

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ПЬЕР БОННАР Часть 149

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 149

ПЬЕР БОННАР

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ПЬЕРА БОННАРА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

„Женщины в саду“ — 1891 стр. 8

„Интимность“ — 1891 стр. 10

„Сиеста“ — 1900 стр. 12

„Обнаженная натурщица в контрапосте“ — 1908 стр. 14

„Деревенская столовая“ — 1913 стр. 16

„Терраса“ — 1918 стр. 18

„Голубая гармония“ — 1920 стр. 20

„Автопортрет“ — 1930 стр. 22

„Обнаженная натурщица в ванне“ — 1936 стр. 24

„Мастерская с мимозой“ — 1938—1946 стр. 26

БОННАР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

БОННАР В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Лоро-Жиродон/Художественная библиотека Бриджмен (далее: ХББ); с. 3 и 4: ХББ; с. 5: вверху: Роже Виолле, Париж/ХББ; с. 6: вверху: ХББ, в центре: Роже Виолле Париж/ХББ; с. 7: вверху: RMN-Жерар Бло, внизу: ХББ; с. 8 до 10: RMN-Эрве Левандовски; с. 11: ХББ; с. 12: RMN— Жерар Бло; с. 13: ХББ; с. 15: Жиродон/ХББ; с. 16 до 18: Лоро-Жиродон/ХББ; с. 19: ХББ; с. 20: Питер Уилли/ХББ; с. 26 и 27: Питер Уилли/ХББ; с. 28: слева: АКГ Париж, справа: ХББ; с. 29: вверху: Эрик Лессинг/ АКГ Париж, в центре и внизу: АКГ Париж; с. 30: в центре: Лоро Жиродо/ХББ, внизу: АКГ Париж; с. 31: Питер Уилли/ХББ; с. 32: Питер Уилли/ХББ.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Статьи: Андре БУДЬЕ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
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 КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 50000, заказ № 190/02432
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2005

На обложке:
Деревенская
столовая
(фрагмент)

1913; 164,5x205,7
Художественный институт,
Миннеаполис

Коллекция

„Великие художники“

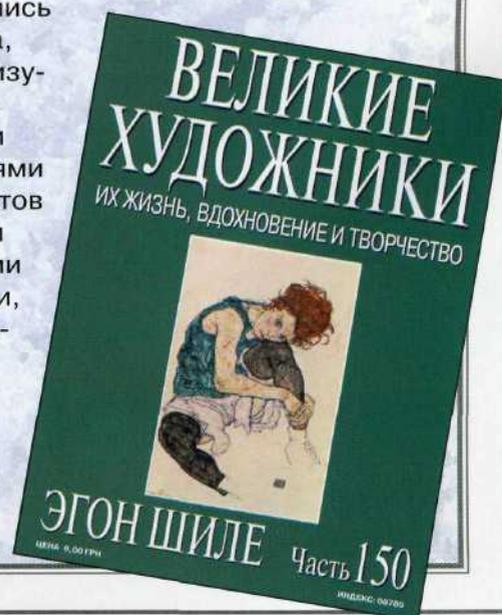
Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите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

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

В следующей части: ЭГОН ШИЛЕ (1890–1918)

Австрийский художник Эгон Шиле — один из крупнейших мастеров модерна.

Его живопись и графика, характеризующиеся нервными сочетаниями ярких цветов и гибкими вычурными контурами, непосредственно предвосхищают экспрессионизм.



