

СИМВОЛИКО-СПИРИТУАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ В ЖИВОПИСИ МОРИСА ДЕНИ

Антропова Наталия Денисовна

студент кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета.
Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор М.И. Сви́дерская.
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Россия, Москва, e-mail: nat.antropova98@gmail.com

УДК: 7.036.45

ББК: 85.103(3)

АННОТАЦИЯ

Статья представляет собой культурологический анализ живописных работ Мориса Дени (1870–1943), созданных на рубеже XIX–XX вв. На примере его творчества прослеживаются основные этапы становления символизма как самостоятельного художественного направления в изобразительном искусстве. В исследовании проводятся параллели с другими областями культуры с целью выявления историко-философских аспектов сложения модерна. Творчество Мориса Дени – ярчайшего представителя своего времени, наилучшим образом подходит для решения поставленных задач, так как помимо произведений станковой и монументальной живописи, нам известны научные труды художника по теории живописи и искусства в целом, что позволяет понять, каким мир предстает перед взглядом мастера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

французская живопись, символизм, антипозитивизм, модерн, христианское искусство

Введение

В статье особое внимание уделено истокам художественного мышления Дени, философско-религиозным воззрениям как предельным основаниям его творчества. Автора интересует выстраивание нового историко-культурного контекста и его аксиологическая структура. Важно преломление философско-религиозных воззрений в художественном творчестве и их дальнейший перевод на язык живописи, язык образов, символов и метафор. Несмотря на большой интерес русских меценатов, коллекционеров и благотворителей к новому французскому искусству конца XIX – начала XX в., в собраниях российских музеев работы Дени и других художников творческого объединения «Наби» (1889), одним из основателей которого он был, представлены очень скромно, преимущественно в Государственном Эрмитаже и ГМИИ им. Пушкина. В связи с этим в России широкой публике эти художники известны очень мало. Наиболее полная коллекция, представляющая работы Мориса Дени разных творческих периодов, находится во Франции, в музее Орсе в Париже. Отдельные произведения хранятся в частных собраниях, а также в других музеях Франции и Швейцарии. Творческое наследие Мориса Дени, несмотря на яркость и самобытность его художественного языка, в российской и советской школе искусствознания практически не исследовано и не осмыслено. Количество упоминаний, исторических справок, научных статей на русском языке, рассказывающих о его влиянии на развитие европейской культуры, незначительно. Труды французских и английских искусствоведов, таких как Жан-Поль Буйон, Поль Жамо, Диана Гуллард и др., труднодоступны для российского читателя, так как до сих пор не переведены на русский язык.

Предпосылки возникновения нового искусства

Кризис позитивизма

Символизм как направление в изобразительном искусстве складывался в одно время с символизмом в литературе, в 60–70-е гг. XIX в. Именно литература впервые осмыслила и выразила все основные принципы символизма: достаточно вспомнить «Цветы зла» Шарля Бодлера (1857–1865) или «Манифест символизма» Жана Мореаса (1886). 60–70-е гг. XIX в. положили начало бурной интеллектуальной и творческой жизни Франции рубежа веков, протекавшей в атмосфере постоянных протестных общественно-политических движений. Общество пребывало в состоянии «вагнеровского угара», обнажился вопрос о национальной идентичности – все это и многое другое было реакцией на глубочайший кризис во всех сферах жизни французского общества.

Сущность мировоззренческого кризиса, разразившегося еще в середине XIX в., ярко проявилась в философии позитивизма в первом его историческом воплощении. Позиция классического позитивизма испытала значительные теоретико-методологические трудности в объяснении характера общественной жизни и перспектив социально-исторического развития. Все более настойчивыми и явственными становятся призывы подвести общеполитическое и логико-гносеологическое основание под отрицание принципов натурализма и естественнонаучных методов познания социальной реальности, найти специфические методы познания социогуманитарных наук. Естественнонаучный материализм с элементами механицизма, нередко являвшийся фактической основой обобщения для позитивизма XIX в., уже не мог удовлетворить науку и пришел на рубеже XIX и XX вв. в противоречие с новыми открытиями в физике и биологии, которые могли быть осмыслены только с позиций диалектического материализма.

Позитивизм как главенствующая философская концепция того времени продемонстрировал свою несостоятельность, неспособность стать универсальной концепцией, органично совмещающей в себе парадоксы реального и трансцендентального миров. Попытка полностью заменить традиционную религию и религиозное мышление научным знанием провалилась.

