

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



НАБИДЫ

Часть 13

ЦЕНА 5,50 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 13

НАБИДЫ

СОДЕРЖАНИЕ

ДВИЖЕНИЕ НАБИДОВ стр. 3

НАБИДЫ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 6

ЖИЗНЬ ПЯТЕРЫХ НАБИДОВ стр. 7

ТВОРЧЕСТВО стр. 12

„Талисман“, Поль Серюзье — 1888 стр. 12

„Меланхолия“, Поль Серюзье — ок. 1891 стр. 14

„Солнечное пятно на террасе“,
Морис Дени — 1890 стр. 16

„Регата в Перро-Гирек“,
Морис Дени — 1892 стр. 18

„Клетчатая блуза“, Пьер Боннар — 1892 стр. 20

„Ленивая“, Пьер Боннар — 1899 стр. 22

„Люксембургский сад“,
Феликс Валлоттон — 1895 стр. 24

„Красный мяч“, Феликс Валлоттон — 1899 стр. 26

„Сады“, Эдуар Вуюяр — 1894 стр. 28

„Большой интерьер с шестью фигурами“,
Эдуар Вуюяр — 1897 стр. 30

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АКС; стр. 3: сверху: RMN, внизу слева: АКС, внизу справа: АКС; стр. 4: сверху: RMN, внизу слева: АКС, внизу справа: Giraudon; стр. 5: сверху: АКС, внизу справа: АКС; стр. 6: сверху: АКС, внизу: RMN; стр. 7: АКС; стр. 8: сверху: RMN, в центре: Scala, внизу: RMN; стр. 9: сверху: RMN, внизу слева: АКС, внизу справа: АКС; стр. 10: сверху: АКС, внизу слева: RMN, внизу справа: RMN; стр. 11: сверху: АКС, внизу: АКС; стр. 12: RMN; стр. 13: RMN; стр. 14: RMN; стр. 15: RMN; стр. 16: АКС; стр. 17: RMN; стр. 18: АКС; стр. 19: АКС; стр. 20: АКС; стр. 21: RMN; стр. 22: RMN; стр. 23: АКС; стр. 24: АКС; стр. 25: АКС; стр. 26: АКС; стр. 27: АКС; стр. 28: внизу: АКС, сверху: АКС; стр. 29: АКС; стр. 30: АКС; стр. 31: АКС; стр. 32: АКС.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-77.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10201898
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Морис Дени: Музы
(фрагмент)

1893; 171,5x137,5см
Музей д'Орсэ, Париж

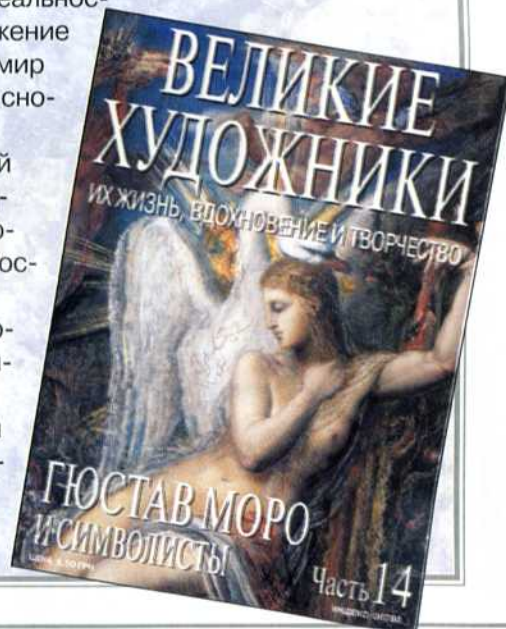
Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: МОРО И СИМВОЛИСТЫ

В конце XIX века в искусстве появляется новое направление — символизм, отличительной чертой которого является отказ от изображения реальности и погружение в богатый мир фантазий, сновидений и грез. Яркий представитель символизма — Гюстав Моро, картины которого полны изысканности и возвышенной чувственности.



Набиды, или Поиск абсолюта

Истоки возникновения движения набидов очевидно следует искать в творчестве Гогена.

„Надо отваживаться пробовать все“, — сказал им как-то мастер. С тех пор критики называли набидов то мистическим братством, то авангардным объединением. Однако молодых живописцев не волновали определения: они самозабвенно работали, стремясь запечатлеть на своих картинах утонченную красоту идеального мира.

Движение набидов — результат крепкой дружбы, соединяющей талантливых молодых людей, принадлежащих к одному поколению, которые по удивительному совпадению либо учились в одном лицее, либо работали в одной мастерской. Некоторым из них кажется, что подобные встречи являются „знаком судьбы“. Так, режиссер известного парижского Театра д'Эвр, Орельен Люнье-По (1869—1940), который, как и большинство набидов, был учеником лицея Кондорсе, замечает: „Похоже, что Провидение не без тонкого умысла собрало в одной школе таких людей, как Вюйяр, Дени, Серюрье (...) Они настолько сблизились, что почти не расставались“. Приятели мечтают стать художниками и поступают в Академию Жюлиан. Но строгая академическая система обучения, которая не предусматривает даже поверхностного знакомства с творчеством импрессионистов, разочаровывает будущих художников.

Пюви де Шаванн:
Девушки на берегу моря

1879; 61x47 см
Музей д'Орсэ, Париж

Набиды восторгаются изысканной простотой линий, свойственной манере Пюви де Шаванна

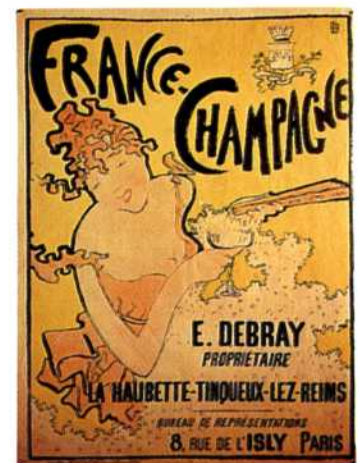
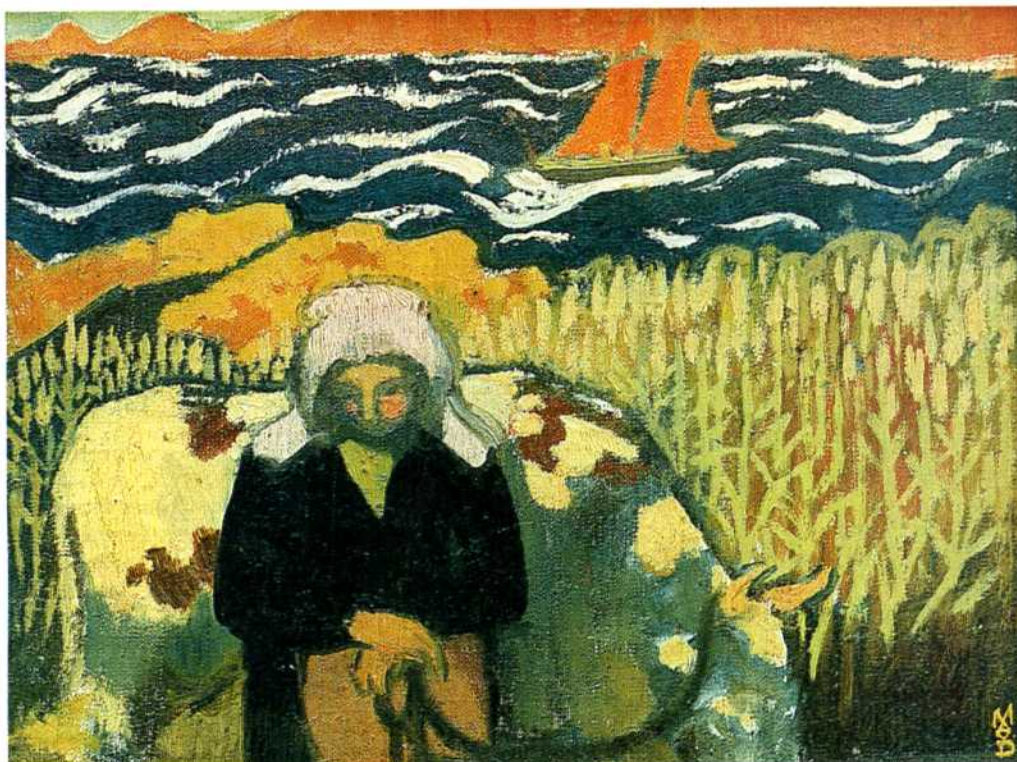
Морис Дени:
Пастушка

ок. 1893; 20x28 см
Частная коллекция

Дени, подобно Полью Серюрье, увлечен бретонским фольклором

ОДЕРЖИМЫЕ ИДЕЕЙ

Возникновение набидов как исторический факт датируется 1888 годом, когда Поль Серюрье вернулся из провинции Бретань, где в Понт-Авене он познакомился с Гогеном (1848—1903). Молодой художник потрясен общением с мастером. Впервые, ему удалось прослушать настоящую лекцию о методах и технике живописи, а во-вторых, Серюрье несказанно повезло: при участии самого Гогена, точнее, почти под его диктовку, молодой художник пишет свою первую значительную картину — „Талисман“. По возвращении в Париж Серюрье тут же собирает у себя друзей и показывает свою работу, чем приводит их в неописуемый восторг. „Гоген был для поколения девяностых



Пьер Боннар: Франция — Шампань

1891; 80x60 см
афиша, литография
Музей декоративно-прикладного искусства, Париж

Эта большая афиша примечательна тем, что впервые соединила в себе искусство и рекламу

годов тем, кем Мане был для „семидесятников“, — напишет в 1905 году Морис Дени. Картины Гогена поражают своей яркой декоративностью, широкими плоскостями локального цвета, выразительностью контура. Все это восхищает молодых художников и полностью соответствует их стремлению упростить и стилизовать изображаемые формы. Серюзе предлагает своим приятелям объединиться в группу, которая называлась бы „набиды“. Это оригинальное название происходит от древнееврейского слова „наби“, которое можно перевести как „пророк, одержимый“, а также „тот, кто получает сигналы из мира иного“. Дени так комментирует этот выбор: „Серюзе предложил нам название, которое делало нас посвященными в какую-то важную тайну, недоступную для понимания простыми смертными; это было что-то вроде мистического союза; такое название группы предвещало, что мы постоянно будем находиться в состоянии пророческой одержимости“.

Начиная с октября 1888 года, набиды регулярно встречаются в таверне, расположенной в Пассаже Бради в Париже. В то время членами группы были Серюзе, Дени, Вюйяр, Боннар, Руссель (1867—1944) и Рансон (1864—1909); через несколько лет к ним присоединится швейцарец Феликс Валлоттон (1865—1925), голландец Йен Веркад (1868—1946) и венгр Йозеф Рипл-Ронаи (1861—1947). Их встречи представляют собой чисто теоретические дискуссии и эстетические споры, в частности, о душевном состоянии художника непосредственно в процессе творчества. С этой точки зрения их привлекает творчество Одилона Редона (1840—1916). „Уникальность Редона, — пишет Дени, — состоит в его неумении нарисовать что-либо, что не выражает глубоких чувств, не передает его собственного внутреннего состояния“. Юношеский максимализм набидов призывает их искать в живописи некий абсолют, и они уверены в том, что это возможно: нужно лишь найти этот абсолют в самих себе.

