

УДК 75; 7.036

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-8-77

П. А. Трусова

## Памятники античной архитектуры в пейзажах Мориса Дени конца XIX — начала XX века: в контексте дискуссии о классической традиции французского искусства

Роль пейзажа в произведениях Мориса Дени (1870–1943) трудно переоценить. Однако к пейзажу как самостоятельному жанру художник обращался нечасто, хотя и на протяжении всего творческого пути. В пейзажной живописи Дени можно выделить небольшую группу работ конца XIX — начала XX в., посвященных античным памятникам Италии. Рубеж XIX–XX вв. в художественной жизни Франции — время горячих споров об основах и перспективах искусства. В этот период вопрос о выборе традиции-ориентира для современного искусства стоял крайне остро. Среди выдвигаемых вариантов направления следования особое значение приобрела традиция классическая, толкуемая, однако, разнообразными художественными и общественно-политическими силами по-разному. Морис Дени принимал активное участие в этой дискуссии, отстаивая свое понимание классической традиции, которое с течением времени претерпевало определенные изменения. Среди текстов, в которых Дени развивал свои представления о классической традиции (1898–1912), следует назвать такие работы, как «Искусство Рима или классический метод» (“*Les arts à Rome ou la méthode classique*”, 1898) [7, p. 55–69], «Влияние Поля Гогена» (“*L’influence de Paul Gauguin*”, 1903) [7, p. 73–80], «Национальная реакция» (“*La réaction nationaliste*”, 1905) [8, p. 187–198], «Сезанн» (“*Cézanne*”, 1907) [7, p. 129–150], «От Гогена и Ван Гога к классицизму» (“*De Gauguin et Van Gogh au classicisme*”, 1909) [7, p. 155–174].

Рассмотренные в таком контексте пейзажи Дени, посвященные памятникам античной архитектуры, дают возможность проследить развитие интереса художника к подлинной классической культуре античности, демонстрируют непосредственное восприятие им античных памятников, позволяют проанализировать путь последующей интерпретации этих образов в его творчестве. Эти пейзажные композиции могут быть рассмотрены в связи с появлением в первые годы XX в. новых аспектов концепции классической традиции Мориса Дени, которая имела большое влияние в художественной жизни Франции рубежа веков. Эти вопросы легли в основу данного исследования.

Историки искусства давно систематизировали основные этапы творчества Мориса Дени, охарактеризовав двадцать лет с 1898 по 1918 г. как период классицизма в искусстве мастера. Один из крупнейших современных специалистов, занимающихся творчеством Мориса Дени, Жан-Поль Буйон, посвятил отдельную статью вопросу пейзажа

в искусстве Дени [4]. Рассматривая творчество художника в период с 1889 по 1914 г., Буйон выделил в нем четыре стадии развития пейзажа: «символистский пейзаж» (1891–1897), стадию «разрыва с субъективизмом и обращения к стилю» (1898–1900), стадию, связанную с влиянием искусства Сезанна, то есть фазу «классического пейзажа» (1901–1907), и время «синтеза» (1908–1914), когда Дени последовательно синтезировал в своем искусстве достижения современников в области пейзажа. В данной работе речь пойдет о пейзажах, относящихся ко второй и третьей стадиям, определенным французским исследователем. В это время наиболее ярко, самобытно и непосредственно как в практике, так и в теории Дени проявилось его собственное понимание классической традиции. В своей статье Ж.-П. Буйон разбирал не столько именно пейзажные натурные этюды Дени, сколько его станковые сюжетные работы, в которых пейзаж играет важнейшую роль. Некоторые пейзажные композиции Дени экспонировались в рамках двух недавних международных монографических выставок художника в Лионе (1994) и Париже (2006) и рассматривались в аннотациях каталогов [9, 10]. Тем не менее отдельного исследования собственно пейзажных работ Дени как в целом, так и в частности произведений конца XIX — начала XX в., посвященных античным памятникам, не проводилось.

В начале творческого пути (1890-е гг.) Дени недооценивал значение античной культуры. Глубокая религиозность являлась определяющей в его художественной деятельности. В это время с позиций истинного католика Дени рассматривал классическое искусство, к которому относил искусство Античности, Высокого Возрождения и современного академизма, как упадок нравственности и искажение сути художественного творчества. Основными чертами классического искусства он считал иллюзорность, натуралистичность изображения и повествовательность («Заметки о религиозной живописи» (“Notes sur la peinture religieuse”, 1896) [7, p. 32–48]).