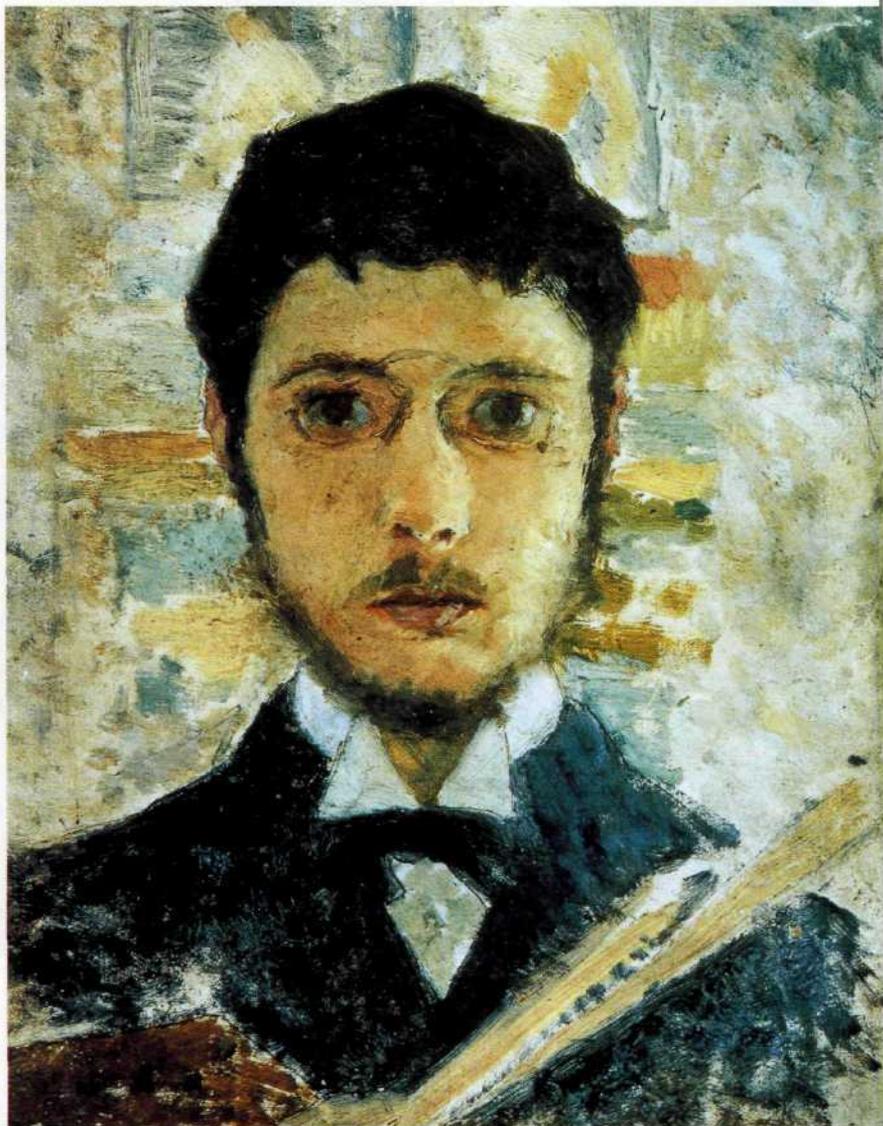
Пьер Боннар

Щуплая фигура, взгляд, скрытый за очками в металлической оправе... Боннар — человек меланхолический и в то же время светлый. Он ведет спокойную и отшельническую жизнь рядом с Мартой, неразлучной подругой и музой. Вместе с ней он все больше изолируется от мира, чтобы создавать очень камерные, интимные произведения.

Пьер Боннар, второй ребенок Эжена Боннара, высокопоставленного чиновника Военного министерства, и уроженки Эльзаса Элизабет Мертцдорф, родился 3 октября 1867 года в пригороде Парижа Фонтен-о-Роз. Вместе со своим старшим братом Шарлем и младшей сестрой Андре, с которой он был особенно близок, будущий художник проводит детство в Фонтене. Каждое лето семья посещает свою усадьбу „Ле Кло“ в Гран-Лемп, департамент Дофин, где Пьер находит первые источники вдохновения.

БОЛЬШЕ ХУДОЖНИК, НЕЖЕЛИ ЧИНОВНИК

Боннар — ученик старательный и преуспевающий. Его интересуют прежде всего литература, латынь, греческий и философия, но Пьер также проявляет живой интерес и к рисованию. Обучение он начинает в лицее города Ванв, потом посещает пользующийся большой популярностью среди буржуазии парижский лицей Луи-ле-Гран, затем Шарлемань, где в 1885 году получает аттестат зрелости. С аттестатом в кармане Пьер записывается в Школу декоративных искусств, но, сильно разочарованный методами обучения, оставляет ее через несколько недель. Его отец, несмотря на то, что сам является любителем искусств, противится художественным устремлениям сына и уговаривает его делать карьеру государственного чиновника. Поэтому девятнадцатилетний Боннар поступает на юридический факультет, который он оставит в 1888 году, защитив диплом. Однако через год этому блестящему студенту не удастся сдать конкурсный экзамен на государственного чиновника. С 1887 года он параллельно с юридическим факультетом посещает Академию Жюлиана — частную художественную школу. Боннар позже скажет, что он хотел стать художником, чтобы „избежать монотонной жизни чиновника“. Освободившись от надоевшей



▲ Пьер Боннар: Автопортрет

1889; 21,5x15,8 см
Частная коллекция

Боннар создает свой первый автопортрет в возрасте 22 лет, вскоре после приезда в Школу изящных искусств

“ Меня притягивало не столько искусство, сколько жизнь художника со всей его — как я думал — фантазией, личной свободой. (...) Я хотел любой ценой избежать монотонной ”

ЖИЗНИ
Пьер Боннар

рутины обучения, Пьер информирует мать о своем приезде в Гран-Лемп такими строками: „Я по-настоящему чувствую освобождение и траур по своей учебе ношу с радостным воодушевлением. Ты не думай, что я еду в Лемп работать с реестрами. (...) Я собираюсь марать бумагу с утра до вечера“.