Интенсивное развитие науки в области психологии вновь потребовало возвращения к метафизике и детального изучения «предельных» вопросов познания, от исследования которых всячески отстранялся Огюст Конт и многие его последователи. Расхожей стала фраза О. Конта: «Мифология умерла вместе с развитием науки», – но все попытки философа и его сторонников доказать объективную обоснованность предлагаемых ими этических идеалов и системы ценностей в рамках механистической социологии не увенчались успехом. Оказалось, что невозможно включить проблемы ценностей в сферу научного исследования, вывести «должное» из «сущего» и при этом сохранить позитивистский критерий научности.

Идея синтеза искусств и новая мифология

В этот период наука не смогла заменить собой живущую в человеке потребность в мистическом, религиозном переживании жизни. Напротив, на фоне кризиса в науке повышается интерес к искусству, которое рождает «волну» нового внимания к религиозной тематике. Начинается важнейший этап в осмыслении христианства и античного религиозного наследия. Главным новатором, реформатором и теоретиком в сфере искусства и культуры в это время выступает немецкий композитор Рихард Вагнер (1813–1883).

Известно, что Вагнер, один из главных идеологов позднего немецкого романтизма в музыке, стоял у истоков ремифологизации художественного мышления. Для нашего исследования осо-

бенно важен его трактат 1850 г. «Произведение искусства будущего», в котором Вагнер как философ культуры формулирует основные качественные характеристики «нового» искусства, которые впоследствии составят основу его творчества. Вагнер был уверен в том, что художественное произведение должно быть прообразом «универсальной жизни», главным героем которой является «универсальный человек». Это положение становится центральной идеей в мифологии Вагнера, лишенной религиозных противоречий и политического подтекста.

Задуманное предполагалось воплотить путем синтеза скандинавской мифологии, древнегерманского эпоса и музыки. Но все предшествующие попытки музыкантов претворить в жизнь подобный синтез носили лишь декоративный характер. Увлеченность Вагнера мифом позволила ему найти новый подход к решению этой проблемы. Путем переработки легендарного наследия германских народов Вагнер самостоятельно конструирует универсальное пространство мифа, объединяющее разнообразные религиозные и культурные воззрения.

По мнению Романа Роллана [9], творческое наследие Вагнера оказало значительное влияние на развитие музыкального вкуса французской публики, а культурологические трактаты оживили все остальные сферы искусства. Но довольно быстро обожание французов сменяется призывами уйти от эстетики «Байрейтского призрака» в пользу создания собственной национальной музыкальной и художественной школ. Французское национальное искусство начинает складываться в живой полемике с наследием немецкого композитора. Несмотря на подобную борьбу, французское искусство еще долгое время будет окутано шлейфом вагнеровских идей и его эстетики. Французы успели глубоко воспринять саму суть реформ Рихарда Вагнера, они осознали необходимость возрождения духовной жизни общества, возрождения интереса к религии.

Религиозный Ренессанс

Особая роль в религиозном возрождении французского искусства принадлежит Морису Дени, который был глубоко верующим человеком. Его религиозное мировоззрение сформировалось еще в юношеские годы, а в период творческих исканий художник осознал собственное предназначение как «христианского живописца». В.А. Крючкова в одной из своих работ пишет о Морисе Дени: «... он мечтал вернуть веру своему безбожному веку, внедрить ценности религии в самое течение современной жизни» [1, с.180].

Религия действительно занимала важное место в жизни художника. В январе 1886 г. он записал в своем 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» [2, с. 63].

С юных лет творчество Фра Анджелико увлекало Дени, именно его работы отсылали к вечным христианским ценностям, которые, по мнению художника, были утрачены в современном мире. Идея обновления сакрального искусства станет центральной для всего творчества художника: от своих друзей он даже получит прозвище «Le Nabi aux belles Icones»¹.

Н.Ю. Пневнева в работе, посвященной религиозному возрождению во Франции рубежа XIX – XX вв., напишет о Дени: «Его религиозные работы почти лишены драматизма, а живопись можно назвать женственной, лиричной и утонченной. Он создает особый безмятежный мир возвышенных и одухотворенных чувств, выраженный в загадочных символах и метафорах» [3, с. 152].

Специфика творческого наследия художника обусловлена его страстной приверженностью христианству. Его нельзя слепо причислять к символистам или неоклассицистам: все творче-

ство Дени безраздельно подчинено духовным исканиям. Его картины, фрески и росписи необходимо анализировать сквозь призму религиозного мироощущения.

Дени не воспринимает символизм как вершину художественного стиля: символизм для него – это всего лишь новый и интересный инструмент интерпретации христианского учения и ценностей. Художник использовал язык нового искусства для поддержания католицизма, пытаясь облечь его в новые, современные одежды.