ИСКУССТВО ЧИСТЫХ ОЩУЩЕНИЙ

Исходя из этого принципа, они отбрасывают правила академической перспективы как искусственные и отказываются от „копирования“ пейзажей с натуры, считая их „услужливой подкачкой“ природы. Вместо этого они стремятся отражать в работах прежде всего свой внутренний мир. По мнению набидов, искусство должно не изображать действительность, а показывать испытания, которым художник подвергается в контакте с ней. Поэтому тема не играет особой роли. Морис Дени определяет это следующим образом: „Набиды хотели выражать в своих работах эмоции при помощи гармонии форм и цвета, неза-

Одилон Редон: ► Закрытые глаза

1890; 44х36 см
Музей д'Орсэ, Париж

Картины некоторых набидов наполнены такой же атмосферой задумчивости и мечтательности, какая исходит от работ Редона



Аристид Майоль: Волна („Море“)

1898; 95,5х89 см
Музей Пти Пале, Париж

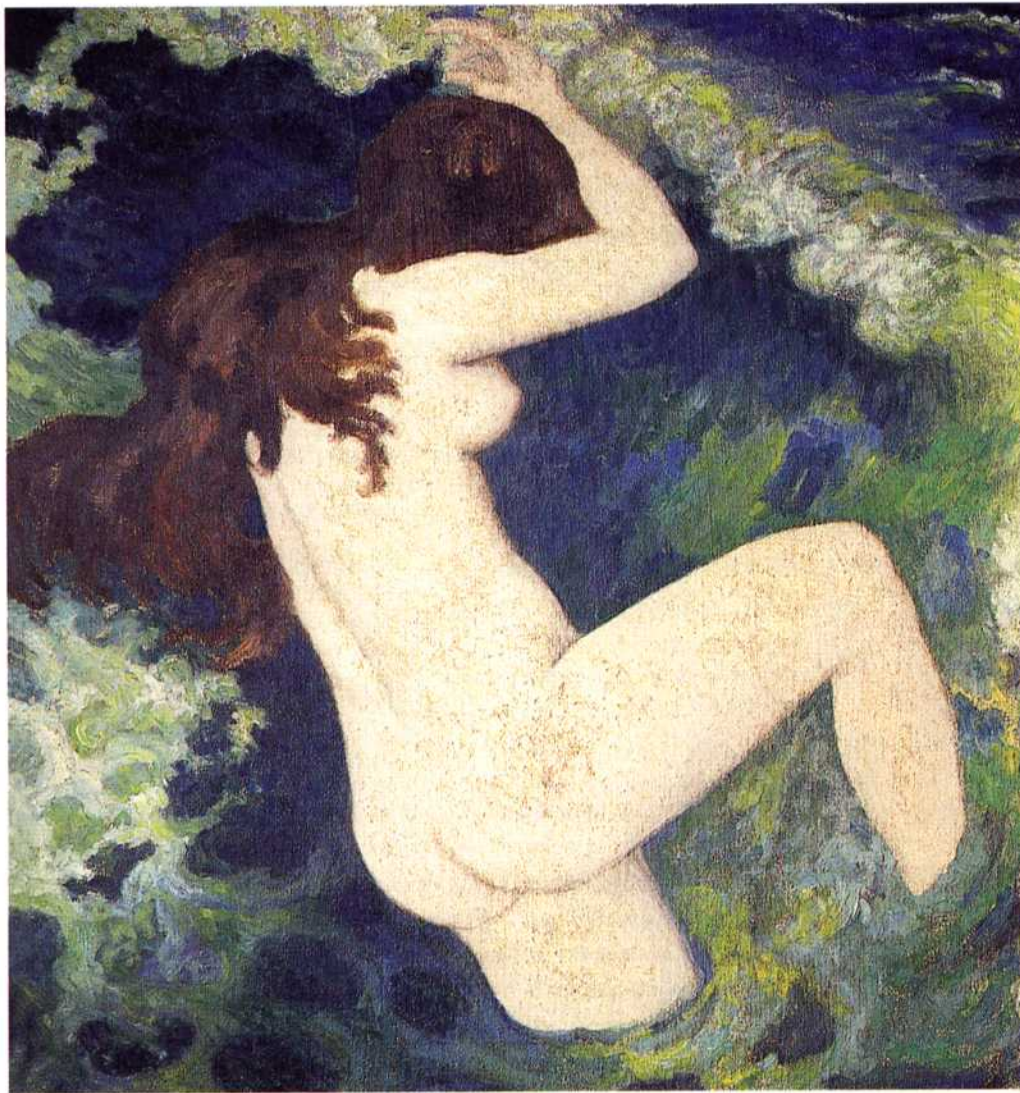
Прежде, чем стать известным скульптором, Майоль (1861—1944) был живописцем и поддерживал набидов, хотя и не принимал участия в их движении



► Феликс Валлоттон: Феликс Фенсон в офисе журнала „Ревю Бланш“

1896; 52,5х65 см
картон, масло
Частная коллекция

Критик Феликс Фенсон — один из известнейших хроникеров „Ревю Бланш“ и горячий поклонник художников-авангардистов



КАЛЕНДАРЬ

1888 — август — в Понт-Авене Поль Серюзе встречается с Гогеном и при участии великого мастера пишет картину „Талисман“. После возвращения в Париж он создает группу набилов, в которую входят Морис Дени, Эдуар Вюйяр и Кер Ксавье Руссель

1890 — к набидам присоединяется Пьер Боннар

1890 — август — Морис Дени помещает в газете „Искусство и критика“ статью „Определение неотрадиционализма“, которая считается манифестом их направления

1891 — Боннар и Вюйяр начинают работать в мастерской на площади Пигаль, 28 в Париже, в которой набиды собираются каждую субботу

1891 — декабрь — первая выставка набидов в галерее Ле Барк де Бутвиль

1892 — к набидам присоединяется швейцарский художник Феликс Валлоттон

1893 — художники Боннар, Дени и Валлоттон выставляют свои работы на Девятой выставке Союза Независимых Художников

1894 — май — выставка набидов в парижском офисе газеты „Депеша из Тулузы“

1896 — январь — первая персональная выставка Боннара у Дюран-Рюэля

1896 — сентябрь — вторая выставка набидов в галерее Ле Барк де Бутвиль

1897 — апрель — выставка набидов у коллекционера Амбруаза Воллара

1899 — Боннар, Руссель и Вюйяр отправляются в Венецию

1899 — март — последняя выставка группы

висимо от темы. Они верили, что каждое чувство, каждая мысль имеют свое пластическое соответствие, свою удивительную и самобытную красоту“. Это высказывание имеет особое значение, поскольку является точным определением смысла творческих исканий набидов. Первая выставка группы проходит в 1891 году в галерее Ле Барк де Бутвиль. Серюзе убежден: „Природа дарит нам исключительно сырой материал. Только человек своей силой духа в состоянии распорядиться им так, чтобы превратить это сырье в высококачественный сплав мысли и чувства, применяя соответствующие методы. Именно таким способом можно достичь стиля, который является конечной целью любого вида искусства“. Теория взаимозависимости и констатации чувств была развита поэтом Малларме (1842—1898), с которым набиды часто встречались и тесно общались. В поисках чистых художественных эмоций они декларируют так называемую „звучащую“ живопись, живопись-музыку. Набиды стремятся также к определенной „экономности“ средств живописи, которая, по их мнению, дает возможность без излишней „художественности“ раскрыть правдивую силу чувства. Линия должна быть точной и плавной, а сама живопись — простой и гармоничной. Поэтому молодые художники восхищаются декоративной живописью. Персонажи на картинах набидов выполнены в архаичной манере, похожей на стиль Пюви де Шаванна (1824—1898), которого всегда отличало стремление писать „сокращенно и упрощенно“, без изысков.



▲ Хиросиге: Ксилография из серии „53 станции дороги в Токайдо“

1834—1835; 26,4х37,7 см
Музей изящных искусств, Анжер

Набиды в своем творчестве находились под влиянием японского искусства

ВЛИЯНИЕ НАБИДОВ

Это объединение существовало всего около десяти лет. Однако его художественное влияние трудно переоценить. Вот лишь некоторые из огромного числа художников, которые в своем творчестве были подвержены этому влиянию: Матисс (1869—1954), Балтус (1908—200), сюрреалист Джорджо Де Кирико (1888—1978), Кандинский (1866—1944), Мондриан (1872—1944), а также практически все представители кубизма... Набиды открыли новые горизонты в живописи и, по сути, явились одними из первых художников, которые предвосхитили своим творчеством наступление новой эры в искусстве. Это было начало эволюционного пути от имитации природы к созданию собственно художественного мира.



▲ Пит Мондриан: Красная мельница в Домбурге

1911; 150х86 см
Гемсептеммузеум, Гаага

СХОДСТВА И ОТЛИЧИЯ

Однако не следует думать, что набиды представляют собой группу художников, связанных совершенно идентичными установками. Так, Дени и Серюзе довольно резко высказываются по поводу не совсем оправданной, по их мнению, «изысканной чувственности», свойственной импрессионизму. Зато Боннар остается верным творчеству Гогена, Валлюттон восхищается картинами Дега (1834—1917), а Вюйяра завораживает чувственность, исходящая от женских фигур на полотнах Ренуара (1841—1919)... Дени пишет Вюйяру: «Мне кажется, что мы делаем ошибку, требуя от произведения искусства, чтобы оно моментально приносило удовольствие (...) Истинную ценность работе придаст степень самоотдачи художника, сила его характера». Вюйяр отвечает: «В обычной жизни я и так довольно часто вынужден проявлять свой характер и силу воли. В ис-



▲ Эдуар Вюйяр: Художник Кер Ксавье Руссель с дочерью

1903; 57х52 см
картон, масло

Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Баффало

Руссель был не только соратником Эдуара Вюйяра, но и его деверем

“ Картина, прежде чем стать конем в битве, обнаженной женщиной или какой-нибудь бытовой сценой, является, прежде всего, плоской поверхностью, покрытой красками, собранными в определенном порядке ”

Морис Дени, 1890

НАБИДЫ В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ЭКС-АН-ПРОВАНС • Музей Гране
ПАРИЖ • Музей д'Орсэ, Музей декоративно-прикладного искусства, Музей Майоля, Музей Пти Пале
КИМПЕР • Музей изящных искусств
РЕНН • Музей изящных искусств
СЕН-ЖЕРМЕН-АН-ЛАЙЕ
• Окружной музей Приере
СЕН-ТРОПЕ • Музей Аннонсиады
ТУЛУЗА • Музей Огюстен

ГОЛЛАНДИЯ

АМСТЕРДАМ • Музей Винсента Ван Гога

ЯПОНИЯ

ТОКИО • Национальный музей западного искусства

ГЕРМАНИЯ

КЕЛЬН • Музей Вальрафа-Рихардта
МЮНХЕН • Нойе Пинакотек

РОССИЯ

МОСКВА • Музей им. Пушкина
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

БУФФАЛО • Художественная галерея Олбрайт-Нокс
ЧИКАГО • Художественный институт
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
ВАШИНГТОН • Национальная галерея искусств, частная коллекция Филлипс

ШВЕЙЦАРИЯ

БЕРН • Музей изящных искусств
ЖЕНЕВА • Музей истории искусств
ЛОЗАННА • Музей изящных искусств
ЦЮРИХ • Кунстхаус

ВЕНГРИЯ

БУДАПЕШТ • Национальная галерея, Музей декоративно-прикладного искусства

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Музей Виктории и Альберта
НОРТХЕМПТОН • Музей искусств Колледжа Смит

кустве же мне необходим „привкус моментального удовольствия“. Дени и Серюзе все чаще ищут покой и творческое удовлетворение в умиротворяющей природе Бретани. В то же время Боннар, Вюйяр и Валлюттон погружаются в бурную жизнь столицы и стремятся в своем искусстве запечатлеть дух эпохи. Противоречия между этими двумя группами художников достигли апогея на выставке в галерее Дюран-Рюэля в 1899 году. Отныне каждый из набидов пойдет в искусстве собственной дорогой. Однако на всю оставшуюся жизнь между художниками сохранялись дружеские отношения — те, которые когда-то легли в основу их творческого союза.

▼ Морис Дени: Визит к Сезанну

1906; 51х64 см
Музей Гране, Экс-ан-Прованс

В 1906 году Дени навещает Сезанна в Провансе. Он записывает содержание разговоров с тем, кого считает одним из своих учителей



Поль Серюрье

Поль Серюрье родился в Париже 9 ноября 1864 года в respectable буржуазной семье. Он получил превосходное образование в одном из лучших лицеев Франции — лицее Кондорсе. Родители долго сопротивлялись тому, чтобы их талантливый сын посвятил себя малоперспективному, с их точки зрения, ремеслу живописца. Но в конце концов горячая убежденность сына в правильности избранного пути вынудила их уступить. Серюрье стал посещать Академию Жюлиан, где обучался под руководством преподавателей из Школы изящных искусств. Вот как отзывался о Серюрье его приятель Морис Дени: „В мастерской Жюлиан, в относительно примитивном и, в общем-то, невежественном окружении Серюрье казался мне светочем духа высокой культуры, вдохновителем, интеллектуальным и художественным предводителем... Обладая массой достоинств, он никогда ими не кичился, а наоборот, всегда был веселым и общительным, верным другом и защитником слабых“.