БОННАР — НАБИД

В Академии Жюлиана молодой Боннар встречается таких художников, как Поль Серюзье (1864—1927), Анри Габриэль Ибель (1867—1936), Поль Рансон (1861—1909) и Морис Дени (1870—1943). В 1888 году Поль Серюзье показывает друзьям свою картину „Талисман“, выполненную якобы под диктовку Гогена, с которым он столкнулся в Бретани. Серюзье предлагает создать группу под названием „Наби“ (пророки, *франц.* pabis), которую Морис Дени будет представлять как „ученики Гогена“. Боннар с самого начала принимает живое участие в этом движении. Орелиан Лунье По (1869—1940), друг набидов, вспоминает: „То, что наиболее импонировало ему — это их интеллигентность и широкий кругозор. То, что сближает его с ними — это его юмор и бесшабашная веселость“. В момент возникновения движения Боннар работает несколько

часов в неделю в государственных архивах; плата, которую он получает, позволяет ему продолжать изучение рисунка и живописи. Он пишет матери: „В сущности, я доволен, ведь обеспечиваю себе будущее и могу не прерывать моих любимых уроков“. В 1889 году Боннар оставляет архивы, чтобы начать работать в прокуратуре, куда он ходит, как „на каторгу“. К счастью, в этом же году его принимают в Школу изящных искусств. Он посещает ее чуть больше года, до 1891. Самое важное то, что он знакомится там с Кером Ксавье Русселлем (1867—1944) и Эдуаром Вилларом (1868—1940), которые станут его друзьями до конца жизни.

НАЧАЛО УСПЕХА И НЕЗАВИСИМОСТИ

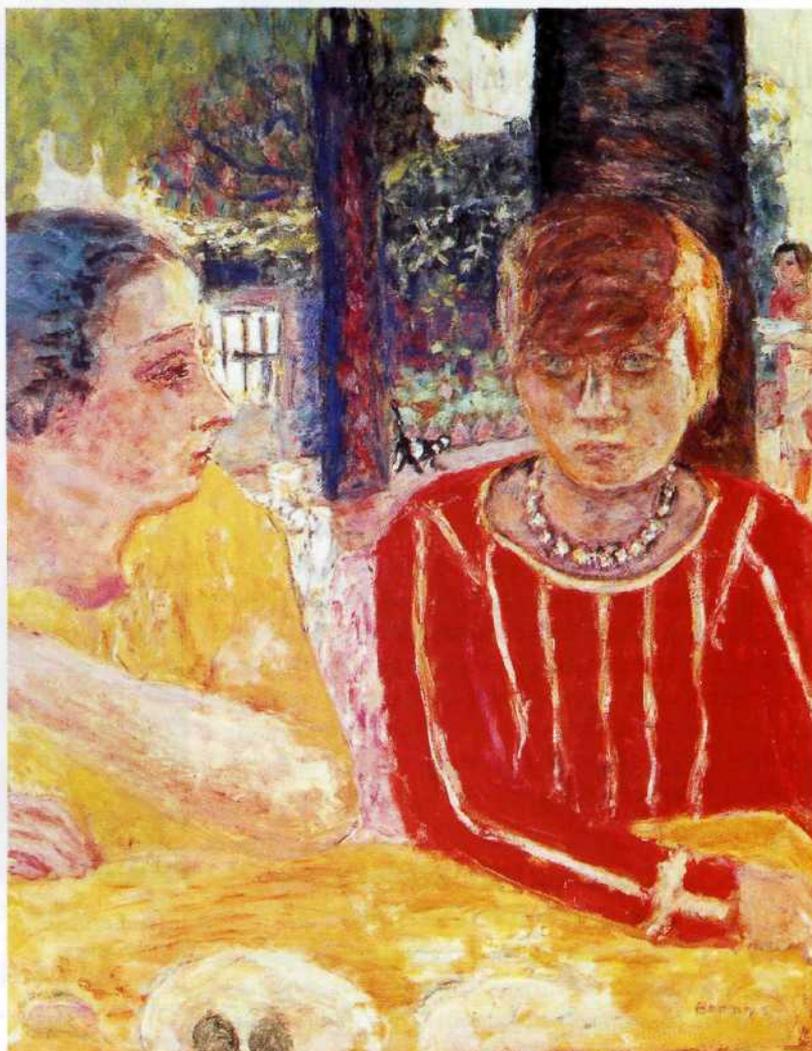
Боннар снимает первую мастерскую недалеко от Батиньоля в Париже в год своего вступления в Академию. Вскоре приходят первые успехи: в марте 1891 он выставляется в Салоне Независимых, а через пять лет у Дюран-Рюэля пройдет его первая персональная выставка.