К концу XIX в. представления Дени о роли античного наследия претерпели значительные изменения, что было связано прежде всего с его реакцией на современное состояние искусства. Еще до поездки в Рим в 1898 г. Дени начал говорить о необходимости отхода от субъективизма творчества, расцветшего в эпоху символизма. Среди самых уязвимых сторон искусства своего времени Дени называл отсутствие у художников рационального замысла, стремление к неперменной оригинальности, разрыв с традициями прошлого, уменьшение роли работы с натуры, утрату профессионального мастерства [6, vol. 1, p. 119–120, 140]. Выход из кризисного состояния искусства Дени стал усматривать в обращении к классической традиции. В текстах данного периода он все чаще касается вопроса о значении античного наследия для современного искусства [6, vol. 1, p. 159–160].

В январе 1898 г. Морис Дени совершил первую поездку в Рим и получил возможность своими глазами увидеть многочисленные памятники античной архитектуры. С этого времени и на протяжении первого десятилетия XX в. художник неоднократно изображал архитектурные памятники древности Италии и включал античные строения в свои композиции. В поездках по Италии Дени делал зарисовки, которые использовал в последующих работах. Как известно, большинство пейзажей, посвященных античным памятникам, Дени писал в мастерской, используя созданные с натуры наброски. Среди первых пейзажей Дени, посвященных именно античным памятни-

кам, следует выделить работу «Колизей» (ок. 1898 г., частная коллекция) (Илл. 115). Художник представил знаменитый римский памятник с высокой точки зрения, охватив обширное пространство вокруг. Он выстроил четкую схему чередования пространственных планов, в которой главный объект изображения расположен на среднем плане. Горизонтальное членение композиции точно соотносено с вертикальным, образуя ритмическую связь. Подобное классическое построение пейзажа можно сравнить с компоновкой пространства Никола Пуссенем. Кеннет Кларк утверждал, что для Пуссена «основа пейзажной живописи — это гармоничный баланс горизонтальных и вертикальных элементов композиции» [2, с. 156]. Очевидно, что в этой работе Дени использовал схемы так называемого идеального пейзажа французских художников-классицистов — Н. Пуссена и К. Лоррена, работавших в Риме в XVII в.

Пустынное пространство, в котором теряются фигуры людей, освещено лучами низко стоящего солнца, благодаря чему возникают резкие контрасты света и тени. Все это создает тревожное впечатление неясности, неопределенности. Представляется важным именно такой антураж в изображении прославленного античного памятника художником, открывающим для себя новое значение классической традиции. Это первое прикосновение к подлинной античности, попытка приблизиться к истокам классической традиции. Для Дени это еще не познанная, закрытая в себе, далекая античная культура, от которой ведет свое начало классическая традиция. Исток этой традиции пока закрыт для него и непостижим, его сила, могущество, величие изумляют, завораживают, одновременно вселяют тревогу и беспокойство.

При сравнении «Колизея» Дени с более известной его работой того же времени «Фонтан Виллы Медичи» (ок. 1898 г., Бове, Музей департамента Уазы) очевидным становится тот факт, что при схожем классицистическом построении композиции изображение архитектуры более позднего времени лишено атмосферы непостижимой тайны. Здесь дневное освещение, явное присутствие человека делают изображенное ясным, понятным и близким художнику и зрителю. В стремлении постичь истоки классической традиции Морису Дени в это время ближе памятники, возрождающие и интерпретирующие античные традиции, памятники Ренессанса и последующих эпох, а не сама античность.

1898 г. стал поворотным в развитии теории и практики Мориса Дени. По следам впечатлений от поездки в Рим, где значительное влияние на эстетические воззрения художника оказал сопровождавший его Андре Жид, Дени написал в том же году статью «Искусство Рима или классический метод» [7, р. 55–69]. Приоритеты Дени теперь окончательно были связаны с греко-римской художественной традицией, центральной характеристикой которой в его понимании являлось господство рационалистического начала. «Только в Риме можно лучше всего понять, что произведение искусства лишь тогда имеет значение, когда оно является результатом продуманного желания» [7, р. 58]. Говоря о классическом искусстве, Дени акцентирует внимание на неоспоримом господстве в нем разума, подчиняющего себе все. Такое искусство «занимает в эстетике то же место, что и картезианство в философии. Это призыв к разуму, но разуму, упорядоченному традицией, и это то, чем характер классического искусства <...> согласовывается с великолепным и строгим предписанием католической догмы» [7, р. 68–69].