ОСНОВАТЕЛЬ „НАБИ“

Летом 1888 года Серюрье отправляется в путешествие по провинции Бретань. Он и не догадывается тогда, что эта поездка перевернет всю его жизнь. В Понт-Авене молодой ху-

“ Я мечтаю о благородном братстве, состоящем единственно из одержимых работой художников, влюбленных в красоту и наделенных добротой, чьи творческие и человеческие проявления имели бы те невозможные для определения черты, которые в совокупности я называю набизмом ”

Серюрье, 1889

дожник знакомится с Гогеном, у которого перенимает метод „клуазонизма“. Этот метод позволяет художникам добиться совершенно нового синтеза линии и цветового пятна, не отражать натуру, а преображать ее силой художественной фантазии. Результатом встречи с тем, кого Серюрье восторженно называет „освободителем живописи“, станет „Талисман“ — картина, послужившая толчком к основанию движения набидов. Кроме этого, Серюрье увлекается бретонским фольклором, который оказывается настолько близким ему по духу, что позже художник не раз назовет этот регион своей „духовной родиной“. Интеллектуальное начало в творчестве Серюрье все чаще подавляет собственно художественное — не случайно его тео-

ретическая деятельность одно время была более известна, чем его живописные работы. С 1908 года Серюрье становится профессором Академии Рансона, а в 1912 году он женится на одной из своих студенток — Луизе Маргарите Габриэль-Кюд.

Один из близких друзей Серюрье утверждает: „(Это был) мистик, не теряющий веры в чистое искусство. Скромный, но уверенный в себе, он всегда знал, чего хочет. Мудрый философ, выдающийся ученый, он предпочел сойти на обочину с оживленной дороги нашего суетного времени. Всем сердцем он привязался к одному региону...“ Именно там, в бретонской глубинке, Серюрье умирает 7 октября 1927 года.

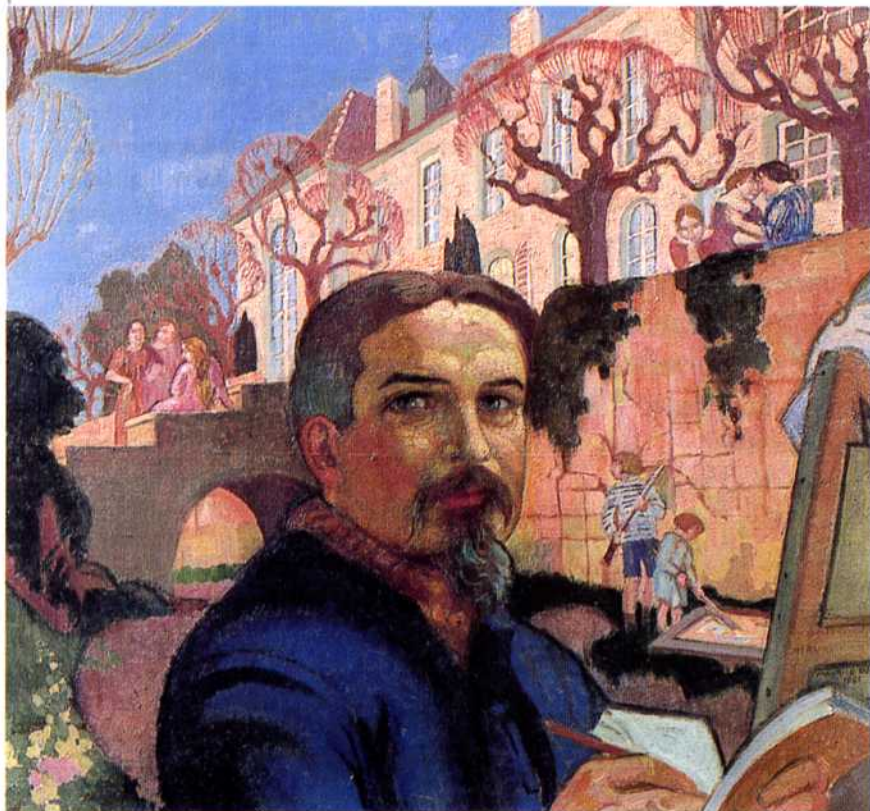


◀ Поль Серюрье:
Сбор яблок

1895; 71х90 см
Частная коллекция

Серюрье обожал Бретань, которая, по его мнению, является самой красивой местностью в мире

Морис Дени



▲ Морис Дени:
Автопортрет
перед Ле Приере

1921; 71х78 см
Окружной музей Ле
Приере, Сен-Жермен-
ан-Лайе

Морис Дени всю свою
жизнь остается верен
городу детства

▼ Морис Дени:
Марта после
обручения

1891; 30х25 см
рисunek
Музей д'Орсэ, Париж

В возрасте 23 лет Морис
Дени женится на Марте
Мерье



ХРИСТИАНСКИЙ ХУДОЖНИК

„Никогда, как бы ни складывались обстоятельства моей личной или творческой жизни, я не поступлюсь христианскими принципами и никому не позволю ущемить мое достоинство христианина“, — пишет Морис Дени, преклоняющийся перед творчеством Фра Анджелико (ок. 1395—1455). Дени замечает: „Одной картины этого итальянского примитивиста достаточно, чтобы напомнить нам в водовороте жизни, что такое душа и какими чудесными могут быть ее проявления“.

▲ Фра Анджелико: Благовещение

фреска
Монастырь святого Марка, Флоренция



Морис Дени появился на свет 25 ноября 1870 года в Нормандии. Вскоре после рождения сына Констант Дени, по профессии — инженер-железнодорожник, получает новое назначение, и вся семья переезжает из приморского Гранвиля в местечко Сен-Жермен-ан-Лайе, недалеко от Парижа. С ранних лет Морис был „одухотворенным и чувственным мальчиком“, что не раз отмечали окружающие. Будучи, помимо этого, очень трудолюбивым и целеустремленным, он поступает в престижный парижский лицей Кондорсе, где быстро становится одним из лучших учеников. Во время учебы в лицее Дени сближается с Эдуаром Вуйяром, Полем Серюзье и Ксавье Русселлем. Очень скоро это знакомство перерастает в крепкую дружбу, и в 1888 году молодые люди все вместе поступают в Академию Жюлиан. Тогда же Морис Дени открывает для себя поэзию Поля Верлена (1844—1896) и Стефана Малларме (1842—1898), а также авангардные для того времени драмы Ибсена (1828—1906) и Стриндберга (1849—1912). Он получает солидные знания в области литературы, посещает лекции по философии, увлекается трудами Бергсона (1859—1941) и Шопенгауэра (1788—1860). Призвание художника и активные занятия живописью не мешают Дени систематически публиковать в прессе и научных изданиях свои теоретические статьи. Дневник живописца, который он вел всю жизнь, начиная с 14 лет и до самой смерти, свидетельствует о серьезных научных размышлениях, касающихся именно теории искусства.

ЗАЩИТНИК НАБИДОВ

Если своеобразным катализатором возникновения движения набидов был Серюзье, то главным теоретиком набизма является Морис Дени. Приятели любят Дени за его жизнерадостность и открытость, ценят его дружескую преданность. Йен Веркад (1868—1946) пишет, что „глаза Дени — обычно милые, как у девушки, и чистые, как у ребенка, загораются огнем гнева и непримиримости, когда кто-либо осмеливается критиковать группу“... В июне 1893 года Морис Дени женится на Марте Мерье, которая позже станет матерью его семерых детей. В мае 1895 года художник открывает для себя Италию; в 1903 году посещает Германию, в 1905 — Испанию. В 1909 он отправляется в Россию, где по заказу купца Морозова принимает участие в оформлении интерьера его дворца в Москве, на Пречистенке. Однако чем больше Дени путешествует, тем чаще вспоминается ему Бретань — именно там художник получает истинное наслаждение от общения с природой и то состояние души, которое отвечает потребностям его внутреннего мира. Художник предпочитает тишину и покой провинции шуму и суете столицы, мечтая провести в скромном уединении остаток жизни. Однако судьба распоряжается иначе: в ноябре 1943 года Морис Дени погибает под колесами автомобиля в самом сердце Парижа.

Пьер Боннар

Пьер Боннар родился 3 октября 1867 года в предместье Парижа в семье высокопоставленного чиновника Министерства обороны. Пьер — очень способный ребенок и отлично учится в лицее. В 1885 году, после получения аттестата зрелости, он поступает в университет на отделение права и в июле 1888 года получает диплом юриста. Годом раньше он записывается на курсы живописи при Академии Жюлиан, так как еще в детстве обнаружил талант к живописи. Много лет подряд, приезжая на каникулы в родное имение и едва переступая порог своего дома, Пьер тут же объявлял родителям: „Я привез с собой холсты и краски, поскольку намереваюсь мазать с утра до вечера“.

„ОЧЕНЬ ЯПОНСКИЙ НАБИД“

Как многие молодые художники его поколения, Боннар часто посещает Лувр, где, изучая полотна выдающихся живописцев, пытается постичь секреты их мастерства. Однако собственно основы живописи он познает в Академии Жюлиан, где в то же время учатся Поль Серюзье, Морис Дени и Эдуар Вюйяр, с которыми Боннар очень быстро подружился. Вместе они увлекаются работами Гогена (1848—1903), творчество которого открывают для себя гораздо раньше, чем столкнутся с импрессионизмом вообще. Кроме этого увлечения, Боннара восхищает искусство Востока. Он с энтузиазмом изучает японские гравюры, техника исполнения которых накладывает глубокий отпечаток на его дальнейшее творчество. Друзья, наблюдая такое фанатичное отношение Боннара ко всему ориенталистическому, сначала в шутку, а затем уже серьезно называют его „Очень японским набидом“. Художник принимает активное участие в создании и деятельности группы, однако при каждом удобном случае не упускает возможности подчеркнуть свою творческую независимость: „Я не принадлежу ни к одной шко-



▲ Пьер Боннар в своем саду (фотография сделана Эдуаром Вюйяром)

ле. Единственное, к чему я стремлюсь, — это создать что-то свое“. Сдержанный и часто угрюмый Боннар, однако, остается верным другом. Особенно тепло он относится к Эдуару Вюйяру, с которым будет поддерживать контакты до конца жизни. В конце 90-х годов приятели много путешествуют. В августе 1896 года они отправляются в Швейцарию, где их радушно принимает у себя Феликс Валлоттон. В 1899 году, вместе с другим набидом, Кер Ксавье Русселлем (1867—1944), Боннар посещает Венецию, а летом 1909 года с восторгом открывает для себя юг Франции. С тех пор он неоднократно бывал в этом регионе, в частности, в Ницце, где находилась мастерская Анри Матисса (1869—1954). В 1925 году художник покупает виллу в Каннах, чтобы можно было в любое время приезжать туда и работать вдали от столичной суеты. Художник не

мог и предположить тогда, что ровно через пятнадцать лет, в 1940 году, спасаясь от немецкой оккупации, он поселится на этой вилле и останется там до конца своих дней. В полном одиночестве, вдали от обожаемого Парижа и новых художественных веяний, Боннар умер в Каннах 23 января 1947 года.



▲ Пьер Боннар: Большой сад в Ле Глос

1894—1895; 168х220 см
Музей д'Орсэ, Париж

В 1894 году Боннар изобразил сад, который находится в его имении на юго-востоке Франции

◀ Пьер Боннар: Ложа

1908; 91х120 см
Музей д'Орсэ, Париж

Боннар очень любит театр

“ Дело не в том, чтобы
живописать жизнь, а
в том, чтобы оживить
живопись ”

Боннар, 1946

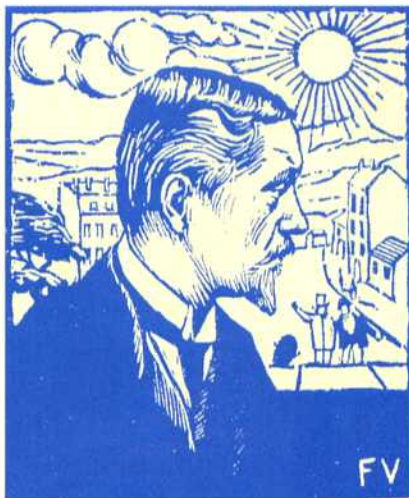


Феликс Валлоттон

Феликс Валлоттон родился в 1865 году в швейцарском городе Лозанна в семье аптекаря. Отец семейства, Андриан Валлоттон, был истовым протестантом, поэтому Феликса воспитывали в строгости и религиозности. Как вспоминал он сам, «единственной радостью были еженедельные походы в городской музей». Еще в начальной школе Феликс обнаруживает талант к рисованию и довольно рано решает посвятить свою жизнь искусству. Строгий отец не препятствует желанию сына, даже наоборот — в 1882 году он лично сопровождает молодого человека во французскую столицу, чтобы помочь устроиться в престижную художественную школу.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Приехав в Париж, Валлоттон записывается в Академию Жюлиана. А уже через два года скромный лозаннский аптекарь получает письмо от профессора Жюли Лефевра, одного из учителей Феликса, со словами, которые согрели сердце каждому отцу: «Я думаю, что если бы у меня был такой талантливый сын, как у вас, мне не пришлось бы беспокоиться о его будущем». В это время Феликс Валлоттон упорно занимается, стараясь организовать свою жизнь таким образом, чтобы ничто не отвлекало его от работы. Днем он трудится в мастерской над своими первыми серьезными полотнами, вечера же проводит в библиотеке Сен-Женевьев, где изучает основы теории искусства. Каждую неделю молодой художник с нетерпением ждет субботы, чтобы отправиться в Лувр, предвкушая новую встречу с творчеством кого-то из великих. Вечерами Валлоттон часто прогуливается по Парижу, любя его потрясающей архитектурой и знакомясь с оживленными бульварами и узенькими улочками. Один из приятелей художника вспоминал: «Ежедневно, в любую погоду, как только наступали сумерки, художник откладывал кс-



▲ Феликс Валлоттон:
Автопортрет

1891; 13,1x10,7 см
ксилография

Изначально Валлоттон был известен своими гравюрами на дереве

ти, закрывал мастерскую и отправлялся в путешествие по городу».