В начале своей творческой деятельности художник получает известность благодаря афишам, литографиям и иллюстрациям. Первая же афиша, заказанная фирмой Франс-Шампань и расклеенная на стенах Парижа в марте 1891 года, пользуется признанием публики. Она восхищает Тулуз-Лотрека (1864—1901) и Феликса Фенсона (знаменитого критика искусств), а его отец — по словам матери Боннара — пляшет от счастья. Боннар использует этот момент, чтобы окончательно порвать с юридической практикой и полностью посвятить себя профессии художника. С 1891 года он с друзьями Вилларом и Морисом Дени снимает мастерскую в окрестностях Пигалья. Он изображает многочисленные сцены из повседневной жизни Парижа. В 1894 году художник создает знаменитую афишу для журнала „La Revue Blanche“ и знакомится с одним из его директоров — Таде Натансоном. В то же время он начинает стремительную карьеру иллюстратора. Его творческая деятельность очень разнообразна. Кроме литографий и иллюстраций, Боннар также выполняет театральные декорации, эскизы предметов интерьера, а в 1895 году даже принимает участие в конкурсе мебели для столовой комнаты, организованном Школой декоративных искусств. Но он не пренебрегает и живописью, регулярно выставляясь вместе с другими набивами, например, у Воллара

в 1897 году или Дюран-Рюэля в 1899. Боннар, кроме того, выставляется независимо от группы. Он почти каждый год посылает картины в Салон Независимых.

МАРТА, МУЗА И ЖЕНА

В 1893 году Боннар встречает двадцатичетырехлетнюю Мари Бурсен. Мари работает в магазине искусственных цветов и



▲ Пьер Боннар:
Портрет
госпожи Рейн
Натансон и
Маргиты Боннар

1928
Национальный музей
современного искусства,
Париж

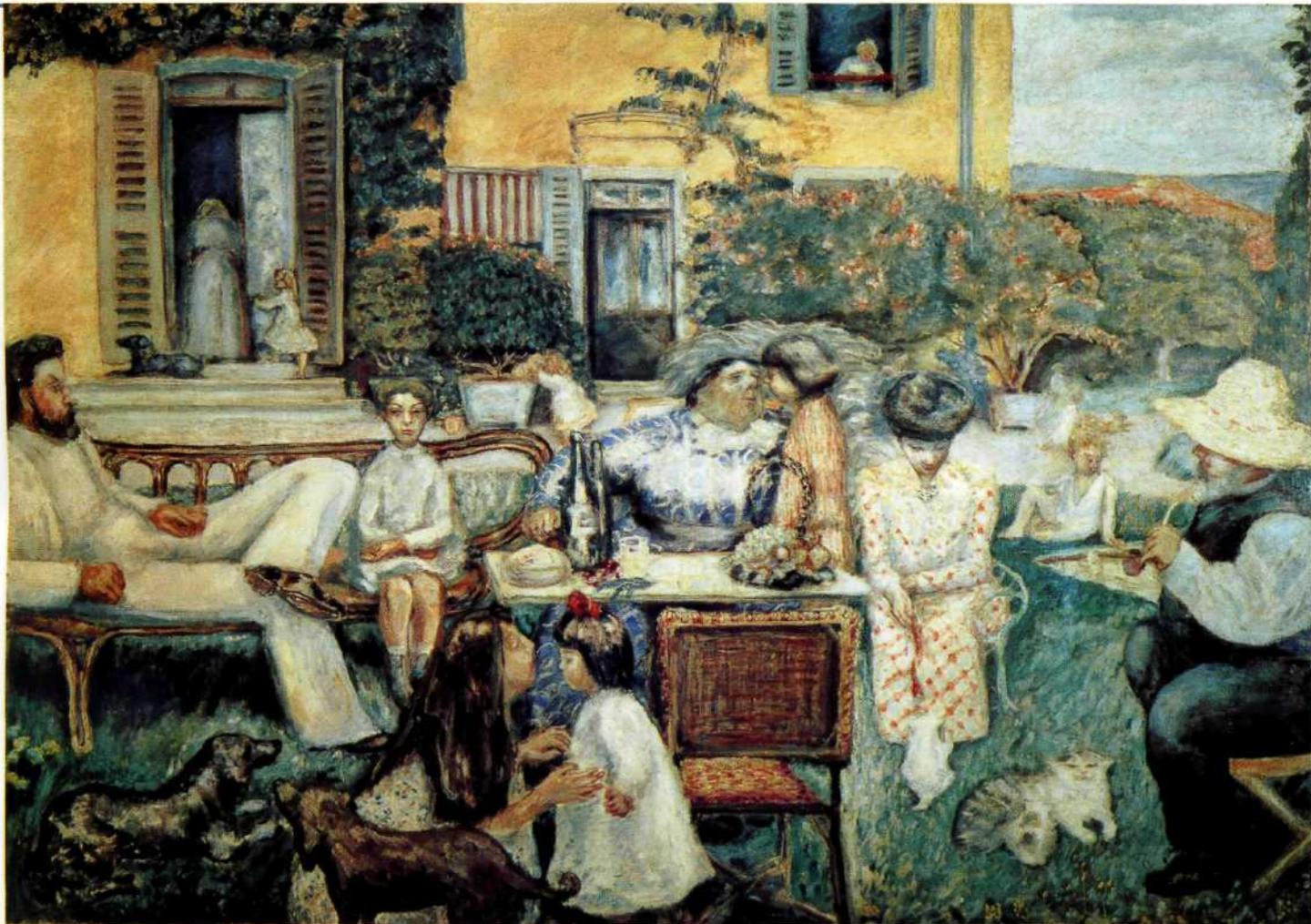
Боннары дружат
с Натансонами,
а особенно с Таде,
который покупает много
произведений художника