Потребность в едином структурирующем и направляющем начале для современного искусства тем более остро ощущалась Дени в период смятения и раздробленности французского общества вследствие дела Дрейфуса. Сложившаяся во Франции ситуация способствовала сближению Дени с правыми общественно-политическими силами. Кроме того, постепенно открывая для себя греко-римскую культуру, Дени увлекся эстетической доктриной трансисторической латинской традиции Шарля Моррасса. Помимо политических взглядов близость эстетических воззрений стала важной точкой соприкосновения Дени с Моррассом и монархической организацией Action française [9; 11].

В начале 1904 г. Дени совершил очередную поездку в Италию. В конце этого же года в Галерее Друэ состоялась первая персональная выставка художника, на которой он представил созданные им с 1898 г. виды Италии. Выставка имела успех, уже в начале ее работы многие композиции были проданы. Предисловие к каталогу написал Андре Жид, который охарактеризовал метод работы Дени таким образом: «Без чрезмерного усилия, естественным расположением, Морис Дени пишет эти пейзажи так рассудительно, как он создает свои картины. Здесь нет ни обмана, ни показной напыщенности, ни небрежной импровизации кисти; его гармоничное мышление ведет и упорядочивает очень чистую и счастливую чувственность» [10, р. 196].

Работа «Пестум» (1904 г., частная коллекция) (Илл. 116) экспонировалась на этой выставке. Сохранившиеся античные храмы VI–V вв. до н. э. Дени представил на дальнем плане величественного пейзажа, у подножия могучих гор. Уравновешенная, статичная композиция пейзажа имеет подчеркнута горизонтальное построение. Подобное построение отличает многие пейзажи Поля Сезанна, в частности знаменитые виды горы Святой Виктории. С начала XX столетия Дени видел в творчестве Сезанна опору для развития современного искусства классической традиции. В искусстве Сезанна Дени особенно ценил кропотливую и вдумчивую работу с натуры, когда художник стремится примирить собственное субъективное ощущение с общими принципами логики и разума. Дени признавал равно значимым в творчестве и первое, и второе. Согласно его концепции, именно Сезанн нашел абсолютное равновесие между двумя началами и таким образом показал идеальный путь дальнейшего развития классической традиции французского искусства. Дуализм метода Сезанна, по мнению Дени, мог стать основой примирения противоположных тенденций современного французского искусства. Однако в собственной художественной практике Дени нет точного следования примеру Сезанна. Скорее можно сказать, что Дени разрабатывал на основе собственного понимания искусства Сезанна концепцию современного классицизма, которую можно было бы использовать как теоретический метод.

Кеннет Кларк отметил, что пейзажи Сезанна характеризует «лобовая атака», фронтальность наступления. Мощные горизонталы, идущие параллельно плоскости картины и поддерживающие упрощенные массы, мгновенно овладевают нашим взглядом» [2, с. 257]. Фронтальность построения способствовала стремлению Сезанна передать объем форм, не нарушая впечатления плоскостности изображения. Сезанн, по выражению Кларка, «стремился передать объемность предметов, не обедняя цвет и не ослабляя рисунок непрерывным моделированием. Добиться этого можно лишь одним способом — разбить плоскости на какое-то число мелких граней, каждая из которых

своим цветом определяла бы новое направление плоскостей» [2, с. 262–263]. Возникающая мощнейшая лепка объемов на плоскости холста рождает впечатление становления природных форм прямо на глазах зрителя. Природа в искусстве Сезанна — это некая единая материя, становящаяся на наших глазах. В «Пестуме» Дени лепка формы смягчена, ослаблена стремлением к плоскостному решению произведения. Пятна цвета не создают впечатления граней и плоскостей, скорее речь идет о декоративно-плоскостном решении картинного пространства. Хотя внешнее сходство с искусством Сезанна сохраняется. Самоценность художественной формы для Дени никогда не стояла на первом плане. В искусстве христианского художника, каковым он являлся, определяющей всегда была именно духовная значимость. Художник прославляет в величии мироздания величие его Творца, и самоопределяющаяся и становящаяся природа Сезанна в этом отношении не является для него образцом для следования.