В 1890 году Валлоттон знакомится с Тулуз-Лотреком (1864—1901) и Эдуаром Вюйяром, которые вскоре станут его друзьями и введут в круг художников-авангардистов. Валлоттон быстро снискал славу талантливого графика. Известные писатели доверяют ему оформление своих книг: Валлоттон иллюстрирует сборники стихов Поля Верлена и Жюль Ренара (1864—1910). Наиболее активное участие в движении набиов Валлоттон принимает в период с 1893 по 1894 год.

В первом десятилетии XX века слава Валлоттона становится международной: художник выставляет свои работы в Вене, Берлине, Венеции. Музей в Цюрихе организывает его первую персональную выставку на родине. К слову, Валлоттон никогда не забывал о своих корнях, однако это не помешало ему в 1900 году принять французское гражданство. С 1903 года Валлоттон живет в престижном парижском районе, недалеко от Булонского леса. До самой своей смерти в 1925 году художник останется верен собственному стилю. Его больше не интересуют «революции в искусстве», несмотря на то, что в составе группы «Наби» он был одним из самых активных участников этих «революций».



◀ Феликс Валлоттон:
Портрет жены художника

1905; 102x80 см
Музей изящных искусств, Бордо

Валлоттон женится на дочери известного коллекционера Бернхейма — владельца художественной галереи, где регулярно выставляет свои работы вплоть до 1909 года

▲ Эдуар Вюйяр: Портрет Феликса Валлоттона

1900; 63x49,5 см
Музей д'Орсэ, Париж

Феликса Валлоттона и автора этого портрета связывала крепкая дружба и полное взаимопонимание. Часто художники писали друг друга, а затем обменивались портретами

Эдуар Вюйяр

Эдуар Вюйяр появляется на свет 11 ноября 1868 года в Кюизо, недалеко от Лиона. Его отец, Жозеф-Оноре Вюйяр, в недавнем прошлом капитан французской армии, служит налоговым инспектором, мать — бывшая швея, в то время уже — известная парижская модистка. Эдуар получает отличное образование в престижном лицее Кондорсе, где знакомится со многими будущими членами группы „Наби“. С 1886 года он посещает курсы при Академии Жюлиан, а в 1887 году поступает в Парижскую школу изящных искусств. Настоящим художественным открытием стали для молодого Вюйяра посещения Лувра, где он не раз восторженно замирает перед полотнами великих голландцев Вермеера (1632—1675), Рембрандта (1606—1669) и итальянцев Рафаэля (1483—1520), Тициана (1488—1576). Вюйяра завораживает также удивительная атмосфера покоя и умиротворенности, которой наполнены картины Шардена (1699—1779). В 1890 году Морис Дени знакомит Вюйяра с Пьером Боннаром.

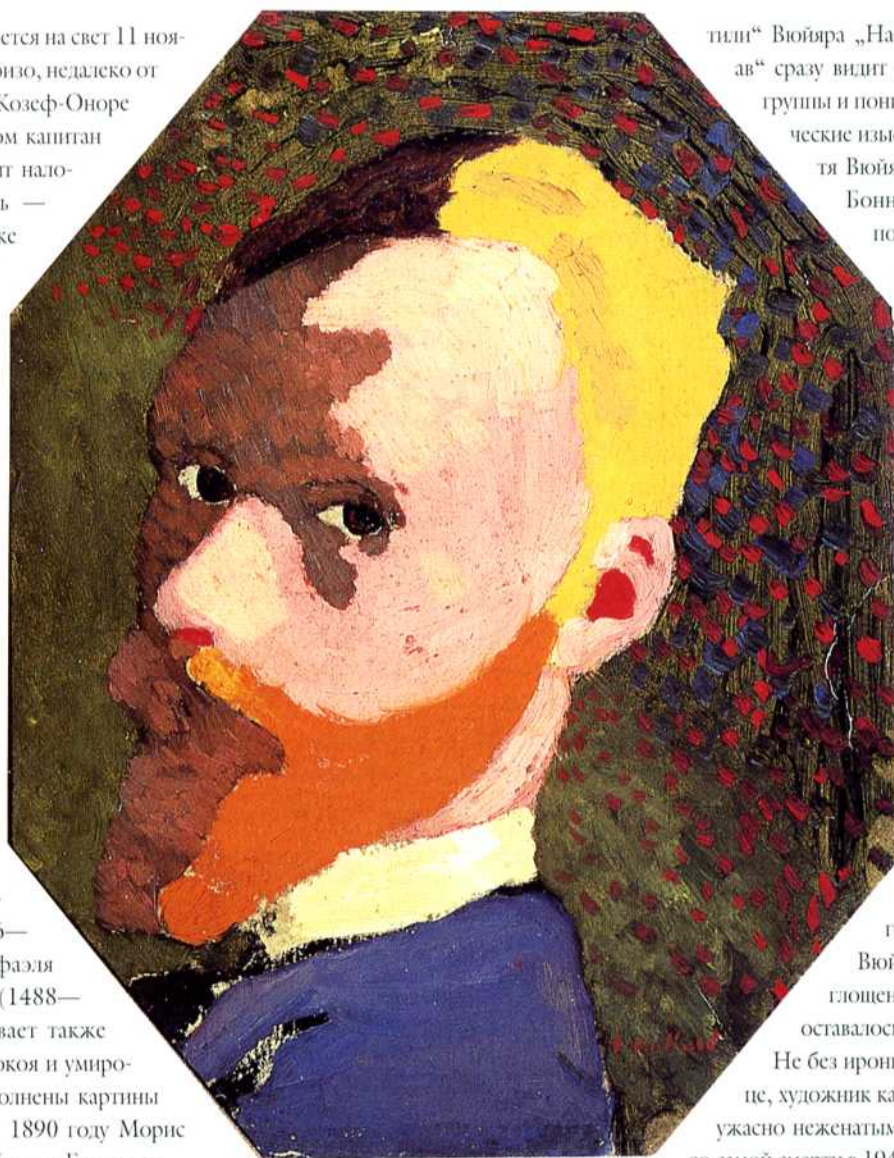
„НАБИ-ЗУАВ“

Набиды еженедельно собирались в мастерской Рансона. Эти собрания носили церемониальный характер, напоминающий заседания некоего тайного Ордена, каждый член которого имел свое ритуальное имя: Серюзы — „Наби с огненной бородой“, Дени — „Наби прекрасных икон“, Боннар — „Очень японский Наби“... Из-за стриженной по-военному бороды друзья „окрес-

тили“ Вюйяра „Наби-зуавом“ (пехотинец). „Зуав“ сразу видит различия между участниками группы и понимает, что ему чужды теоретические изыскания Серюзы и Дени. И хотя Вюйяру гораздо ближе творчество Боннара, он все-таки подпадает под влияние теоретиков набизма, о чем спустя несколько лет будет вспоминать с сожалением. В результате мучительных сомнений и колебаний Вюйяр в конце концов вырабатывает индивидуальный стиль. В 1891 году он организует свою первую персональную выставку, а также принимает активное участие в театральной жизни Парижа, работая над созданием большого количества сценических декораций. Всю свою жизнь Вюйяр экспериментирует, и, видимо, поэтому из всех набидов именно его творчество является самым многоплановым и разнообразным.

Вюйяр был всегда настолько поглощен своей работой, что у него не оставалось времени для личной жизни.

Не без иронии говоря о себе в третьем лице, художник как-то заметит: „Он был кем-то ужасно неженатым“. Однако всю жизнь, вплоть до самой смерти в 1940 году, Вюйяр трепетно относился к женщинам и всегда превозносил женскую красоту, доброту и иные добродетели. Это может показаться странным, но мужские персонажи в его работах отсутствуют.



▲ Эдуар Вюйяр:
Восьмиугольный автопортрет

1891; 36x28 см
картон, масло
Частная коллекция

Вюйяр рисует картину
в возрасте 23 лет

ГОСПОЖА ВЮЙЯР, МАТЬ ХУДОЖНИКА

Эдуару было пятнадцать лет, когда умер его отец. С этого времени его воспитанием будет заниматься госпожа Вюйяр. Мать художника работает не покладая рук, и благодаря ее самопожертвованию и потрясающему трудолюбию, семья не будет нуждаться, а Эдуар сможет спокойно закончить курс обучения. Художник будет признателен матери всю жизнь; именно эта нежная привязанность

станет причиной того, что госпожа Вюйяр запечатлена в более чем пятистах его полотнах.

Эдуар Вюйяр: ▶
Завтрак (мать художника)

1899; 57x60 см
картон, масло
Музей д'Орсэ, Париж



Талисман — 1888

Поль Серюзе

Талисман ►

1888; 27х21 см
дерево, масло
Музей д'Орсэ, Париж

Молодого Серюзе не привлекала карьера академического живописца, поскольку он остро ощущал необходимость перемен в искусстве. Поиск нового привел художника в Понт-Авен в Бретани, где он впервые встретился с Гогеном. Серюзе решился подойти к великому импрессионисту только накануне отъезда, и так как времени на длительные беседы не оставалось, Гоген повел молодого живописца в понт-авенский лес и предложил написать под его руководством небольшой пейзаж. Серюзе так описывал свой разговор с Гогеном: „Какими вы видите эти деревья? — спросил Гоген. — Они желтые? Вот и кладите желтый. А эта тень скорее голубая. Пишите ее чистым ультрамарином. А вот эти листья красные. Пускайте в ход вермильон“. Этот пейзаж, написанный на деревянном днище коробки из-под сигар, Серюзе хранил как святыню всю жизнь и называл „Талисманом“, хотя изначально картина носила название „Лес любви“.