При установлении подобной зависимости становится ясной причина некой стилистической неоднородности искусства Дени. Его художественный язык не ограничен временными рамками конкретной эпохи или условностями того или иного стиля, все в творчестве художника подчинено поиску идеальной формы для выражения сакрального. «[М. Дени – прим. автора] Символист и синтетист, как Гоген, аналитик, как импрессионисты, он оставался классиком в своих стремлениях» [4, р. 28] .

Уже упомянутое выше увлечение Мориса Дени итальянскими примитивами заложило основу его художественного языка. Но художник далек от копирования или цитирования старых мастеров. В его работах наблюдается стремление к созданию идеального вневременного и внепространственного мира, где происходят новозаветные события. Это роднит художника с Вагнером. Дени стремится показать вечную современность Писания, которое является главным источником вдохновения для художника.

Поставленная цель достигается пересмотром жестких канонических схем, синтетическим объединением сакрального и бытового, истории и мифа, прошлого и настоящего. Но несмотря на проникновение бытового в сакральное, не исчезает главное: за внешней обыденностью и повседневностью у Дени всегда стоит возвышенное духовное начало, бережно укрытое многозначностью использованного автором символа. Художник теперь не просто воплощает в своем творении невидимый священный образ путем следования канону – через переработку канонических схем он привносит в картины личное присутствие и глубокое интимное переживание изображаемого момента. Так происходит гармонизация надличностного с индивидуальным, пропадает разрыв между воспринимаемым объектом и воспринимающим субъектом.

Сложившаяся веками иконографическая традиция в творчестве художника переживает новое рождение, сохраняя при этом главное. Утонченные образы как в Средневековье, так и в Новое время, отсылают к миру идеальных сущностей, которые не могут быть непосредственно данными взору и душе, они не явлены, сокрыты. Именно по этой причине искусство использует язык символов, выступающих в роли посредников между миром вещей и миром идей. Дени уверен, что для прочтения смысла и проникновения в суть явления от зрителя необходимо интеллектуальное усилие и чистая искренняя вера.

Символизм и его теоретическое обоснование

Спор о форме и теория соответствий

Морис Дени, увлекшись главным вопросом эпохи о предельных возможностях воплощения трансцендентного духа художественными средствами, оказывается в самом центре спора о форме. Размышляя на эту тему, художник выстраивает свои рассуждения о теории символизма и символистской эстетике, опираясь на «натурализм» как на исходное понятие своей концепции, от которого он идет, как от противоположного. Он акцентирует внимание на том, что его предшественники неверно понимают «натуру», а значит, неверно определяют связь природы и искусства.

По мнению Дени, искусство периода господствующего натурализма лишено психологизма, а значит, замкнуто само на себе, на собственной технике. Любуясь ее совершенством, но при этом не давая зрителю возможности быть соучастником событий, оно не способно вызывать искренних и глубоких переживаний. Искусство, по мнению Дени, должно освящать природу, а не просто имитировать ее. Художник в своей статье «Definition du neo-traditionalism»² пишет следующее: «От преклонения перед современными картинами, которые изучают в том же духе и с предвзятой мыслью, происходят другие отклонения. Разве не видно, что эта непостижимая "природа" вечно изменяется, что она вовсе не такова в Салоне 1890 г., как в салонах 30 лет тому назад, и что существует "природа" модная – фантазия, меняющаяся, как платье и шляпы?» [5, р. 2].

Художник разрабатывает собственную теорию эквивалентов, или соответствий. Согласно ей, нельзя механически переносить свое впечатление на холст, надо интеллектуально преодолеть его, прожить, и только потом воссоздать рассматриваемый объект на поверхности, придав ему необходимую форму. В той же статье он напишет: «Искусство – это природа, рассматриваемая сквозь темперамент» [5, р. 3].

Морис Дени своей живописью обожествляет природу, делает ее объектом поклонения, так как только обращаясь к ней, к ее мифологической форме, можно ответить на вопросы об истинных началах человеческого бытия. Миф как особый историко-культурный конструкт становится основанием символизма, переживая в нем свое новое рождение.

Основная задача искусства – это познание мира и человека. Миф как одно из воплощений религиозного мировоззрения решает те же задачи, опираясь на имманентное переживание эмоционально-чувственного и иррационально-интуитивного схватывания бытия. Миф фиксирует значимые для культуры образы, превращает их в константы, создавая таким образом набор культурных кодов, воплощенных в символе.