◀ Пьер Боннар:
Площадь Пигаль

1900; 13x23 см
картон, масло
Частная коллекция

В 1891 году Боннар
снимает мастерскую
близ площади Пигаль





СЕМЕЙНАЯ АТМОСФЕРА „ЛЕ КЛО“

Боннар на протяжении всего своего детства каникулы проводит в Гран-Лемп, в доме своего деду Мишеля Боннара, земледельца и виноградаря. Первые картины Пьера Боннара — это маленькие пейзажи, выполненные на пленэре в саду „Ле Кло“ в 1887 и 1888 годах. Художник также изображает всех домочадцев: мать, сестру, племянников и племянниц. Картина „Мещанский вечер“ изображает семью Террассе, собравшуюся перед домом, в идиллической атмосфере воскресного вечера в деревне.

▲ Мещанский вечер

1900; 139x212 см
Музей д'Орсе, Париж

предпочитает, чтобы ее называли Мартой. Благодаря своим длинным волосам, грациозной фигуре и фиалковым глазам она быстро становится главной моделью Боннара, музой, которая будет вдохновлять его на создание многочисленных ню, среди которых есть и подлинные шедевры. Художник и его модель проживут вместе более тридцати лет, прежде чем узаконят свои отношения в 1925 году. Боннар очарован красотой Марты, но некоторые друзья утверждают, что она вздорная и сварливая женщина, и обвиняют ее в том, что она старается изолировать „своего Пьера“ от мира. Она неотесанная и дикая, у нее слабое здоровье. Боннар часто вывозит ее из Парижа в регионы с лучшим климатом, где к нему приходит настроение, способствующее творческой работе.

ВДАЛИ ОТ ПАРИЖА

В 1900—1910 годах Боннар делит свое время между Парижем, пригородом, Нормандией и Гран-Лемпом. Зимой он ра-



▲ Пьер Боннар: Афиша для „La Revue Blanche“

1894; 80x63 см
цветная литография

Благодаря этой афише в японском стиле Боннар делает первые успехи в качестве иллюстратора

ботает в новой мастерской на улице Дуэ на Монмартре. До 1928 года, когда семейное имение „Ле Кло“ было продано, художник каждое лето приезжает в Гран-Лемп, что на юго-востоке Франции. Там в окружении своих близких он неустанно работает в мастерской, оборудованной матерью.

