в свой круговорот и Мориса Дени.

Цикл «Легенда о святом Юбере», написанный в канун важных изменений в мировоззрении и творчестве Дени, вбирал в себя прежний опыт и нес предощущение нового. Обратившись к традициям западноевропейского искусства, Дени нашел неисчерпаемый источник для изучения и дальнейших поисков. В этом цикле проявилось его стремление соединить, синтезировать опыт разных художественных традиций, чтобы найти некую универсальную концепцию нового искусства. Она была выработана им не сразу, и ее направление можно охарактеризовать названием сборника его статей «Теории. 1890–1910. От символизма и Гогена к новому классическому порядку»<sup>23</sup>.

Заказ Кошена стал толчком к созданию произведения, в котором отразилась позиция и заказчика, и художника по отношению к современной им общественно-политической ситуации во Франции. Для Мориса Дени поиск надежной духовной основы нового искусства оказался неразрывно связанным с желанием упрочить пошатнувшееся положение католической церкви в современном мире. И на этом пути к концу 1890-х годов Дени пришел к новому пониманию актуальности классической традиции. Он сам и, вслед за ним, исследователи его творчества относят это к периоду его путешествия в Рим в начале 1898 года вместе с писателем Андре Жидом. В общении с ним, а также в интенсивной переписке с Эдуардом Вюйаром, у Дени постепенно формировалась собственная концепция классического искусства применительно к задачам современного искусства. «Легенда о святом Юбере», вбирая в себя его тематические, символические и чисто художественные мотивы, готовила художника к новому этапу, став подготовительной стадией его нео-традиционализма. Дальнейший путь развития религиозного символизма в творчестве Мориса Дени был для него неотделим от приоритета классической традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гюго В. Легенда о прекрасном Пекопене и красавице Больдур. Предисловие А. Блока. СПб.: Алконост, 1919. С. 5–6.
- 2 Анри Каро по проекту Мориса Дени. «Дорога жизни» (Le Chemin de la vie). 1895. Витраж. 305x100 см. Музей Мориса Дени Приере, Сен-Жермен-ан-Лэ. В витражной композиции изображены две старшие дочери Кошена, Франсуаза и Мадлен. Витраж был заказан по случаю их первого причастия.
- 3 Дени Кошен издал во время правления Наполеона III две книги, посвященные «рабочему вопросу».
- 4 Дени Пьер Огюстен Кошен (1851–1922) в юности поступил на военную службу. После окончания Франко-прусской войны в 1871 г. стал атташе посольства в Лондоне. Вернувшись во Францию в 1872 г., Кошен изучал химию в лаборатории Луи Пастера. Во время Первой мировой войны он занимался разработкой взрывчатых веществ и химического оружия. В 1881 г. Кошен избриался членом муниципального совета VII округа Парижа. С 1893 по 1919 годы являлся членом Национального собрания. С октября 1915 по декабрь 1916 г. был государственным министром в министерстве Аристиды Бриана, с марта по сентябрь 1917 г. – заместителем министра по вопросам внешней политики в кабинете Александра Рибо.
- 5 Denis M. Journal. Vol. I (1884–1904). Paris: La Colombe, 1957. P. 40.
- 6 Ibid. P. 63.
- 7 Idem. Définition du néo-traditionalisme // Maurice Denis. Le Ciel et l'Arcadie. Textes réunis, présentés et annotés par J.-P. Bouillon. Paris: Hermann, 1993. P. 5.
- 8 Bouillon J.P. The Theoretician // Maurice Denis. Earthy Paradise. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2006. P. 34.
- 9 С 1864 по 1869 г. И. Тэн читал в Школе изящных искусств лекции по теории искусства. В 1880 г. эти лекции, специально подготовленные, были опубликованы отдельным изданием под названием «Философия искусства».
- 10 Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. С. 320.
- 11 Denis M. Définition... P. 20.
- 12 Idem. Journal... P. 73.
- 13 Великовский С. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.-СПб.: Университетская книга, 1998. С. 266.
- 14 Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 95–107.
- 15 Он же. Возрождение идеализма. Одесса: Типо-лит. М. Шпенцера, 1897.
- 16 Denis M. Earthy Paradise. 1870–1943. Exposition 2006–2007. Catalogue. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2006. P. 246–254.
- 17 Ibid. P. 254.
- 18 Мейер-Грефе Ю. От Пуссена до Мориса Дени // Мир искусства. 1903. № 3. С. 130.
- 19 Там же. С. 131.
- 22 Denis M. Les arts à Rome ou la méthode classique // Maurice Denis. Le Ciel et l'Arcadie... P. 55–69.