В статье «Definition» («Определение» пер. с фр.) (1890) Дени писал: «Определенно лучшие произведения современного искусства, что это, если не преобразование заурядных впечатлений – от объектов природы – в священные, непроницаемые, величественные образы» [5, р. 20].

В рамках своей теории художник стремится показать, что искусство не должно находиться только во власти разума, его первая и важнейшая задача – это общение с человеческой душой и сердцем, пробуждение в человеке всего того лучшего, что в нем сокрыто. Искусство должно побуждать к рефлексии и самосовершенствованию, а не просто фиксировать зрительные образы. Для осуществления поставленной цели Дени пребывает в постоянных поисках соответствия формы и цвета – идеям, образов – метафорам, он хочет вместить в свою живопись идеальное пространство, где все взаимосвязано, где один образ и символ перекликается с другим, плавно перетекая в него. Так синтезируется уникальное пространство авторского мифа, подчиняющееся своим внутренним законам, но при этом открытое и ориентированное на человека.

Завершая спор о форме, художник постулирует собственный закон, согласно которому форма должна пройти этапы субъективной и объективной деформации, и только после этого преодоления в ней отразится реальный мир, преломленный взглядом художника, прожитый и прочувствованный им. Этот воплощенный в художественном творении мир открыт зрителю и его личному, интимному переживанию созерцаемого.

Можно сделать вывод о том, что Морис Дени стал одним из тех немногих художников рубежа веков, которые стояли у истоков восстановления изначальной ценности сущностного основания живописи.

Эстетическая и техническая сторона символизма на примере живописи Мориса Дени

Столетиями сложившийся выверенный художественный язык европейской живописи, способный с фотографической точностью и документальностью передавать реальность, оказался неэффективным. Предельный реализм, к которому стремилось изобразительное искусство на протяжении всей своей истории, оказался мнимым. Художники осознали, что онтологический разрыв между живописью и реальным миром в действительности не преодолен.

Продолжительные поиски привели к импрессионистической революции. Импрессионисты первыми ощутили принципиальное различие между миром реальных вещей, между тем, как человек схватывает объекты реального мира органами чувств, и тем, как конструируется полная пространственная картина в сознании человека. Вскрыв особенности зрительного восприятия и механизм работы перцептивных функций, художники отбросили все неэффективные принципы и художественные приемы старой школы.

Морис Дени, в свою очередь, резко выбивается из парадигмы как нового, так и старого искусства, он не принадлежит ни к одной из них. Центральная идея творчества Дени и используемые им художественные средства целиком подчинены задаче приближения реального мира к его идеальному состоянию посредством искусства чистой «духовности». Дени своей живописью пытается органически объединить эстетику современности с этикой классики, облачив христианские ценности в современные одежды.

Накопившаяся усталость от языка классического искусства привела к жадному поглощению всего нового. Открывшееся во второй половине XIX в. европейскому миру искусство Востока оказало сильнейшее воздействие на французскую живопись. Японское изобразительное искусство буквально перевернуло сознание художников, открыв им новые возможности изобразительного языка. С технической точки зрения влияние японцев проявилось уже в работах импрессионистов, но глубинные сущностные аспекты восточного искусства были осмыслены только в период постимпрессионизма.

Искусство Востока отрешено от событий реального мира, оно обращено на свою собственную реальность и ориентировано на внутреннюю жизнь духа как такового – духа глобального, надындивидуального и надличностного. В японской живописи ярко чувствуется иное понимание времени и отношение к нему. Время ощущается более вязким, тягучим, практически статичным, но непрерывно продолжающимся. Все это не свойственно европейской культуре и поражает воображение европейца.

Морис Дени, в отличие от импрессионистов, перенимает не только технику японцев, но и философское содержание их творчества, адаптируя его под европейские реалии и христианские ценности. Трансцендентность божественного, сакрального мира, которая отчетливо ощущается в японской живописи и гравюре, подчеркивается Морисом Дени в его собственных работах. В своем творчестве он обращается к внутренней самосозидательной жизни духа. Художник не стремится придать своим работам убедительность физической реальности – напротив, он только обостряет онтологический разрыв между реальностью и искусством.

Морис Дени попытался осуществить диалог между европейским и восточным искусством. Об этом свидетельствуют многочисленные работы художника, в которых он заключает классические, академические сюжеты европейской живописи в привычную для японского искусства форму декоративно-прикладного искусства: ширм, бумажных вееров и пр. То же самое художник проделывает и с японскими сюжетами, помещая их на холст и заключая в раму. Яркий тому пример – ширма из коллекции музея Орсе в Париже «L'eternel ete: Le chant choral, L'Orgue, Le Quatour, La Dance» (Вечное лето: Хоровое пение, Хоры, Орган, Квартет, Танец.