Вернувшись в Париж, Серюзе познакомил с идеями Гогена своих друзей по Академии Жюлиан — Мориса Дени, Боннара, Вюйяра, Валлоттона, Рансона, которые хотя и не приняли целиком новые художественные принципы, но под их влиянием изменили свою живописную манеру. Серюзе пытался

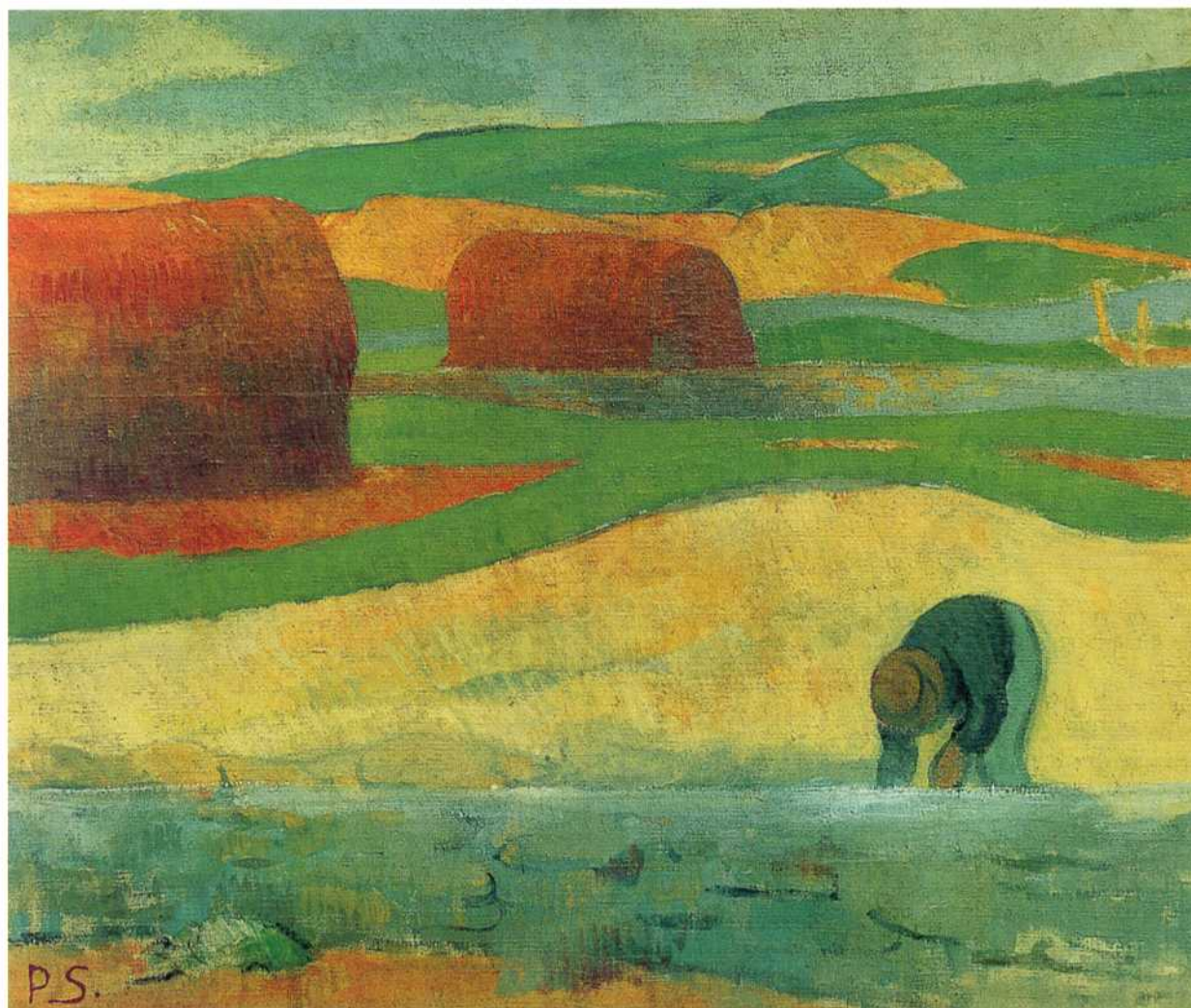
философски осмыслить открытия Гогена и задавал самому себе вопросы, на которые сам же мучительно искал ответы: „Какую роль должна играть природа в произведении искусства? Где должна проходить граница? Надо ли с точки зрения практики работать непосредственно с натурой или лишь созерцать и отображать ее? Слишком большая свобода пугает меня, беднягу-подражателя, и все-таки голова моя полным-полна образов, рожденных всем тем, что я постоянно вижу вокруг себя, и поэтому „чистая“ натура кажется мне незначительной и банальной“. После целого ряда не совсем удачных опытов Серюзе останавливается на том, к чему действительно лежит его душа. Отныне он посвящает свое творчество Бретани и пишет либо пейзажи, либо сцены из жизни бретонцев. К числу таких работ и относится „Собиратель морской травы“.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Живопись „Талисмана“ характеризуется крупными локальными цветовыми пятнами.

По словам Мориса Дени, этот небольшой пейзаж — почти „без очертаний, поскольку создан из соединения фиолетового, зеленого и других чистых цветов, которые мы получаем непосредственно из тюбика, почти без примеси белил“. В своем дневнике Серюзе не раз отмечал, что импрессионисты, используя в процессе своей работы метод нанесения отдельных мелких мазков, могут „вызывать у зрителя только усталость глазной сетчатки — более ничего...“

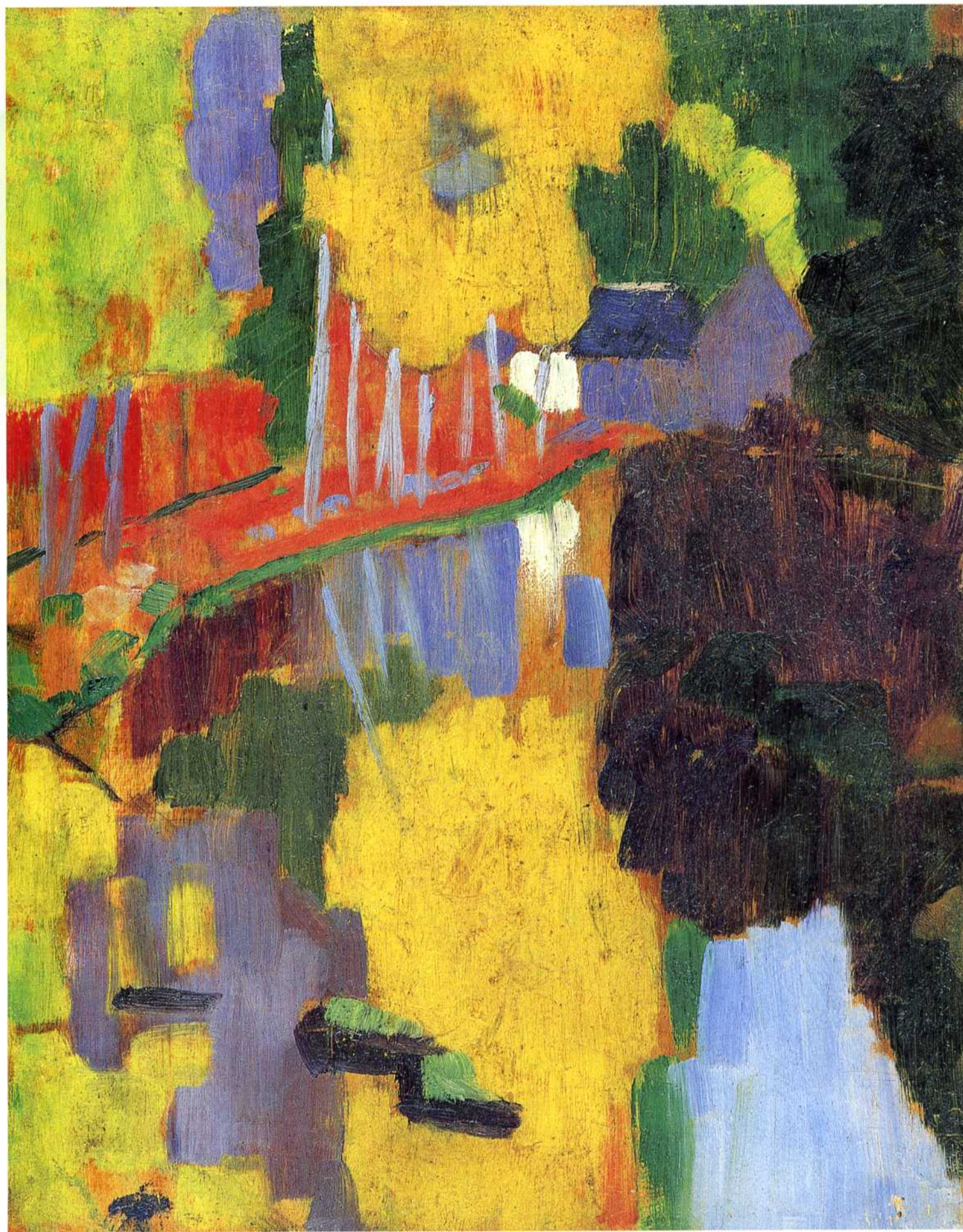
В отличие от импрессионистов, набивы объединяют сложные оттенки и чистые тона, исходя из тонкой цветовой гармонии, ласкающей глаз.



◀ Собиратель морской травы

1890; 46х55 см
Частная коллекция

P.S.





Меланхолия — ок. 1891

Поль Серюзе

Критики считали Серюзе самым „одухотворенным“ из всех набидов. Хаос и суета большого города, воспеваемые Боннаром или Валиоттоном, никогда не появляются в его полотнах. Серюзе черпает вдохновение для своих произведений из таинственных пейзажей Бретани. „Талисман“ был написан в 1888 году в Понт-Авене, расположенном недалеко от побережья. Эта местность интересна своим климатом и соответствующей природой, поэтому картина имеет такой яркий колорит. А вот действие „Меланхолии“ происходит в Бретани — там, где природа круглый год находится в каком-то неопределенном состоянии; низкая, недоразвитая растительность и серое тяжелое небо наполняют бретонские пейзажи почти мистическим смыслом. Меланхоличная грусть обнаженной девушки — некоторые называют ее „бретонской Евой“ — резко контрастирует с общим настроением пейзажа, выполненного горячими, просто раскаленными, цветами, которые художник совершенно неожиданно использует для изображения холодной почвы и скудной растительности. Это явное несоответствие между темой картины и ее образным строем усиливает впечатление „потусторонности“ пейзажа и придает картине настроение светлой печали, делая зрителя причастным к какой-то тайне. Серюзе представляет цветочное решение, более всего напоминающее колорит Гогена, однако нельзя не заметить, что в

„Меланхолии“ дополнительные цвета четко разграничены и соседствуют друг с другом (это техника, типичная для набидов), в то время как у Гогена такое разграничение отсутствует.

Работая над „Меланхолией“, Серюзе стремился получить матовую поверхность. Он против использования лака, которыми некоторые художники покрывают свои картины, перед тем как представить их на Салоне. По его мнению, в результате использования лака поверхность полотна становится излишне блестящей, что отвлекает внимание зрителя. Представляя картины без лакового покрытия и выполненные в приглушенных тонах, Серюзе надеется приблизить их к фрескам итальянских примитивистов, наполненных духом религиозности и смирения.

Как и многие другие работы Серюзе, картина „Прачки в Лансье“ появилась в результате увлечения художника природой и традициями Бретани. Изображенные здесь женщины одеты в народные бретонские костюмы. В этой работе проявляется типичная для Серюзе упрощенность рисунка. Начиная с 1892 года, художник ищет прежде всего гармонию форм, стремясь создать уникальную красоту, красоту в абсолюте. Серюзе признается, что его завораживает то граничащее с мистицизмом состояние художника в начале творческого процесса, когда ему приходится искать ту самую „глибу“, отсекая от которой все лишнее, можно создать совершенное произведение.

Меланхолия („Бретонская Ева“)

ок. 1891; 73х60 см
Музей д'Орсэ, Париж



Прачки в Лансье

1892; 73х92 см
Музей д'Орсэ, Париж

Солнечное пятно на террасе — 1890

Морис Дени

Солнечное
пятно на террасе

1890; 24x20,5 см
картон, масло
Музей д'Орсэ, Париж

Художественная группа „Наби“, к которой принадлежал Морис Дени, походила скорее на тайный орден или духовное братство, чем на творческое содружество. Регулярные собрания этих живописцев, в ходе которых они облачались в специальные ритуальные одеяния, легче уподобить отправлению некоего эзотерического обряда, чем встрече друзей и соратников по искусству. Мастерскую, где они собирались, набиды называли „святыней“, картины — „иконами“, а самого Дени — „Наби прекрасных икон“. Молодые художники проводят время в постоянных дискуссиях; между ними даже начинается своеобразное состязание в профессионализме, когда каждый пытается доказать, что именно его работы имеют исключительную ценность как наиболее смелые и новаторские. И однажды Морис Дени удивляет всех, представив новую „икону“ под названием „Солнечное пятно на террасе“. Эта работа очень важна для нас с точки зрения понимания эстетических принципов набизма. Композиция картины состоит из нескольких фигур (одна в центре, другие остаются под деревьями в глубине картины), упрощенных настолько, что они кажутся совершенно плоскими цветными пятнами. Здесь нет ни светотени, ни глубины. Художник подходит к изображению фигур без учета пропорций и деталей, то есть не выписывает их, а лишь намечает их силуэты. В итоге получилось произведение, находящееся на грани абстракции.

