УДК 7.072

В.В. Разуваева
Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор Т.Ф. Вережникова

КАРТИНЫ «СТРАДАНИЯ ОТЦОВ-ИЕЗУИТОВ В ГУРОНИИ» И «ФРАНЦИЯ, ПРИНОСЯЩАЯ ВЕРУ ИНДЕЙЦАМ НОВОЙ ФРАНЦИИ»: К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ, ДАТИРОВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СВОЕОБРАЗИЯ

В статье рассмотрены исторические картины «Страдания отцов-иезуитов в Гуронии» и «Франция, приносящая веру индейцам Новой Франции» с точки зрения формального и концептуального анализа, что очень важно для понимания специфики католической франко-канадской культуры в целом.

Новая Франция, католическое искусство, Х. Поммьер, Ф. Люк, исторический сюжет Новой Франции, пейзаж Новой Франции, река Св. Лаврентия, архитектура Новой Франции, изображения индейцев.

The article considers the historical paintings «Martyre des Peres Jesuitesches les Hurons» and «France, bringing the faith to the Indians of New France» from the point of view of formal and conceptual analysis that is very important for understanding the specificity of Catholic French-Canadian culture as a whole.

New France, Catholic art, H. Pommier, F. Luc, historical plot of New France, landscape of New France, St. Lawrence river, architecture of New France, depictions of Indians.

Исторические картины «Страдания отцов-иезуитов в Гуронии» и «Франция, приносящая веру индейцам Новой Франции» занимают центральное место в художественном наследии Новой Франции. Эти произведения стали своеобразным гимном, прославляющим первые шаги католической церкви в отношении христианизации Северной Америки. Обе картины неоднократно рассматривались искусствоведами Канады, которые затрагивали лишь некоторые вопросы относительно данных памятников, в том числе и проблемы атрибуции и датировки. В то же время всеобъемлющего исследования, с точки зрения формального и концептуального анализа, данные работы не получили. Данный факт во многом определяет актуальность настоящей статьи, главной задачей которой является заполнить обозначенный в искусствознании Канады пробел, а также синтезировать гипотезы, касающиеся атрибуции и датировки произведений.

Установление авторства картин Новой Франции осложнено, во-первых, тем, что художники, работавшие в североамериканской колонии, почти никогда не подписывали свои работы. Во-вторых, почти все художественные произведения франко-канадского периода близки стилистически. В-третьих, в них часто вносились видоизменения путем неоднократного переписывания, вследствие чего они сильно отличались от оригинала.

Историки искусства Канады конца XIX – начала XX в. отмечают: несмотря на то, что автором самых ранних художественных произведений был С. де Шамплен, которому принадлежали картины, созданные для украшения Собора Богоматери в Квебеке и погибшие там во время пожара в 1640 г., фактически, первым художником новой Франции был Х. Помьер (1637 – 1686). При этом они неизменно ссылаются на труды исследователей искусства Новой Франции XVIII в., а именно: на работы Б. де Латура, и Дж. Мориссе [2], [7].

Биографические сведения о Помьере, равно как и о его творчестве, очень скупы. Известно, что он пробыл в Новой Франции в течение четырнадцати лет, с 1664 по 1678 гг., исполняя обязанности священника и миссионера. Его деятельность находилась под прямым патронажем епископа Лаваля, с которым он познакомился в Плейзанесе (Ньюфаундленд) зимой 1678 г., почти сразу же по прибытию в Новый Свет. Вскоре после этого Помьер переехал в Квебек, где под руководством Лаваля работал как в самом Квебеке, так и преподавал в Семинарии с 1664 – 1669 гг. в Сореле, Иль де Орлеане, Леви [4, с. 3 – 5], [10, с. 2 – 3]. Помимо своих основных обязанностей Помьер занимался живописью и считал, как указывают Мориссе, де Латур и Глосселин, это занятие одним из ведущих направлений в своей деятельности, хотя, опять же, как полагают вышеперечисленные исследователи, как живописец Помьер был слаб и «…несмотря на то, что он всецело посвятил себя изобразительному искусству и осознавал себя, в первую очередь, художником, создающим великолепные произведения, нежели священником, никто его живописи не понимал…»[4, с. 4]. Вместе с тем, в историю искусства Помьер вошел как автор трех первых сохранившихся картин Новой Франции: портретов Матери Екатерины де Сант-Августин, Матери Марии де Л'Инкарнасьон и картины «Страдания отцов-иезуитов в Гуронии», которая представляет для нас наибольший интерес.