Дени сохраняет собственный взгляд на задачи творчества, оставаясь прежде всего художником-христианином, что становится очевидным в еще одном «Виде Пестума» (1904 г., Музей Мориса Дени Приере, Сен-Жермен-ан-Лэ). В этой работе Дени запечатлел античные памятники с близкой точки зрения. Построение композиции, также горизонтальное, теперь напоминает сценическую площадку. Античные храмы Пестума представлены на заднем плане. Фигуры на переднем плане — человек, едущий на ослике, и идущая ему навстречу женщина — современники Дени, живущие своей жизнью в этой исторической местности. Древность и современность Дени запечатлел на двух параллельных планах, не имеющих точек соприкосновения. Здесь следует вспомнить фрагменты из дневника художника, связанные с пребыванием в Пестуме. Дени пишет: «Искусства Пестума нет в нашем масштабе, он не принимает в расчет человека» [6, vol. 1, p. 214], а именно человек и его духовные поиски и переживания на пути к Богу интересуют христианского художника. «Я имел счастье провести вторую половину дня в одиночестве, в полном одиночестве, в Пестуме, это прекрасное воспоминание <...> Но также я нахожу теперь немного чрезмерным все то, что нам повторяют об античности. Я пришел сюда с восторженным желанием больше любить греков, и я вернусь отсюда более увлеченным Джотто, чем прежде...» [6, vol. 1, p. 212–213]. Несмотря на стремление проникнуться красотой античной культуры, судя по записям в дневнике и по работам, посвященным античным памятникам, приоритет для Дени сохраняла культура Проторенессанса и раннего Возрождения, а не та эпоха, интерес к которой она была призвана возродить. В «Виде Пестума» очевидно сохраняющееся у Мориса Дени отстраненное восприятие античной культуры, словно некоего параллельного мира. Дени захватывают монументальность, величие, соразмерность, упорядоченность и гармоничность античных памятников, в них он видит воплощение собственных представлений о классической традиции в искусстве. Однако их духовная наполненность чужда мировоззрению художника-католика. Чтобы воспринимать античность в собственной системе координат, необходимо найти духовные точки соприкосновения или наделить античные памятники приметами христианской культуры. Подобная «христианизация» античности необходима Дени, чтобы сделать истоки пропагандируемой им классической традиции духовно более близкими.

Пейзаж «Вид Форума» (1904 г., Музей Орсэ, Париж) с ясным композиционным решением, интересом к построению объема, светотеневой моделировкой, теплой охристой колористической гаммой, лаконичной трактовкой фигуры можно сравнить с работами мастеров Проторенессанса и раннего итальянского Возрождения — Джотто, Фра Беато Анжелико, воспеваемых Дени в текстах этого времени [6, vol. 1]. В таком контексте запечатленная женская фигура может быть рассмотрена как один из образов христианской истории. Возможно, это поиск связи между ушедшим прошлым и настоящим, связи, которую Дени ищет в религиозной трактовке того, что становится предметом изображения в его живописи.

С этой точки зрения особый интерес представляет путь интерпретации изученных в Италии памятников античной архитектуры в сюжетно-тематических работах Мориса Дени. В начале XX в. в искусстве Дени появляются многочисленные композиции, представляющие идиллические сцены на берегу моря, и все чаще он обращается к античной тематике. Композиция «Купальщицы» («Берег с маленьким храмом») (1906 г., Музей изящных искусств, Лозанна) (Илл. 117) занимает важное место в художественном наследии мастера. В творчестве Дени все более утверждалась классическая манера. Купальщицы представлены в идиллическом пейзаже с античным храмом на дальнем плане. Однако отдельные детали, такие, например, как модная в начале XX в. красная шляпка на одной из девушек на переднем плане, сообщают классической сцене характер современности. Прием привнесения атмосферы своего времени в, казалось бы, изображающие далекое прошлое композиции Дени использовал часто. Напоминающий Средиземноморье пейзаж — это на самом деле Бретань. И многие пейзажи-аркадии Мориса Дени этого времени являются изображениями не средиземноморских, а бретонских берегов. Атмосфера Бретани, пронизанная христианской культурой, полностью отвечала религиозной концепции классического искусства Мориса Дени. В бретонских аркадиях Дени, по утверждению Ж.-П. Буйона, освящал наследием Греции западное христианское искусство [10, p. 218] и, наоборот, словно подвергал таинству крещения греко-римскую культуру. Мировоззренческая концепция Мориса Дени, его неутолимая тоска по идеальному золотому веку, который он, чтобы приблизить и яснее понять и прочувствовать, пытался наделить чертами своего времени, в полной мере нашли свое выражение в «Купальщицах». Такой подход Дени особенно красноречиво сказался в изображении античной архитектуры. Маленький храм на дальнем плане возник в результате художественной трансформации реального дома *la Maison du Pen-du*, который, сохранив пропорции и основной объем, обрел античный ордер. Основываясь на своих итальянских наблюдениях, Дени создал отвлеченный, безусловно узнаваемый образ античного храма.