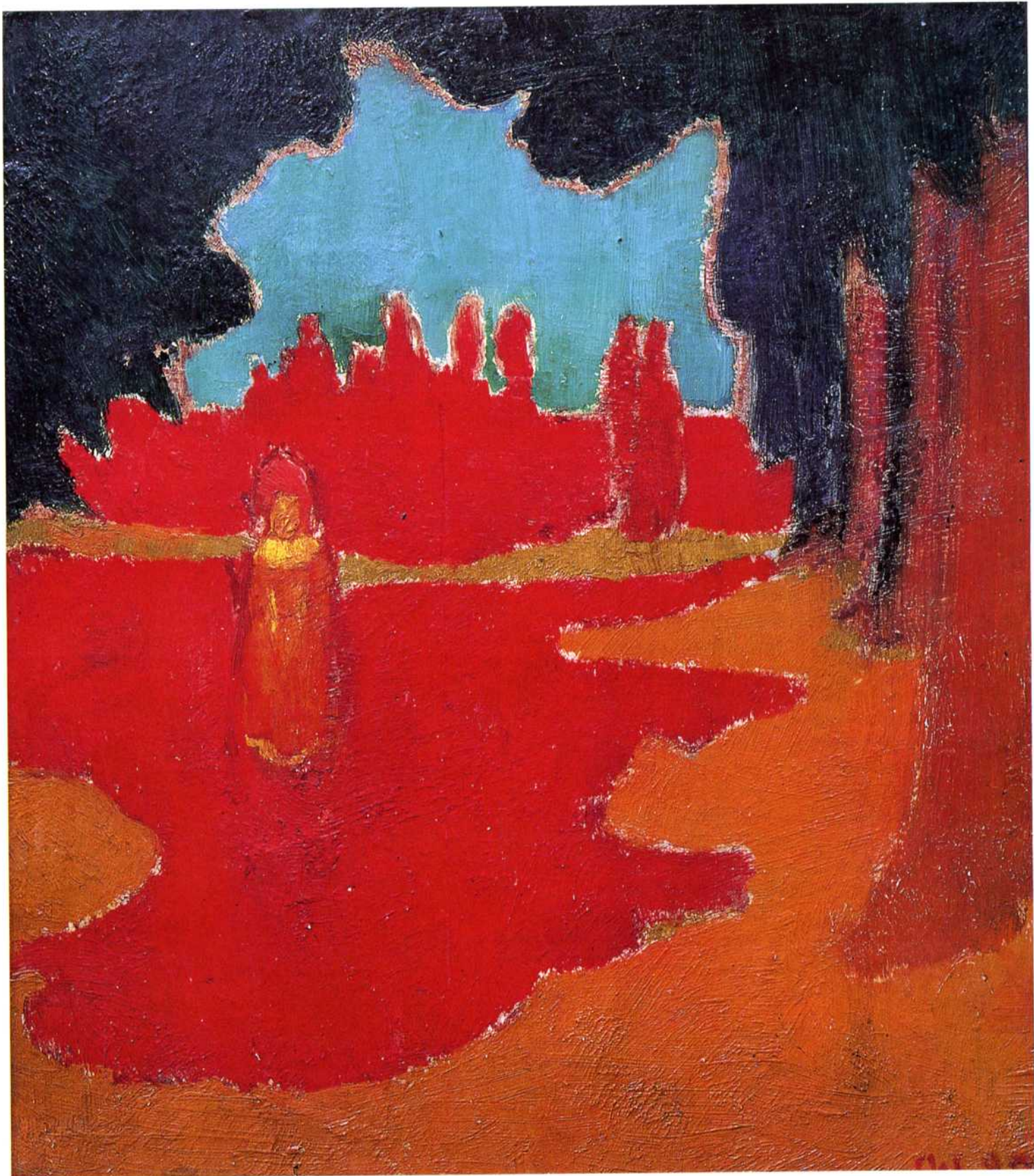
Этой картиной Морис Дени вступает на путь, открытый тем, кого набиды безоговорочно признают своим учителем — Полем Гогеном. Мэтр неоднократно говорит: „Мой вам совет: не копируйте природу слишком точно... Наблюдая за ней, думайте о произведении, которое вы создадите. Это единственная возможность в процессе творчества вознестись к Богу. Чтобы помериться силами с самим Творцом, нужно творить!“ Дени точно следует советам Гогена. Возникшая через три года картина

„Музы“ — яркое свидетельство окончательного обретения художником собственного стиля. Выразительные контуры всех изображенных на полотне фигур применяются параллельно с упрощением форм. Согласно высказыванию Роджера Маркса, линейность рисунка доказывает чуткость и впечатлительность „художника-поэта“. Современник Дени, известный критик, был настолько впечатлен этой работой, что восторженно воскликнул: „И как прикажете оторваться от этих совершенных картин покоя, медитации и набожности?“

▼ Музы

1893; 171,5x137,5 см
Музей д'Орсэ, Париж





**“ Посредством комбинации линий и цветов,
предлогом для использования которой может стать любая
взятая из жизни или природы тема, я пытаюсь добиться настоящей
полифонии и тонкой гармонии, присущих симфоническому
произведению — в полном смысле этого слова ”**

Морис Дени, 1892

Регата в Перро-Гирек — 1892

Морис Дени

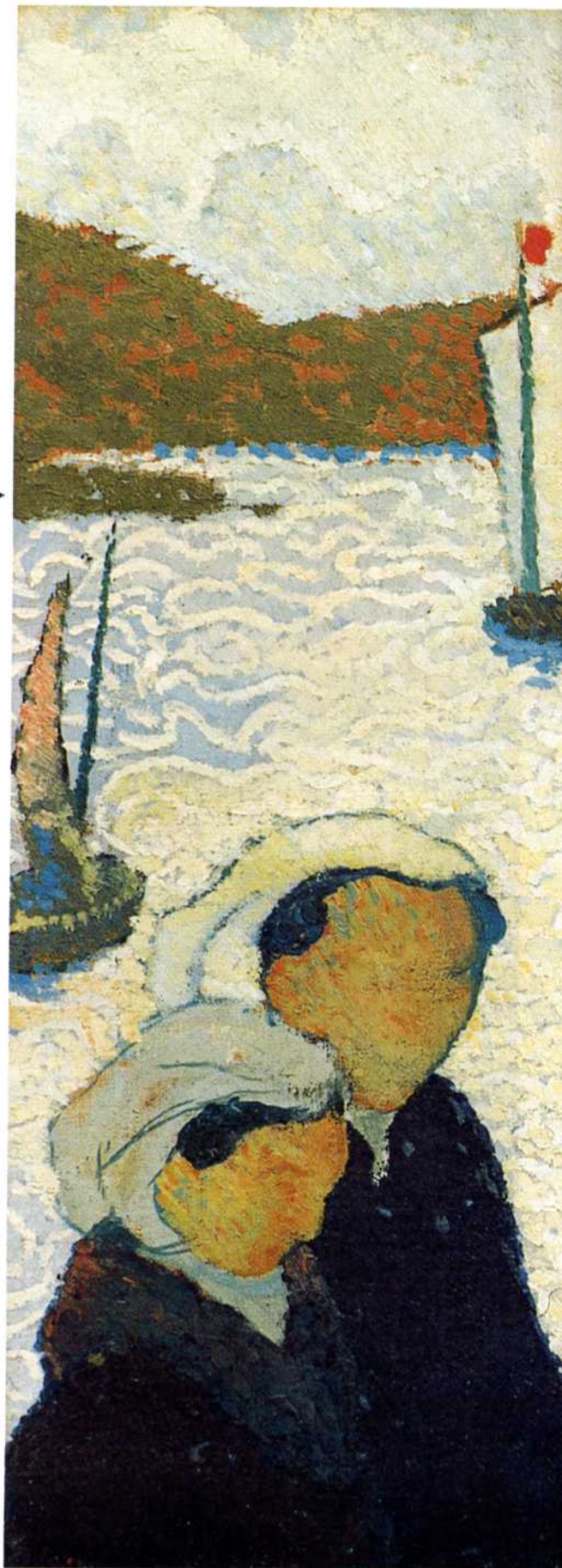
Подобно своим коллегам, Морис Дени восхищается бретонскими пейзажами. С 1890 года художник часто подолгу находится в Бретани, временами навещая в гости к Полю Серюзе. Этот регион знаком Дени с детства. Особенно теплые воспоминания вызывает у художника небольшой городок Перро-Гирек — известный туристический центр. Может быть, поэтому в 1909 году Дени переселет сюда на постоянное место жительства.

Независимо от представленной темы, „Регата в Перро-Гирек“ является чудесной иллюстрацией того, чем именно Морис Дени привлекает Бретань: это строгая природа и абсолютная прозрачность воздуха. Колористическое решение картины выстроено на контрастах цветов. Черные фигуры, изображенные на переднем плане, подчеркивают светлую голубизну водной глади и почти прозрачную белизну бретонского неба.

Встреча с Сезанном в 1906 году еще больше убедит Дени в правильности выводов, к которым он пришел в ходе многочисленных художественных экспериментов и в процессе работы над „Регатой“. Сезанн не раз замечал: „Солнце — такая вещь, которую нельзя воссоздать, но которую можно представить“. От себя Дени добавляет: „Наша доктрина включает в себя одну важную формулу... Искусство — в нас самих, оно состоит из наших представлений о красоте и заключается в переработке личных впечатлений в целостное художественное произведение... Совсем не обязательно изображать само солнце, если

Регата в Перро-Гирек

1892, 45х54 см
картон, масло
Частная коллекция



Католическая тайна

1890; 51х77 см
Частная коллекция



его присутствие на картине может быть обозначено цветом освещаемых им предметов и общей атмосферой картины“.

Морис Дени не только неоднократно замечал, что он истинно христианский художник, но и доказывал это своими работами. Картина „Католическая тайна“ выразительно свидетельствует о религиозности автора. В этом „Благовеще-



нии“ отражается тематическое влияние на Дени творчества Фра Анджелико (ок. 1395—1455). Грациозностью фигуры Мария напоминает образы, запечатленные в свое время этим итальянским примитивистом. Одежда женщины представлена художником в виде отреза легкой ткани, в которую Мария просто укутана. От этого фигура женщины напоминает, по

выражению Дени, ту самую „драпировку без тела“, которая была присуща персонажам Фра Анджелико. Эта картина Дени отличается также позаимствованными у итальянца простотой форм и чистотой цвета, которые придают ей оттенок одухотворенности и приоткрывают завесу над чем-то очень личным и бесконечно дорогим для ее автора.

Клетчатая блуза — 1892

Пьер Боннар

Для этой картины Боннару позировала его сестра, которая в свое время стала женой известного французского композитора Клода Терасса.

Благодаря этой картине, легко понять, почему друзья называют Боннара „Очень японским Набидом“. Морис Дени как-то заметил: „Когда мы начинаем обсуждать работы итальянских примитивистов, он тут же вклинивается в беседу со своими размышлениями о японских гравюрах“. Удлиненный формат картины и мотив клетки в одежде восходят к традиционной японской живописи. Отсутствие светотени также свойственно искусству Востока. Опираясь на принципы ориенталистической эстетики, художник предлагает новую концепцию цвета в живописи.

В контексте обсуждения работ японских графиков Боннар часто подчеркивает: „Впервые увидев эти строгие картины, я понял, что при помощи цвета можно выразить все! Ни пространство, ни глубина не играют ровно никакой роли и поэтому не обязательны. Мне показалось возможным передавать свет, очертания и характер только при помощи чистого цвета, без тонов и оттенков“.

В отличие от Дени или Серюзе, Пьер Боннар предпочитает „огни большого города“ таинственным провинциальным сумеркам. Он с удовольствием пишет сцены из парижской жизни, стремясь запечатлеть на полотне оживленную столичную жизнь с присущими ей скоростями.

В „Катке“ художнику удастся передать движение и скорость благодаря мастерскому изображению поз персонажей: мужская и женская фигуры на переднем плане плавно скользят, получая от этого видимое удовольствие; фигура другого персонажа наклонена так, что зритель не сомневается в его падении; ракурсы остальных фигур свидетельствуют о скорости, с

которой они несутся по льду; фигурка девочки, неуверенно, и даже с опаской, оглядывающейся на проносящиеся рядом пары, особенно трогательна, так как в самой ее позе со старательно отставленной и вытянутой надо льдом ножкой чувствуется страстное желание научиться кататься. Вызывает восхищение и чудесный красный цвет платья женщины, живой и теплый, резко контрастирующий с холодной белизной льда.