Содержание данного произведения определяет сюжет, основанный на совмещении фрагментов из реальных исторических событий Новой Франции 1640-х гг. Речь идет о судьбе первых миссионеров Нового Света – иезуитов Жана де Бребефа и Габриэля Лалемана, подвергавшихся жестоким мучениям и

убитыми ирокезами в 1649 г., а также отцов Даниэля и Габриэля, пострадавших за христианскую веру в Ирокезии в те же годы. Сюжет картины раскрывается посредством введения в композицию изображения стилизованных фигур священнослужителей. На первом плане представлены конкретные исторические моменты: в правой части произведения изображены отцы Жан де Бребеф и Габриэль Лалеман, подвергающиеся пытке ирокезами, заставляющими их принимать крещение кипящей водой, отцы Габриэль и Даниэль, фигуры которых расположены также на первом плане в левой части картины подвергаются другим испытаниям. На втором плане можно увидеть фигуры иезуитских священников, возносящих свою молитву Богу [10, с. 3].

Однако замысел художника сводится не только к тому, чтобы представить жестокую, принятую за христианство, мученическую смерть первых миссионеров. Основной целью картины также является показать, что будущее Нового Света – это будущее христианское.

Для реализации этой идеи в композицию картины в качестве фона введен пейзаж. Нужно отметить, что в данном случае речь идет еще не о классическом пейзаже, основанном на восприятии окружающего мира во всей его красоте и многообразии; скорее происходит интерпретация этого жанра, когда фактически он принимает на себя функции совершенно иного порядка, связанные с общим программным аспектом картины. И в этом отношении мы можем отметить, что уже само по себе обращение к этому жанру, хотя бы и как к вспомогательному, полно значения. Во-первых, пейзаж в данной картине олицетворяет конкретную историческую обстановку, с помощью которой обозначены как основные действия, так и место действия – Новая Франция. Это, как нам видится, указывает на претворение функции пейзажа в сторону исторической живописи, так как в совокупности все в произведении должно было указывать на богоизбранность Новой Франции. Во-вторых, как это ни странно, уже в этой работе Помьера, пейзаж, занимающий все пространство картины, отчасти свидетельствует об исследовательском начале (которое впоследствии будет свойственно канадской пейзажной живописи). Несмотря на то, что основные проблемы данной жанровой разновидности, такие как реалистическая передача окружающего мира, индивидуальное настроение художника, проблема игры света и тени, проблема воздуха еще чужды Помьеру, он проявляет внимание к природной среде. Изображая деревья, кустарники и другие растения, художник придерживается сухой и плоскостной манеры письма, а также использует небогатую колористическую гамму. Во многом это дает основание говорить о том, что с помощью пейзажа художник «описывает» обстановку действия, что отражает его интерес к многообразию внешних форм жизни. Несмотря на то, что Помьер еще далек от полноты чувственного восприятия, он уже показывает интерес к многообразию новых форм.

В качестве главной особенности мы можем определить своеобразное «соподчинение» пейзажа сюжету произведения, что акцентирует внимание на его содержании. Во многом это обусловлено еще и историей создания самой картины, которая была не оригинальной работой, а копией, сделанной с европейской гравюры Г. Гуре в 1664 г., предназначавшейся в качестве иллюстрации для «Истории Канады», написанной отцом де Кру. Известно, что сразу же после публикации эта книга была отправлена в Канаду, где затем издавались отдельные ее главы [4, с. 17], [5, с. 23], [10, с. 2 – 3].