Наделить пейзаж родного края величием и гармонией пейзажей Италии и Греции — это, по словам Кеннета Кларка, смог сделать Сезанн. «Ландшафт Прованса действительно во многом напоминает греческий, но до Сезанна никто не догадывался о тающихся в нем изобразительных возможностях» [2, с. 261]. Дени, который в это время внимательно изучал творчество своего современника и опубликовал в 1907 г. посвященную ему большую статью [7, p. 129–150], использует подобный подход, изображая пейзаж Бретани, однако не столько изучает ландшафт, сколько стилизует его, подгоняя под заданный образ.

Обращение к античной культуре, очевидно, играло важную роль для Мориса Дени в период, когда он формулировал концепцию классической традиции. Дени признавал античную культуру истоком этой традиции. Однако созданные им пейзажи представляют взгляд на памятники античной архитектуры сквозь призму более близкого Дени искусства христианской эпохи, будь то Проторенессанс, раннее итальянское Возрождение, французский классицизм или постимпрессионизм. Даже написанные им на основе натуральных зарисовок пейзажи с античными памятниками наделены духовным содержанием христианской культуры, подчас искусственно привнесенным. В данном соединении материальная форма и духовное содержание не всегда получают у Дени гармоничное сочетание. Хотя именно этой гармонии искал художник. Теоретическое решение этой задачи он, однако, представил. Теория Мориса Дени имела большое значение для дальнейшего развития искусства, направив следующие поколения художников на путь поиска адекватного диалога с классической традицией.

## Литература

1. Дени М. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно – 1909. – № 5. – С. 63–69; № 6. – С. 64–68.
2. Кларк К. Пейзаж в искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
3. Bouillon J.-P. Maurice Denis. – Genève: Skira, 1993. – 212 p.
4. Bouillon J.-P. Maurice Denis: Four Stages in the History of French Landscape, 1889–1914 // Framing France. The Representation of Landscape in France, 1870–1914 / R. Thomson (ed.). – Manchester — New York: Manchester University Press, 1998. – P. 119–146.
5. Denis M. Du symbolisme au classicisme. Théories. – Paris: Hermann, 1964. – 182 p.
6. Denis M. Journal. – Paris: La Colombe, 1957. – Vol. 1 (1884–1904). – 232 p. Vol. 2 (1905–1920). – 232 p.
7. Denis M. Le Ciel et l'Arcadie. – Paris: Hermann, 1993. – 242 p.
8. Denis M. Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. – Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1920. – 286 p.
9. Maurice Denis: Catalogue de l'exposition: Maurice Denis, 1870–1943. Lyon — Cologne — Liverpool — Amsterdam, 1994–1995 / Bouillon J.-P. (ed.). – Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994. – 376 p.
10. Maurice Denis: Earthy Paradise. 1870–1943. Exposition 2006–2007. Catalogue / Bouillon J.-P. (ed.). – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006. – 304 p.
11. McWilliam N. Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914 // Nationalism and French visual culture, 1870–1914 / J. Hargrove, N. McWilliam (eds.). – Washington: National Gallery of Art — New Haven — London: Yale University Press, 2005. – P. 269–291.

**Название статьи.** Памятники античной архитектуры в пейзажах Мориса Дени конца XIX – начала XX века: в контексте дискуссии о классической традиции французского искусства.

**Сведения об авторе.** Трусова Полина Александровна — кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Дворцовая набережная, 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199000. polina\_trusova@mail.ru.