▼ Каток

1896—1898; 100х75 см
картон, масло
Частная коллекция



“ Прогресс
ускорил шаг.
Общество уже
готово принять
кубизм
и сюрреализм,
а мы (набиды)
пока еще
не достигли
той цели, которую
перед собой
ставили.
Мы пребываем
в подвешенном
состоянии ”

Пьер Боннар



Клетчатая блуза ▶

1892; 61x33 см
Музей д'Орсэ, Париж

Ленивая — 1899

Пьер Боннар

Несмотря на то что у истоков возникновения группы лежало общее для всех набидов преклонение перед творчеством Гогена, это направление состояло из отдельных, иногда открыто спорящих друг с другом творческих личностей. Перед ретроспективной выставкой набидов, организованной Дюран-Рюэлем в 1899 году, происходит окончательный раскол внутри группы, так как художникам не удается прийти к общему мнению. Объектом острой полемики становится чувственность, которой наполнены многие представленные на выставке работы. Не стала исключением в этом плане и «Ленивая», выставленная Боннаром. Дени резко критикует эту картину, выдвигая в качестве главного аргумента «сложность материн», изображенной на ней. Признанный теоретик набизма обвиняет Боннара в том, что, создав эту «приятную для глаза» картину, он руководствовался исключительно своими впечатлениями от модели и стремился одарить зрителя теми «моментальными приятными ощущениями», которые испытывал сам в процессе работы над полотном. Тем самым Дени отвергает принцип преломления искусства через личное восприятие, мысли и чувства художника, противопоставляя ему «теорию идеальной и абсолютной красоты», которая находит отражение, например, в работах Рафаэля (1483—1520).

«Ленивая» — картина, принесшая Боннару всемирную известность. Изначально она задумывалась как иллюстрация к стихотворению Поля Верлена (1844—1896).

Таде Натансон, создавший в 1889 году популярный журнал «Ревю Бланш», так комментирует работу художника: «Боннар никогда не был настолько совершенен в изображении чувств. Сразу видно, что его талант не стоит на месте. С точки зрения чувственности Боннар здесь обходит даже признанных мастеров — Фрагонара, Курбе и Мане... Как же в этой картине все правдиво и тонко!»

Написанная в 1908 году картина «Туалет» подтверждает слова На-

тансона о непрекращающейся эволюции художника. Здесь мы также имеем дело с обнаженной женской натурой, однако она выполнена совсем в другой манере: персонаж уже не включен в целостный план картины, как это было в «Ленивой». Композиция этой работы выглядит более традиционной, а рисунок — более точным и законченным. Богатая палитра позволяет использовать полную градацию оттенков, моделирующих молодое цветущее женское тело. Такой подход отличается от техники «Очень японского Набида», которую он использовал еще пару лет назад. При помощи нового метода Боннар собирается покорить в живописи новые высоты.

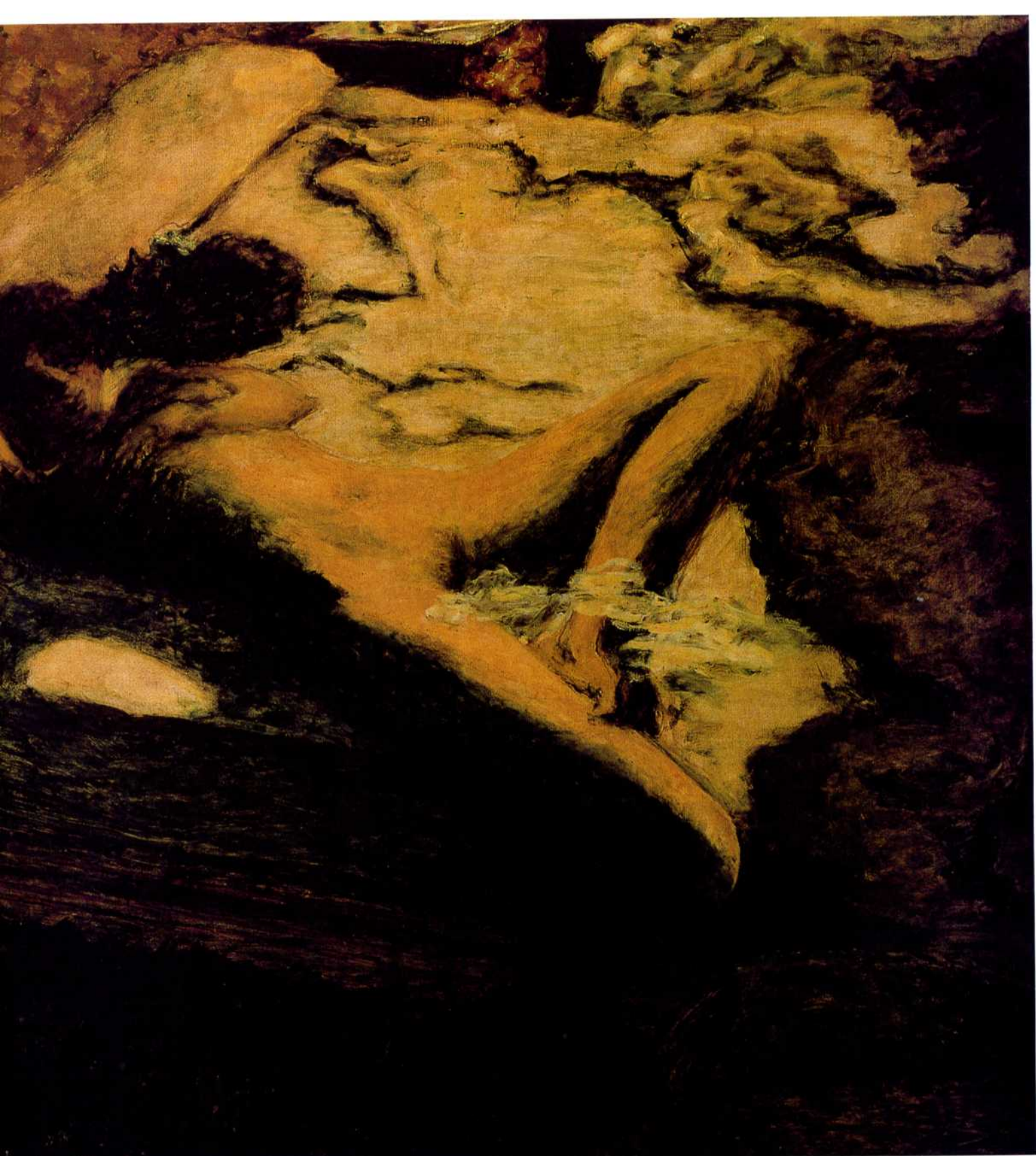


▲ Ленивая

1899; 96x106 см
Музей д'Орсэ, Париж

◀ Туалет

1908; 120x80 см
Музей д'Орсэ, Париж



**“ Художник способен либо придать
предметам новое значение, либо представить вещи
такими, какими их видит большинство людей.
Это совершенно особый взгляд. Видение художника
подвижно и изменчиво ”**

Пьер Боннар

Люксембургский сад — 1895

Феликс Валлоттон

▼ Люксембургский сад

1895; 54x73 см

Частная коллекция



Подобно Боннару и Вюйяру, Феликс Валлоттон стремится запечатлеть на полотне дух времени, в котором он живет. В сценах, которые разыгрываются под открытым небом, его привлекают прежде всего люди. Следует отметить, что молодой художник долго и тяжело привыкал к беспокойной столичной жизни. Когда в 1882 году он приехал в Париж из швейцарской провинции с ее размеренным образом жизни и небольшим числом жителей, его поразили оживленные парижские улицы с непрерывным потоком прохожих. Наверное, поэтому в творчестве его всегда увлекал

мотив толпы. Валлоттона интересует все, что связано с большим скоплением людей. В „Люксембургском саду“ плотность представленной художником толпы не мешает различать отдельные группы, из которых она состоит. С левой стороны двое маленьких детей, присев, что-то сосредоточенно чертят на песке, справа молодая женщина протягивает руки бегущему к ней ребенку. Некоторые прохожие движутся навстречу зрителю, что вовлекает его в атмосферу гуляния. Постовой на среднем плане „движется“ перпендикулярно общей массе прохожих, что также организует композицию и создает эффект

присутствия для зрителя. Деформированные или размытые черты некоторых персонажей придают их облику карикатурный характер. Как, например, поверить в то, что этот красный крюконосый и толстопузый постовой может пользоваться авторитетом у горожан и сослуживцев? Наверняка над беднягой все подтрунивают. А господин в полосатых брюках — один из троих мужчин, составляющих группу в центре картины? Сразу видно, что он позер и выскочка, который умеет слушать только себя, и то, как он выглядит со стороны, похоже, занимает его больше, чем беседа с приятелями. Юмористический характер этой картины Валлоттона приближает ее к работам Боннара, а декоративизм живописных приемов типичен для творчества всех набилов.

Картина „Прохожие“ относится к большой серии работ Валлоттона, написанных в 1890 году и изображающих парижские уличные сцены и толпу, за которой так любил наблюдать Валлоттон. Масштабные плоскости чистого цвета выразительно свидетельствуют о стремлении к обобщению, характерному для набилов, которые часто отказываются от сложных оттенков в пользу открытого локального цвета. Принципы набизма проявились и в схематичности, с которой изображены лица персонажей, что придает им тот самый оттенок сатиричности, почти карикатуры.

“ Гармония состоит в возможности разложения больших форм на составляющие, которые мы более или менее можем себе представить: на прямые линии и их отрезки, на углы, круги и эллипсы... Без конкретного выделения составляющих мы просто потеряемся в океане разнообразия ”