Боннар часто бывает с друзьями за границей: в августе 1896 года вместе с Вилларом в Швейцарии, в 1899 с Вилларом и Русселем в Венеции и Милане, в 1901 снова с Вилларом и герцогом Бобескодо в Испании. Потом он поедет в Голландию и Бельгию в 1905 году, в 1907 — в Англию. Художник посещает великие европей-

ские музеи. В 1908 году он открывает для себя Алжир и Тунис. Его любовь к путешествиям возникает от неудовлетворенного любопытства и потребности постоянной смены обстановки. Несмотря на свое высокое происхождение, в путешествиях Боннар довольствуется скромными отельными номерами. Для работы ему хватает стола, холста и кистей. Ему не нужны ни роскошь, ни удобства, он человек со скромными запросами.

ВСТРЕЧА С ЮГОМ ФРАНЦИИ

Боннар впервые выставляется в галерее Берхайм-Жон в декабре 1906 года. После этого он регулярно будет представлять там свои работы. В тот же год, немного раньше, художник восхитился поездкой на юг Франции: в Марсель, Тулон и Баньоль.

БОЛЬШАЯ ДРУЖБА: БОННАР И МАТИСС

Боннар — человек очень верный. То, что он всегда держится обособленно, не мешает ему завязывать настоящую дружбу с другими художниками. Его самый близкий друг — это Вилллар. Художник был дружен и с Матиссом. Боннар и Матисс встретились в 1906 году, а с тех пор как они стали соседями на юге Франции, связывающие их узы стали более тесными. С 20-х годов художники ведут очень оживленную переписку: поощряют друг друга к работе, хвалят, восхищаются творчеством друг друга. В 1912 году Боннар покупает у Матисса картину „Окно в Коллиуре“; на следующий год Матисс приобретает одно из полотен Боннара.

Анри Матисс: Открытое окно, Коллиур ▶

1905; 55x46 см;
Частная коллекция



◀ Пьер Боннар:

Шарль Террасе так описал своего шурина: „Маленькая, нежная голова (...), а под высоким, изрезанным морщинами лбом глаза (...), которые смотрят и блестят интенсивно и живо“

В 1909 году Боннар впервые долгое время проводит на юге Франции в Сен-Тропе — в то время маленьком провансальском городке, который до него уже очаровал пост-импрессионистов и фовистов. Теперь пришла очередь Боннара очаровываться средиземноморским миром. Он часто будет возвращаться в Сен-Тропе, в том числе в 1911 году с Полем Синьяком. Художник будет жить также в Каннах и Антибе.

Но свой первый дом он купит в департаменте Эуре в Верноне в 1912 году и назовет его „Ма Рулёт“ (Мой воз). Это имение расположено близ Живерни, где жил и работал Клод Моне, которого Боннар часто навещал. Во время Первой мировой войны художник находится в Верноне и недалеко от Сен-Жермен-ан-Ле под Парижем, где снимает дом. Боннар продолжает много путешествовать и во время очередной поездки на юг покупает виллу в Каннэ, маленькой деревушке на севере от Канн. Этот маленький розовый домик называется „Ле Боске“ (За-

росли). Теплый климат более благоприятен для здоровья Марты, и оба ездят туда регулярно. В этот период Боннар — уже признанный во Франции художник. Он регулярно принимает участие во многих выставках, торговцы произведениями искусства наперебой стараются заполучить его полотна, а его слава пересекает границы Франции и ширится по всему миру.

Приглашенный в качестве члена жюри премии Карнеги, художник в 1926 году едет на встречу с американской общественностью. Он посещает Питсбург, потом Чикаго, Нью-Йорк и Вашингтон. Его первая индивидуальная выставка проходит два года спустя в Нью-Йорке в галерее Де Хок энд Ко. В 1936 году ему самому присуждают вторую премию Карнеги.

Боннар попеременно живет в Каннэ и Верноне. Несмотря на частые поездки, он остается верным Парижу: с 1911 года и до конца жизни снимает мастерскую на улице Турляк. Однако художник то и дело жалуется на жизнь в большом городе: „Я не провожу в Париже более двух месяцев в году. (...)

Не могу там работать: слишком много шума, слишком много вещей отвлекает мое внимание“.