Другой картиной, всегда оказывающейся в центре внимания почти всех исследователей франко-канадского искусства, является «Франция, приносящая веру индейцам Новой Франции», которая стала своеобразным символом искусства колонии в Северной Америке. Это одно из самых значительных произведений Новой Франции, так как в нем отразилось умонастроение и религиозное мироощущение франко-канадского периода в целом. В этом смысле можно сказать, что данная картина эквивалентна своеобразному гимну, прославляющему католичество Новой Франции.

Атрибуция работы и сегодня вызывает вопрос, хотя большинство крупнейших исследователей канадского искусства называют ее автором французского художника Клода Франсуа, который также вошел в историю как брат Люк [4, с. 17], [5, с. 6], [10, с. 2 – 3].

Клод Франсуа (1614 – 1685) еще во Франции снискал славу и титул «живописца короля». Его первые серьезные занятия живописью прошли под руководством С. Вуэ в Париже, после чего он изучал античное наследие, а также делал копии с картин Рафаэля и Г. Рени в Риме, где познакомился с теорией классицизма Н. Пуссена и К. Лоррена. Однако «исполненное благородной простоты и спокойного величия» искусство древних не предопределило его интереса к классицизму как таковому, хотя по возвращении из Рима, в 1639 г., он принимал участие в создании росписи галереи Лувра под руководством Пуссена. На протяжении всего творческого пути Клод Франсуа оставался приверженцем стиля барокко, которое оказалось наиболее подходящим для выражения его религиозных взглядов.

Известно, что в 1644 г., после смерти матери, он оставил работу в Лувре и примкнул к католическому ордену Реколле. При этом он получил новое имя – брат Люк, которое было дано ему в честь небесного покровителя художников – апостола Луки. Согласно сохранившимся данным, после принятия крещения художник в течение двадцати пяти лет работал в соборе Св. Мартина в Париже.

О произведениях Клода Франсуа, созданных во Франции, почти ничего не известно, за исключением алтарной композиции «Вознесение» (1635), представлявшей собой копию с одноименной работы Боссано. Дошедшие же до нашего времени сведения о творческой деятельности художника, преимущественно касаются работ, история создания которых связана с Новым Светом.

В Новую Францию брат Люк прибыл в 1670 г. в числе шести представителей ордена Реколле по при-

глашению епископа Лаваля с целью основать на североамериканском континенте данный орден. Несмотря на то, что художник пробыл в Северной Америке всего лишь пятнадцать месяцев, его вклад в историю искусства Канады нельзя недооценить. С его именем связаны почти все крупные архитектурные проекты Квебека, включающие в себя часовни и церкви, среди них: церкви Ангела Хранителя Нотр-Дам-де-Квебек, часовни Анны Бопре и Рекколле, Отеля Диу, а также проект Большой Семинарии, по которому затем и было построено здание.

Художественное творчество брата Люка необыкновенно ценилось современниками, почитавшими картины мастера как одно из чудес света. Посетивший Квебек в 1720 г. отец Шарлевуа, обращаясь в своих отчетах о поездке к церкви Рекколле, отмечал высокий уровень картин брата Люка, которые по мастерству и силе исполнения доминировали над всеми висевшими на стенах картинами и внутренним декоративным убранством церкви [4, с. 17].

Возвращаясь же к картине «Франция, приносящая веру индейцам Новой Франции», в качестве важнейшей ее специфической особенности необходимо выделить программность. Изначально заложенная в самом содержании картины, она также связана с ее предназначением. Подобно всем произведениям Новой Франции данная работа была визуальным «проводником» христианской религии, адресованным, в первую очередь, индейцам. В этой связи она предполагала наличие логичного и простого сюжета, который был бы предельно ясен каждому зрителю. Таким образом, в данном случае, программность подразумевает и конкретность, под которой понимается четкая идентификация того, что изображено. Однако, как художник, следовавший концепции барокко, брат Люк выходит за пределы формального рассказа в сторону театральности. Сюжет картины мыслится художником как сценарий для композиции, обогащенной свойственными для барокко аллегориями.