пер. с фр.) (рис. 1) и три декоративных панно, предназначенных для спальни Марты из частных собраний.

Плоскостность изображения становится характерной особенностью его языка. Дени видит в этой плоскостности какую-то недосказанность, побуждающую зрителя к мыслительной работе над художественным произведением, к дешифровке заложенных смыслов.



Рис.1. Дени М. Ширма «Вечное лето», 1905 г., музей Орсе. Париж, Франция.

Источник: https://www.5arts.info/wp-content/uploads/2012/06/05_Deni_Vechnoe_letto_1905_shirma.jp

За счет плоскостности художественное пространство выстраивается в единую вертикаль, оно словно опрокидывается наружу, выходит за пределы привычных горизонтов и рамок. В то же время человеческое сознание самостоятельно достраивает все необходимые объемы картины. Таким образом зритель оказывается соучастником или соавтором произведения.

Другой важной особенностью живописи Дени становится необычный колорит. Дени заимствует его у японцев периода укиё-э, что отчетливо видно при сопоставлении работ художников: например, картина Дени «Молодая девушка за туалетом» (рис. 2) и работа японского мастера Утагава Кунисады «Тоёкуни III» (рис. 3). Дени использует те же цвета и цветовые сочетания, но при этом он сильно смягчает тональность, делает растяжку цвета, играет с полутонами.

К 80–90-м гг. XIX в. Дени практически полностью отказывается от чистых красок в пользу сложных многогранных цветов и оттенков. В этот период художник работает в приглушенной дымчатой цветовой гамме, избегая резких переходов и излишней контрастности. Цвет в работах Дени берет на себя все основные функции как технические, так и эстетические. Пространство, глубина, объем – теперь все это создается цветом.

При очень плотном и густом наложении красок на холст живопись Дени лишена тяжеловесности – она совершенно прозрачна и хрупка. Мягкий, рассеянный свет сглаживает все тональные



Рис. 2. Дени М. «Девушка за туалетом», 1895. Частное собрание.
Источник: <https://www.invaluable.com/auction-lot/maurice-denis-1870-1943-jeune-fille-a-sa-toilet-5-c-5734d37ab>



Рис. 3. Утагава Кунисада «Тоёкуну III», 1952. Частное собрание.
Источник: <https://www.artsy.net/artwork/utagawa-toyokuni-iii-utagawa-kunisada-kabuki-actor-segawa-roko-as-the-spirit-of-cherry-tree-poem-by-fujiwara-no-motozane>

переходы и контрасты, за счет чего достигается эффект интимности, мягкости и «певучести» живописи. Именно благодаря удивительному свету создается ощущение вибрации живописной поверхности, свободного воздуха в пространстве и необычайной легкости, но при этом таинственности и загадочности, что является характерной чертой символизма.

Свет в живописи Мориса Дени совершенно особенный: он выполняет функцию освещения сакрального действия, именно по этой причине он не подчиняется законам оптики. Художник часто использует прием, который мы назовем «инверсией света»: когда герои картины находятся в положении контражур – против света, исходящего от распахнутого окна или другого источника света. В этом положении их лица должны находиться в прозрачной тени, а они, напротив, сияют. И мы понимаем, что этот свет, озаряющий их, божественной природы. Этот эффект можно наблюдать практически на всех картинах, посвященных материнству: «Мать с младенцем у окна» (рис. 4), «Мадонна с младенцем» (рис. 5) и пр.

Особенно удивительно то, каким образом Дени вырисовывает лица своих героев. Художник едва заметно обозначает контур глаз, носа и губ, помещая их то ли в тень, то ли в прозрачную дымку. Дени больше увлечен пластикой лица, которую он лепит опять-таки светом. Художник создает лица героев при помощи плотного и густого наложения световых бликов на плоскость лица, он делает это подобно мастерам древнегреческой и древнерусской иконы, где яркий белый свет и есть сама структура портрета, пластики лица (рис. 6, 7).

Другой вариант портретного изображения у Мориса Дени заимствован из периода Раннего итальянского Возрождения. Художник часто изображает лица людей в профиль, как, например, на картине «Апрель» (рис. 11), где все героини даны именно в этом ракурсе, или на картине «Спящая молодая девушка» (рис. 10). Положение лица в профиль в теории живописи обозначает

бесконечность, обращенность в вечность, бессмертие, что опять-таки глубоко символично для творчества Мориса Дени. Но если мастера эпохи Возрождения стремятся к индивидуализации героев, выделяя характерные черты портретируемого, то Морис Дени напротив, обобщает образ, делает его универсальным.