Поль Серюзе

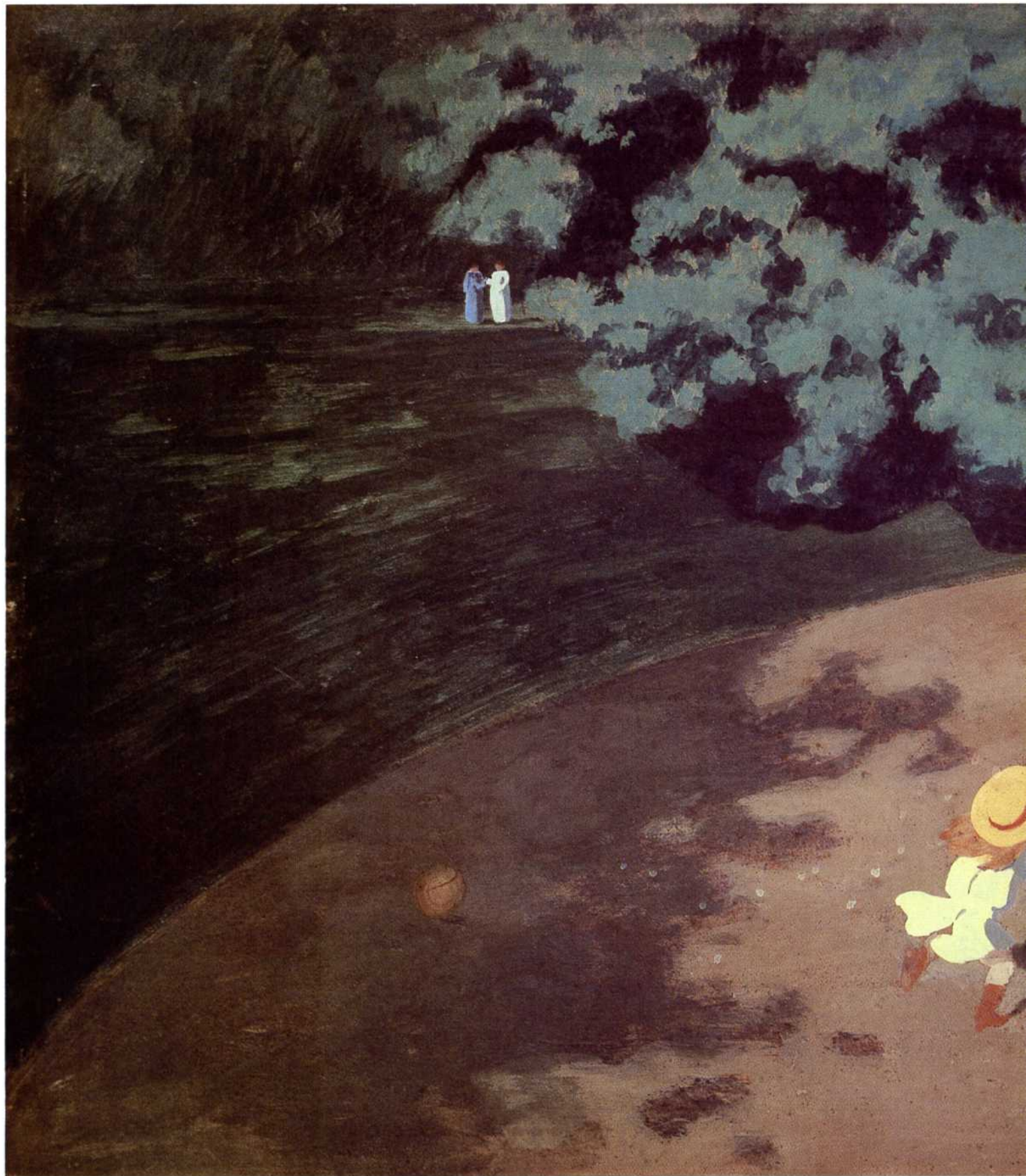
▼ Прохожие

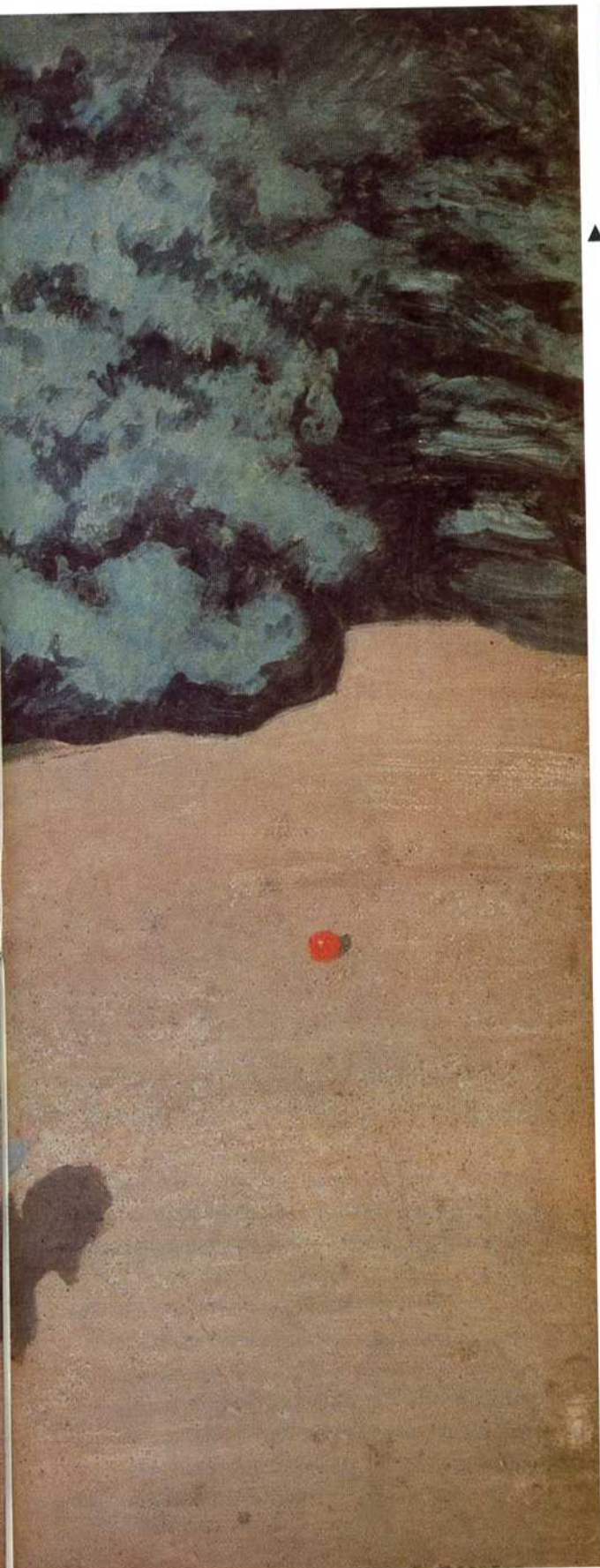
1895; 33,2x46 см
картон, акварель
Частная коллекция



Красный мяч — 1899

Феликс Валлоттон





▲ Визит

1899; 55,5x87 см
акварель, картон
Кулстхаус, Цюрих

Картина „Красный мяч“, написанная через четыре года после „Люксембургского сада“, определенно свидетельствует об эволюции стиля Феликса Валлоттона. Действие происходит на пленэре, но место, представленное на картине, не упоминается в ее названии. Эта картина весьма далека от сатиры, она проникнута тревогой. Это ощущение странного беспокойства подкрепляется недоработанными лицами персонажей: очевидно, художник намеренно скрывает их черты. Бросается в глаза расстояние между ребенком, играющим красным мячом на переднем плане, и двумя маленькими женскими фигурами, стоящими вдали. Это расстояние кажется огромным, во многом благодаря выбранной точке зрения — сверху. Подобная организация пространства — своего рода открытие в живописи, которое будет часто использоваться набивами и вдохновит профессиональных фотографов на эксперименты с различными ракурсами, в частности, станет широко использоваться „взгляд сверху вниз“. Набиды пишут в соответствии с правилами перспективы, которую называют „подвижной“ или „изменчивой“. Соединяя различные точки наблюдения (здесь: сверху и спереди), Валлоттон использует все возможности, которые создает именно такая концепция перспективы. Пространство уже не считается объективно существующей реальностью, которую художник обязан представить исходя лишь из принципов геометрии. У набивов пространство подчинено фантазии художника и, перестав быть непреложной истиной, становится понятием чувственным. Перспектива в картине „Красный мяч“ полностью соответствует этим художественным исканиям набивов.

Появление этой картины Валлоттона предвосхитило „метафизическую живопись“ Джорджо Де Кирико.

„Визит“ принадлежит к большой серии интерьерных сцен, в которых Валлоттон работает над темой соблазна.

У истоков обращения к этому мотиву лежит критическое до сарказма отношение художника к морали и нравам конца XIX века. Сдержанность стиля и чистые цвета передают тяжелую, душную атмосферу в комнате. Настойчивые ухаживания бородатого мужчины оставляют странное впечатление досады и ощущение брезгливости. Название картины подчеркивает, что встреча мужчины и женщины является просто визитом, то есть историей без продолжения, однако художник ничем не ограничивает свободу зрительской фантазии...

◀ Красный мяч („Ребенок, играющий в мяч“)

1899; 48x61 см
Музей д'Орсэ, Париж

Сады — 1894

Эдуар Вюйяр

Набиды часто экспериментировали, пробуя себя чуть ли не во всех жанрах живописи. В жанре декоративной живописи больше других преуспел именно Вюйяр, который внес значительный вклад в искусство живописного оформления интерьеров. О его новаторских идеях в этой области свидетельствует триптих „Сады“. Работа была сделана по заказу Александра Натансона как элемент оформления интерьера его салона. Летом 1894 года Вюйяр без устали трудился над заказом. Его дневниковые записи подтверждают, что художник долго определялся с темой, которая лучше всего соответствовала бы этому проекту: „Какая-то конкретная тема, использованная в оформлении помещения, может быстро приесться и будет раздражать. Тема общего характера не будет такой навязчивой и, возможно, не так быстро надоест“. Вюйяр решает изобразить парижский парк, но теперь не может определиться с местом: у него нет на примете ничего подходящего. Тогда он решает выйти из положения следующим образом: будет создан некий синтез парижских садов,

Сады ▶

1894;
„Воспитательницы“:
213x73 см
„Разговор“: 213x154 см
„Красный зонтик“:
213x81 см
холст, масляные краски
Музей д'Орсэ, Париж

▼ Прогуливающиеся девочки

1891—1892; 81,2x65 см
Частная коллекция



объединяющий разные элементы в декоративную целостность. Работа интересна своей утонченной композицией: группы людей (женщины и дети) и зеленые массы деревьев чередуются с внушительными пространственными пустотами. Произведению свойственна определенная динамика: оживленно играющие в саду дети удивительно подвижны; это движение тем более ощутимо, что оно контрастирует со статичностью фрагментов, заполненных неподвижными фигурами людей. „Сады“ — триптих, просмотр которого нужно начинать слева направо, чтобы не нарушить последовательности классической аллегории трех периодов жизни: детства, зрелости и старости.





„Прогуливающиеся девочки“ — картина, типичная для набизма. Вюйяр строго придерживается в ней одного из основных постулатов концепции Дени, в соответствии с которым художник должен уметь передать сущность изображаемого предмета, используя для этого как можно меньше средств. Поэтому фигуры кажутся вырезанными по шаблону. Здесь можно также заметить попытки Вюйяра придать картине элементы декоративности. Заметные на заднем фоне листья больше похожи на искусствен-

“ Необходимо понимать картину как группу соответствующих друг другу гармоничных аккордов и постепенно отдаляться от идеи натурализма ”

Вюйяр, 1890



ные цветы, часто используемые в оформлении театральной сцены, чем на натуральные растения. Почти карикатурно деформированная фигура девочки, которая находится слева (художник увековечивает здесь свою младшую сестру) подчеркивает непосредственность и веселый нрав ребенка. В этом случае Вюйяр использовал другой принцип теории Дени: „Художник, находясь перед лицом природы или, скорее, перед лицом эмоций, которые она в нем вызывает, определенно должен ее гиперболизировать“.

Большой интерьер с шестью фигурами — 1897

Эдуар Вюйяр

Картина „Большой интерьер с шестью фигурами“ — совершенно потрясающая работа, одна из лучших в творческом наследии Вюйяра. Однако когда художник пытается ее продать, то покупатели находят не сразу. В конце концов, кто-то предлагает ему половину и без того весьма скромной суммы, которую Вюйяр рассчитывал получить. Друг художника Феликс Валлоттон уговаривает его не продавать картину за такие смешные деньги, аргументируя это ее исключительной ценностью. Вюйяр был тронут: уже на следующий день он дарит эту работу Валлоттону в знак благодарности за восторженные отзывы, которые она у него вызвала.

Картина эта, без сомнения, стала квинтэссенцией творчест-

ва Вюйяра. Сам формат свидетельствует о намерении художника создать декоративное полотно. Вюйяр любил театр и в 90-х годах часто принимал участие в создании сценических декораций, и поэтому, когда смотришь на „Большой интерьер“, сама собой напрашивается аналогия с театральными подмостками, где каждая из шести фигур играет свою роль. Художественное пространство Вюйяр строит совершенно по-новаторски. Оно кажется очень широким, поскольку не замкнуто по бокам. Что касается отсутствия единой точки пересечения линий перспективы, то по этой причине кажется, что картина разделена на ряд накладывающихся друг на друга планов. Таким образом, задняя правая часть, со стоящей возле дверей женщи-





◀ После трапезы

1890—1898; 28х36 см
картон, масло
Музей д'Орсэ, Париж

ной, могла бы быть отдельной картиной. Такая организация пространства определяется эстетической концепцией набивов. По мнению историка искусства Х.Фридриха, «возможность разделения на фрагменты способна создавать гармонию, что в конечном итоге делает живопись звучащей», то есть ведет к появлению «музыкальной живописи», которую так стремился создать Вюйяр. Например, в картине «После трапезы» художник запечатлел свою мать. Вюйяр часто говорил, что «вдохновение может рождаться только из вещей, наиболее близких нам». Он пишет в своем дневнике: «Душа художника способна подарить предметам и явлениям, уже познанным, совершенно новый образ, наделять их новым звучанием».



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Вюйяр стремится к декоративности, смазывая очертания, делая менее отчетливыми контуры, позволяя фигурам слиться с фоном. В «Большом интерьере» лишь сидящей женщины, одетой в черное, написано мелкими мазками, от чего становится нечетким, как бы рассеивается на фоне стоящей за ней мебели. Этот прием помогает художнику создать иллюзию присутствия в комнате женщины в черном, хотя мыслями она далеко... Фигура другой женщины написана в сходной манере, что позволяет художнику «поиграть» с пространством: с одной стороны, фигура вроде бы и присутствует на полотне, а с другой, она никак не представляет реального объема в пространстве.



◀ Большой интерьер с шестью фигурами

1897; 90х194 см
Кулстхаус, Дюрих

НАБИДЫ (1888—1899)

„Наби“, „набиды“ (франц. Nabis — пророки, от древнеевр. „наби“ — пророк) — группа художников, существовавшая около десяти лет в Париже (П. Серюрье, М. Дени, К. Рус-

сель и примкнувшие к ним позже П. Боннар, Э. Вюйяр, А. Майоль). Испытав влияние П. Гогена и понт-авенской школы, художники-набиды создали своеобразный вариант стиля

„модерн“. Для их творчества характерны близость к литературному символизму, главенство цветового начала, декоративная обобщенность форм, мягкая музыкальность ритмов, плоскостная стилизация мотивов французского народного искусства, японской гравюры и итальянских примитивов. Произведениям Серюрье, Дени, Русселя присущи религиозно-мистические настроения; работы Боннара и Вюйяра отличает интимно-лирический строй образов. Набиды, наравне с импрессионистами, представляли собой одно из главных направлений истории искусства конца XIX — начала XX веков.



◀ Эдуар Вюйяр: Ребенок в красной шали

ок. 1891; 29,2х17 см

картон, масло

Национальная галерея искусств, Вашингтон