Композиция работы, построенной по кулисному принципу, строга и торжественна. Основное действие сосредоточено строго по центру картины на первом плане, который можно уподобить своеобразной сцене. Здесь представлена основная композиционная группа, так сказать, смысловое ядро работы в целом, которую дополняют другие композиционные элементы. Данная группа включает в себя изображение женской фигуры, в облике которой угадываются черты королевы Анны Австрийской – супруги Людовика XIII и матери Людовика XIV, возглавляющего французский престол с 1643 – 1661 гг. – время, когда активно создавались картины, прославляющие миссионерскую деятельность в Новом Свете. Она величественно представляет торжественно коленопреклоненному перед ней индейцу картину с изображением Святой Троицы в окружении святого семейства. Данная композиционная группа аллегорична. Так, Анна Австрийская воплощает Францию – страну, на долю которой выпала благородная миссия христианизации Нового Света; фигура индейца воплощает Новую Францию – колонию, будущее которой вязано с католической церковью. Обе фигуры облачены почти в одинаковые одежды: темно-синие хитоны, украшенные повторяющимся изображением лилии – символа Франции, ставшей впоследствии также символом и неотъемлемой частью герба Новой Франции. Общей концепции картины созвучны и композиционные элементы, формирующие ее целостность. Прежде всего, отметим документально подлинные изображения на втором плане, сопоставимом с мизансценой. В правой части картины, за аллегорической фигурой Франции, представлен корабль. Изображенные на нем флаги и гербы исторически документальны: они были представлены на корабле Ж. де Брюка Нантского из Бретани, основавшего в 1629 г. первую пушную кампанию в Квебек.

Введение в композицию работы корабля не случайно. Он является визуальным напоминанием о морском могуществе Франции, благодаря которому представители этой страны смогли основать колонию в Северной Америке, а также подарить древним народам надежду на вечное спасение. [10, с. 4]. Напротив корабля, в противоположной стороне картины, изображены деревянные часовни, архитектурный облик которых почти идентичен часовням, представленным в картине Помьера «Стадания отцов-иезуитов в Гуронии». Введение их в композицию наполнено значением: символизируя некий результат деятельности французских миссионеров в колонии, они, с одной стороны, прославляют Францию, а с другой, – способствуют рождению в сознании зрителей «идеальной» картины католического Нового Света. Эти идеи в полной мере реализуют введение в композицию художественного произведения, которое Анна Австрийская представляет индейцу. В центре данного произведения запечатлена Святая Троица в окружении святого семейства, а в верхней его части расположены также небесные покровители Новой Франции, на которых указывает Анна Австрийская.

Композиционный прием «картины в картине», в данном случае, отражает идею включения североамериканской колонии в католический европейский мир. Однако эта идея была бы не полна без пейзажа, которому в картине уделено большое значение. Интересно, что он уже не просто связан с общей программой картины. В пейзаже, включающем в себя изображение берегов и реки святого Лаврентия, предугадываются черты самостоятельного жанра, поскольку, составляя свою композицию, художник во многом отталкивается от натуры, что выражено стремлением реалистически точно воспроизвести обрамленные листьями, изогнутые линии деревьев, подвижную гладь реки. При этом брат Люк уходит гораздо дальше «строгого» копирования (точнее сказать «воспроизведения по памяти») в область эмоциональных индивидуальных впечатлений, когда к правдиво-реалистическому изображению присоединяется эмоциональное состояние, в совокупности рождающие органичный, пронизанный, в данном случае, едва уловимой внутренней динамикой образ. Как мастер барокко, брат Люк мыслит живописное пространство объемными предметными планами