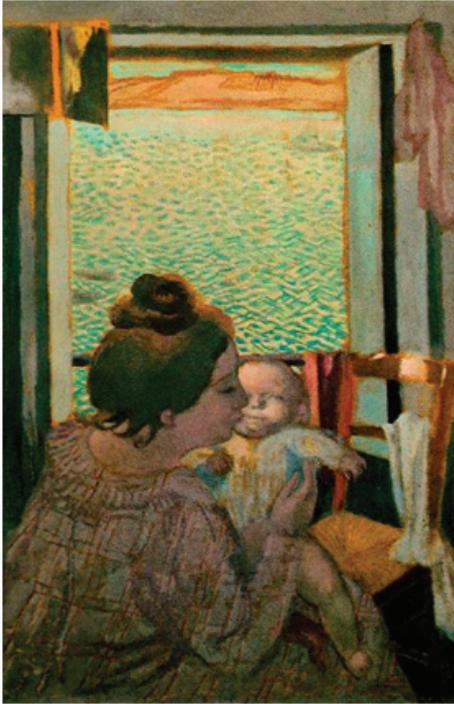


Рис. 4. Дени М. «Мать с младенцем у окна», 1901. Музей Орсе. Париж, Франция. Источник: <https://www.outpostart.org/images/Denis%20Maurice/Motherhood%20at%20the%20Window.jpg>



Рис. 5. Дени М. «Мать и дитя», 1895. Государственный Эрмитаж. С.-Петербург, Россия. Источник: http://cataxe.com/01/Paintings/_30_/Maurice_Denis_Denis_Maurice_Mother_And_Child_25735.jpg



Рис. 6. «Страстная» икона божьей матери
Источник: <https://omolitvah.ru/ikony/strastnaya-ikona-bozhiey-materi/>



Рис. 7. Дени М. «Богоматерь с младенцем», 1902. Музей Ван Гога. Амстердам, Нидерланды. Источник: <https://www.pinterest.ch/pin/565131453222696302/>



Рис. 8. Антонио Пизанелло. «Портрет Джиневры д'Эсте», 1435–1440. Лувр, Париж, Франция. Источник: <https://artchive.ru/res/media/img/orig/work/868/402297.jpg>



Рис. 9. Доменико Венециано. «Портрет молодой женщины», 1465. Берлинская картинная галерея. Берлин, Германия. Источник: https://words-storage.s3.eu-central-1.amazonaws.com/production/article_images/5a571dbe2685b2000e2d9408/bdaf9d42-ce31-4737-b5e6-8a0af1a2b6d

Все эти нюансы делают живопись художника утонченной и женственной. Дени любит красоту женского образа, его нежной гибкой пластикой, всю красоту которой он демонстрирует зрителю через использование языка тела, подобного античному.

Женский образ становится центральным в творчестве Мориса Дени, что подтверждает практически полное отсутствие мужских героев в его картинах в 1880–1900 гг. Героини его картин – это музы или нимфы в человеческом облике. Это анонимные, обезличенные образы, но именно они воплощают собой обобщенный идеал телесной и духовной красоты – предмет возвышенной и нежной любви. Утонченные, одухотворенные образы полубожественной природы – они и есть суть мифа, они словно фантомы, неуловимая и недостижимая мечта. Позднее женский образ станет центральным в эстетике модерна.

Все художественные принципы, которыми руководствуется Морис Дени, становятся ключевыми для символистской эстетики. С их помощью новое искусство обнажает свою собственную структуру, вскрывает анатомическое устройство живописи, не боясь при этом полного онтологического опустошения. Во второй половине XIX в. приходит осознание того, что внешняя форма и нарратив картины неразрывны и неотделимы друг от друга. В своем предельном единении они есть вмещалище духа, который открывается воспринимающему субъекту только через глубокое личное переживание созерцаемого.