**Аннотация.** В статье рассматриваются пейзажи Мориса Дени конца XIX – начала XX в., в которых он обратился к изображению античных памятников Италии. Рубеж веков в художественной жизни Франции — время споров о выборе традиции-ориентира для современного искусства. Среди вариантов направления следования особое значение приобрела традиция классическая, по-разному толкуемая различными художественными и общественно-политическими силами. Морис Дени принимал активное участие в этой дискуссии, отстаивая свое понимание классической традиции. Рассмотренные в таком контексте итальянские пейзажи Дени дают возможность проследить развитие интереса Дени к культуре Античности, демонстрируют непосредственное восприятие художником античных памятников, помогают осмыслить дальнейший путь интерпретации этих образов в его творчестве. Эти пейзажные композиции Дени рассмотрены в статье в связи с развитием в конце XIX – начале XX в. его концепции классической традиции, которая имела большое влияние в художественной жизни Франции рубежа веков. Среди текстов, в которых Морис Дени развивал свои представления о классической традиции (1898–1912), следует назвать такие работы, как «Искусство Рима или классический метод» (“Les arts à Rome ou la méthode classique”, 1898), «Влияние Поля Гогена» (“L'influence de Paul Gauguin”, 1903), «Национальная реакция» (“La réaction nationaliste”, 1905), «Сезанн» (“Cézanne”, 1907), «От Гогена и Ван Гога к классицизму» (“De Gauguin et Van Gogh au classicisme”, 1909).

**Ключевые слова:** Морис Дени; культура и искусство Франции рубежа XIX–XX вв.; классическая традиция во французском искусстве; образы античной архитектуры в пейзажной живописи; Пуссен; Сезанн.

**Title.** Monuments of Antique Architecture in Maurice Denis' Landscapes at the Turn of the Century: in the Context of Discussion about Classical Tradition of French Art.

**Author.** Trusova, Polina Aleksandrovna — Ph. D., researcher, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvorzovaia nab., 34, 199000 St. Petersburg, Russian Federation. polina\_trusova@mail.ru

**Abstract.** The article deals with Maurice Denis's landscapes devoted to the monuments of antique architecture in Italy. The landscapes were created at the turn of the century on the wave of interest in classical tradition in France. From this point of view Denis' Italian landscapes provide a possibility to trace back the growth of Denis' interest in ancient culture, they show his direct perception of antique monuments, give an opportunity to see a way of further interpretation of these images in his works. These landscapes are considered also in connection with new aspects in Denis's conception of classical tradition that had a considerable impact on French art and culture at the turn of the century. Among many other articles, in which Maurice Denis presented his conception of classical tradition, the following articles should be pointed out: "Les arts à Rome ou la méthode classique" (1898), "L'influence de Paul Gauguin" (1903), "La réaction nationaliste" (1905), "Cézanne" (1907), "De Gauguin et Van Gogh au classicisme" (1909).

**Keywords:** Maurice Denis; French art and culture at the turn of the 20<sup>th</sup> century; classical tradition in French Art; monuments of antique architecture in landscape painting; Poussin; Cézanne.

## References

- Bouillon J.-P. *Maurice Denis*. Genève, Skira Publ., 1993. 212 p. (in French).
- Bouillon J.-P. (ed.). *Maurice Denis. 1870–1943: Catalogue*. Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon Publ., 1994. 375 p.
- Bouillon J.-P. (ed.). *Maurice Denis. Earthy Paradise. 1870–1943: Catalogue*. Paris, Reunion Des Musees Nationaux Publ., 2006. 304 p.
- Bouillon J.-P. Maurice Denis: Four Stages in the History of French Landscape, 1889–1914. *Framing France. The representation of Landscape in France, 1870–1914*. Manchester — New York, Manchester University Press Publ., 1998, pp. 119–146.
- Deni M. From Gauguin and Van Gogh to Classicism. *Zolotoe runo (Golden Fleece)*, 1909, no. 5, pp. 63–69; no. 6, pp. 64–68 (in Russian).
- Denis M. *Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs Publ., 1920. 286 p. (in French).
- Denis M. *Journal, vol 1 (1884–1904); vol. 2 (1905–1920)*. Paris, La Colombe Publ., 1957. 232 p.; 232 p. (in French).
- Denis M. *Du symbolisme au classicisme. Théories*. Paris, Hermann Publ., 1964. 182 p. (in French).
- Denis M. *Le Ciel et l'Arcadie*. Paris, Hermann Publ., 1993. 242 p. (in French).
- Klark K. *Peizazh v iskusstve (Landscape in Art)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 304 p. (in Russian).
- McWilliam N. Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914. *Nationalism and French visual culture, 1870–1914*. Washington, National Gallery of Art — New Haven — London, Yale University Press Publ., 2005, pp. 269–291.