разной светосилы, хотя и исключает при этом резких контрастных сопоставлений света и тени, колорита. Используя воздушную перспективу, художник разрабатывает цвет на единой, тепло-охристой тональной основе. Большое значение он уделяет передаче динамики воды: темно-голубых, почти серых волн, постепенно растворяющихся и преобразующихся в цветовом отношении в рамках серо-голубой, пронизанной охристыми бликами гаммы, приближаясь к горизонту, сливаясь с отраженным в них небом. Особая одухотворенность пейзажа рождается во многом благодаря плавной динамике света и тени, согласно которой, дальние предметные планы с изображением холмов оказываются высветленными и как бы растворенными в пространстве. Таким образом, в данной работе выкристаллизовываются проблемы, характерные непосредственно для пейзажной живописи. Вместе с тем, данная картина уникальна не только по своему содержанию, но и по своей живописности; язык рассказа органично претворяется в сложном художественном барочном решении, что определяет необыкновенную цельность произведения.

Данная картина была создана по заказу иезуитов с целью прославления своей христианской деятельности в Новой Франции, начавшейся еще с первого визита Жана де Бребефа в Гуронию. Согласно сохранившимся документам, христиане Гуронии Квебека купили ее для одной из иезуитских церквей в 1666 г. Она была выставлена там до пожара, уничтожившего церковь в 1807 г., после чего была перенесена на хранение в монастырь Урсулинок в Квебек, где находится до настоящего времени [4, с. 16].

На основе рассмотренных в статье произведений Новой Франции в качестве специфических особенностей исторической живописи франко-канадского периода можно выделить наполнение европейских схем изобразительного искусства новым содержанием. Это выражено, во-первых, введением в композицию картин индейской тематики; во-вторых, изображением первых архитектурных памятников французской колонии; в-третьих, включением в исторические композиции пейзажных мотивов. В совокупности, все это определяет программность работ, направленную на обозначение места действия событий, которым является Новая Франция, а также представление североамериканской колонии как особого, богоизбранного места на земле.

В стилистическом отношении близкими к данным произведениям оказываются памятники вотивной живописи – небольшие по размеру картины, написанные маслом на досках. Авторами их могли быть как профессиональные живописцы, так и мастера-любители. Созданные в знак глубокого почтения и благодарности Богу, Богоматери, а также разным святым, проявившим свое заступничество в различных трагических для человека обстоятельствах, эти работы получили необыкновенное распространение в XVII в. в странах Нового Света.

Однако в целом историческая живопись франко-канадского периода осталась явлением локальным, свойственным только обозначенному историческому этапу. Во многом это определяет уникальность данных картин, которые стали серьезными историческими документами, важными для понимания вопросов христианизации Новой Франции.

Литература

1. Canada, history of New France, 16-th-18th centuries. Encyclopedia Britannica. – URL: http://www.britannica.com/EBchecked/ media/ 814/New-France-16th-18th-centuries

2. *De Latour, B.* Memoires de la vie M. De Laval / B. De Latour. – Cologne, 1761.

3. *Gagnon, F.-M.* Painting: Beginnings The Canadian Encyclopedia. Encyclopedia of the Canadian Music / F.-M. Gagnon. – URL: http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/painting-beginnings.

4. *Harper, J.R.* Painting in Canada / J.R. Harper. – Toronto, 1977.

5. *Hubbard, R.H.* Three Hundred Years of Canadian Art / R.H. Hubbard, J.R. Ostiguy. – Ottawa, 1967.

6. Jesuit Priests in New France. – URL: http://www.chroniclesofamerica.com/french/jesuit_priests_in_new_france.htm

7. *Morisset, G.* Peintresettableux / G. Morisset. – Quebec, 1936.

8. *Murray, J.* The Best Contemporary Canadian Art / J. Murray. – Edmonton, 1987.

9. New France: Introduction Adapted from "A Country by Consent" CD-ROM history of Canada, copyright WEST/DUNN productions. – URL: http://www. canadahistoryproject.ca/1663/index.html

10. *Reid, D.* A concise history of Canadian Art / D. Reid. – Toronto, 1988.

11. *Reid, D.* Our Own Country Canada / D. Reid. – Ottawa, 1979.