Рис.10. Дени М. «Спящая молодая девушка», 1892. Музей Бонна. Байона, Франция.
Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/2471598/post327037578/>



Рис.11. Дени М. «Апрель», 1892. Музей Крёллер-Мюллера. Остерло, Нидерланды.
Источник: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/13889307705>

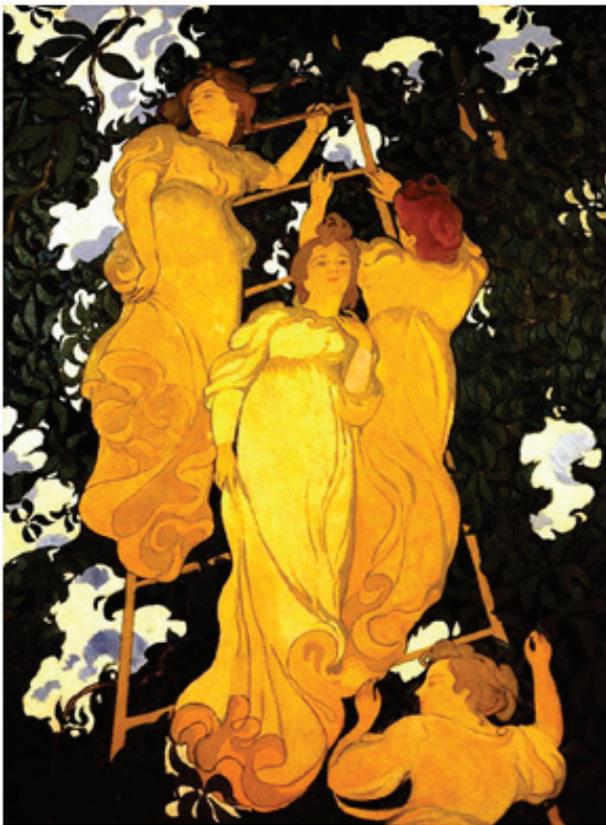


Рис.12. Дени М. «Музы в священном лесу», 1893. Музей Орсе. Париж, Франция.
Источник: <https://theartstack.com/artist/maurice-denis/les-muses-au-bois-sacre>



Рис.13. Дени М. «Лестница в листве», 1892. Музей Сен-Жермен-ан-Лэ, Франция.
Источник: https://img-fotki.yandex.ru/get/53301/305445211_12e/0_147988_38cf80f7_XL.jpg

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что работы художника заняли важнейшее место в истории европейского христианского искусства, так как способствовали восстановлению ценности искусства как творческого акта свободного духа, а не механической фиксации зрительных впечатлений. Морис Дени всеми возможными средствами подчеркивает ирреальность создаваемой им вселенной. Он конструирует мир идеальных сущностей, облакая их в мифологическую форму. Символизм увлекает художника, так как это направление не просто отражает, а преломляет

реальный мир, обнаруживая в привычных объектах вторую природу, наполненную новыми смыслами и новой драматургией привычного и обыденного.

Главная заслуга художника заключается в том, что этот синтетически сплетенный из анти-позитивизма, христианства, романтизма, ориентализма, восточной и античной традиций миф для подлинного погружения в свое пространство требует от зрителя объединения принципов рационального мышления, интеллектуального проживания произведения искусства с эмоционально-чувственными аспектами восприятия, с усилием чистой веры.

Именно в символизме в творчестве Мориса Дени эти противоречащие друг другу подходы объединились, они стали компонентами одного целого, так как при этом сочетании происходит подлинное проникновение внутреннего духовного пространства зрителя в глубины художественного произведения. Художественное наследие Мориса Дени наряду с музыкальными произведениями и теоретическими трактатами Рихарда Вагнера послужило возрождению духовной жизни общества, вернуло интерес к религии, открыв в ней новые глубины и возможности интерпретации для современного человека. Восстанавливая значимость религиозного мироощущения, Морис Дени, как демиург, создает уникальное пространство авторского мифа, в котором происходит сплетение символов разных веков и цивилизаций, знаковых для истории мировой культуры и искусства. Таким образом, Морис Дени становится провозвестником или первопроходцем модерна, который со временем вберет в себя еще большее количество веяний, станет более густым, обильным, декоративным, нагруженным большим количеством символов, а значит, открытым к большему количеству возможных интерпретаций.