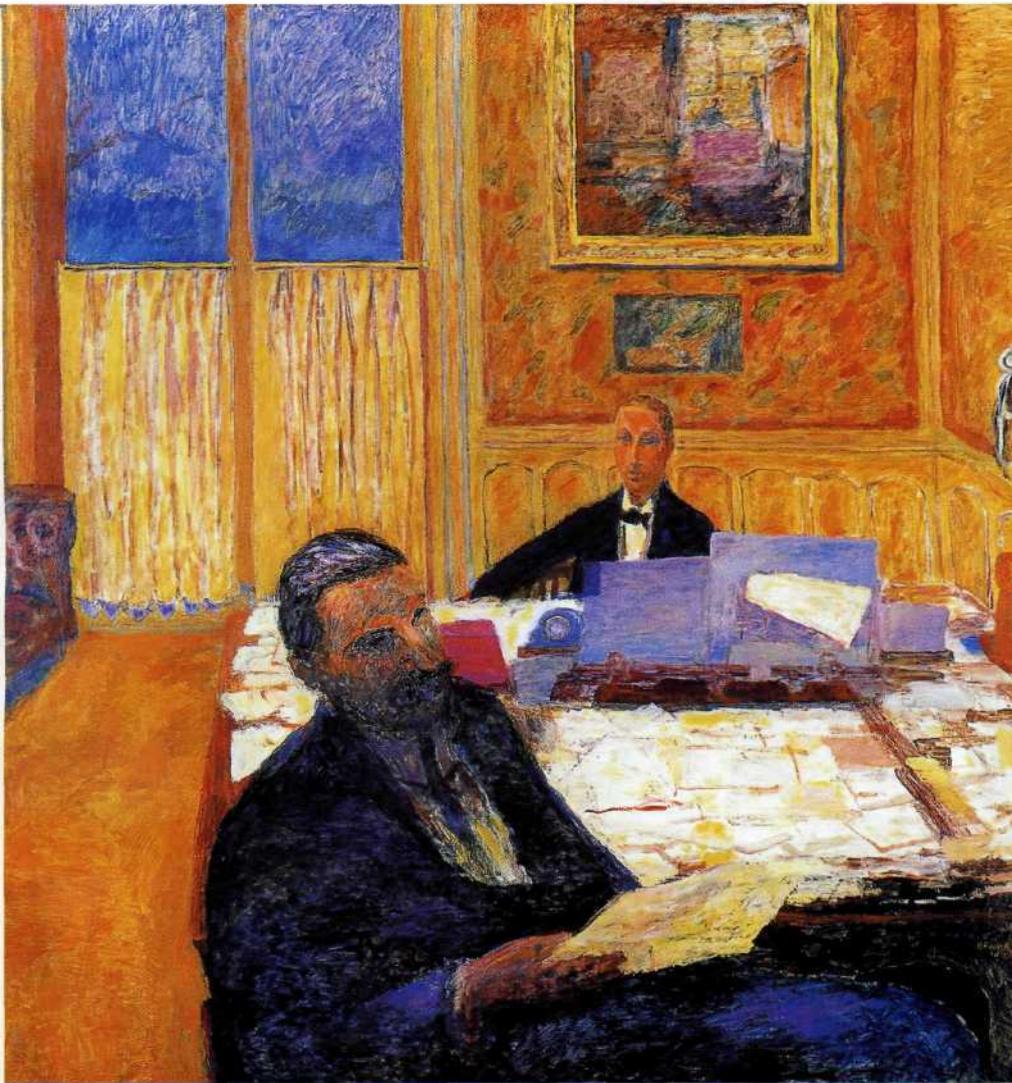
Несмотря на то что художник любит интенсивное солнце юга, он считает свет севера более интересным для работы. Между 1933 и 1934 годом он дважды ездит в Лаболь. С 1934 на более долгий срок отправляется на Ла-Манш, потом побывает в Довиле и Трувиле в Нормандии. Боннар отдает должное художнику Эжену Будену: „Это Буден рассказал мне о Довиле. Он утверждал, что нет другого такого места на

“ Восхищение определяет выбор мотива и точно отражается в картине. Если это восхищение или первая мысль исчезает, остается только мотив, предмет, который овладевает художником, доминирует над ним. (...) Я очень слаб перед лицом природы ”

Пьер Боннар

КАЛЕНДАРЬ

- 1867 — Пьер Боннар родился 3 октября в Фонтен-о-Роз, недалеко от Парижа
- 1887 — записывается в Академию Жюлиана, где встречает художников, с которыми через год объединится в группу набифов
- 1888 — получает диплом юриста
- 1889 — Боннар работает в Префектуре; его принимают в Школу изящных искусств
- 1891 — первая работа Боннара, афиша для Франс Шампань, пользуется большим успехом
- 1893 — знакомится с Мари Бурсен — Мартой
- 1896 — галерея Дюран-Рюэля организывает первую индивидуальную выставку Боннара
- 1906 — путешествие Боннара на юг Франции
- 1912 — Боннар покупает дом в Верноне, называет его „Ма Гулёт“
- 1925 — покупает второе имение „Ле Боске“ в Каннэ около Канн; женится на Марте
- 1934 — первая поездка в Довиль
- 1942 — 26 января умирает Марта Боннар
- 1947 — 23 января Пьер Боннар умирает в своем доме в Каннэ