Примечания

¹ «Пророк прекрасных икон» пер. с фр

² «Определение неотрадиционализма» пер. с фр.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Крючкова, В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900 / В.А.Крючкова. – М.: Изобразительное искусство 1994.
2. Denis, M. Journal. Vol. I 1884–1904 / M.Denis. – Paris: La Colombe, 1957.
3. Пневнева, Н.Ю. Творчество Мориса Дени в контексте религиозного возрождения во французском искусстве рубежа XIX–XX вв. // Вестник ВятГУ. – 2010. – №2. – С. 152.
4. Terrasse A. Denis. – Lausanne: International Art Book, 1970.
5. Denis, M. "Les Theories", "Definition du neo-traditionalism" / M. Denis. – Paris: Rouart L., Watelin J. Éditeurs. 1920.
6. Аркин, Д., Терновец, Б. Мастера искусства об искусстве Т. 3 / Д. Аркин, Б. Терновец. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.
7. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М.: Искусство–XXI, 2017.
8. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер. – М., 1987.
9. Роллан, Р. Обновление: очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1830 г. / Р. Роллан // Музыкально историческое наследие. Музыканты наших дней. – М.: Музыка, 1989.
10. Таштамирова, Л.Ш. Вагнер и Франция. Влияние Вагнера на французскую культуру второй половины XIX века: монография / Л.Ш.Таштамирова. – М.: ИД Академии естествознания, 2013.
11. Трусова, П.А. Религия и понятие «классическое искусство» у Мориса Дени / П.А. Трусова // Научные труды. – 2007. – №4. – С. 148–154.

12. Трусова, П.А. «Легенда о святом Убере»: между символизмом и классицизмом / П.А. Трусова // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. –С. 361 –375.
13. Bouillon, J.-P. Maurice Denis / Jean-Paul Bouillon. – Le spirituel dans l'art (in French). Paris: Gallimard, 2006
14. Goullard, D. Maurice Denis (1870–1943) / Diane Goullard // Leçons de l'Italie, d'après son journal
15. Russell, T. Clement, Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, and Maurice Denis / T.Russell. – Greenwood Press, 1996.

Дата поступления: 14.08.2019

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



THE SYMBOLIC-SPIRITUALISTIC LINE IN THE PAINTINGS OF MAURICE DENIS

Antropova Nataliya D.

Student, Department of History and Theory of World Culture, Faculty of Philosophy.
Research supervisor: Professor M.I.Sviderskaya, Doctor habil. (Art Studies).
Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow, e-mail: nat.antropova98@gmail.com

ABSTRACT

The article presents a cultural analysis of the paintings by Maurice Denis (1870–1943) created at the turn of the 20th century. His creativity is used as an example for retracing the main stages in the emergence of symbolism as an independent movement in fine art. The study draws parallels with other areas of culture for the purpose of revealing the historical and philosophical aspects of the Modernist style. The creativity of Maurice Denis, a brilliant representative of his time, suits best for pursuing our goals considering that besides easel and monumental paintings we are familiar with the scholarly works of this artist on theory of painting and art in general, which enables us to understand how this master viewed the world.

KEYWORDS:

French painting, symbolism, anti-positivism, Modernist style, Christian art

REFERENCES

1. Kryuchkova V. A. (1994) Symbolism in fine arts. France and Belgium. 1870-1900. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (in Russian)
2. Denis, M. (1957) Journal. Vol. I 1884–1904. Paris: La Colombe.
3. Pnevneva, N. Yu. (2010) Maurice Denis' creativity in the context of religious revival in French art at the turn of the 20th century. Bulletin of VyatGU, No. 2, p. 152. (in Russian)
4. Terrasse, A. (1970) Denis. Lausanne: International Art Book.
5. Denis, M. (1920) "Les Theories", "Definition du neo-traditionalism". Paris: Rouart L., Watelin J. Éditeurs.
6. Arkin, D., Ternovets, B. (1934) Masters of Art about Art. Vol. 3. Moscow: OGIZ-IZOGIZ. (in Russian)
7. Gombrich, E. (2017) The Story of Art. Moscow: Iskusstvo-XXI. (in Russian)
8. Wagner, R. (1987) Articles and materials. Moscow. (in Russian)
9. Rolland, R. (1989) The Renovation: an Essay of Music Movement in Paris after 1830. In: Musical Heritage. Contemporary Musicians. Moscow: Muzyka. (in Russian)
10. Tashtamirova, L.Sh. (2013) Wagner and France. Wagner's influence on French culture in the second half of the 19th century. Moscow: Academy of Natural Sciences. (in Russian)
11. Trusova, P.A. (2007) Religion and the concept of «classical art» of Maurice Denis. Scientific transactions, No. 4, pp. 148–154. (in Russian)
12. Trusova, P.A. (2012) «The Legend of Saint Huber»: between Symbolism and Classicism. Art Studies, No. 3–4, pp. 361–375. (in Russian)
13. Bouillon, Jean-Paul (2006). Maurice Denis - Le spirituel dans l'art (in French). Paris: Gallimard.
14. Goullard, Diane – Maurice Denis (1870–1943). Leçons de l'Italie, d'après son journal.
15. Russell T. Clement. (1996) Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, and Maurice Denis. Greenwood Press.