▲ Пьер Боннар: Братья Берхайм-Жон

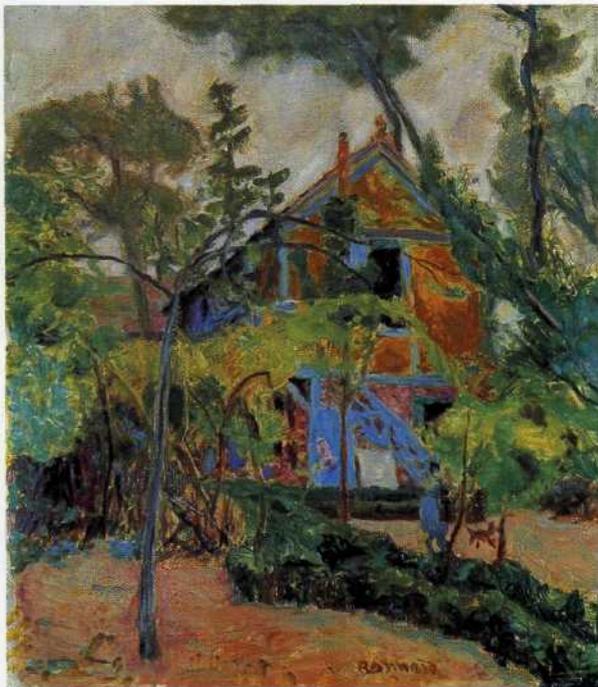
1920; 165x155 см
Музей д'Орсэ, Париж

Поддержка братьев Берхайм-Жон, с которыми Боннар познакомился около 1900 года благодаря Валлотону, очень важна для его карьеры

▶ Пьер Боннар: Дом среди деревьев

1918; 48,6x42,2 см
Музей Фитцвильям,
Кембриджский
университет, Кембридж

Художник купил свой первый дом в Верноне в департаменте Эзур в 1912 году. Он назвал его „Ма Гулёт“



свете, где небо было бы таким красивым и таким разнообразным, и я должен признать его правоту“.

ПОСЛЕДНИЙ АДРЕС: КАННЭ

В 1939 году Боннар последний раз едет в Нормандию. Он продает дом в Верноне и возвращается на виллу в Каннэ. Ху-

дожник решает не возвращаться в Париж и не выставлять там свои картины во время немецкой оккупации. На юге художник сближается с Матиссом, который оказывается его соседом. Но на Боннара одно за другим обрушиваются несчастья: в 1940 году он теряет своего друга Виллара, а в 1942 умирает Марта. Художник очень страдает, но скромность позволяет ему поделиться своими чувствами лишь с самыми близкими друзьями, в том числе с Матиссом.

В конце Второй мировой войны, в 1945 году, Боннар ненадолго приезжает в Париж. В Каннэ он возвращается в обществе племянницы Рене Террассе, которая будет жить с ним до конца, пытаясь скрасить его одиночество. Художник умирает 23 января 1947 года в своем небольшом имении на Лазурном берегу — „Ле Боске“. Пьер Боннар не дожил совсем немного до своего восьмидесятилетия. В этом же году в парижском музее Оранжери была организована большая ретроспективная экспозиция его произведений, сообщающая Францию об утрате одного из самых выдающихся колористов двадцатого века и одного из самых тонких художников.

Боннар никогда не искал почестей. Под конец жизни цены на его картины были очень высокими, что ему очень не нравилось. Художник говорил: „Все эти нули меня раздражают“. Несмотря на успешность, почет и славу, Боннар не был богат и всегда сознательно довольствовался самым необходимым. Художник был очень прост в обращении с людьми, никогда не ставил себя выше других, будь то коллеги, критики или почитатели его творчества. Слава не изменила ни его характера, ни скромного и тихого образа жизни.

Женщины в саду — 1891

Боннар создает цикл „Женщины в саду“ в возрасте двадцати четырех лет. До этого он пробовал свои силы в разных формах искусства (афиши, иллюстрации и плакаты, проскиты театральных декораций и мебель). Как и другие набиды, он стремится обойти ограничения, навязываемые станковой живописью, и стереть границы, разделяющие разные виды искусства: поэзию, музыку, театр. Художник хочет объединить живопись и прикладные искусства, но более всего — искусство и жизнь. Он объясняет это свое стремление так: „Наше поколение неустанно искало связи искусства с жизнью. Я лично думал об общедоступной продукции повседневного использования: гравюрах, мебели, ширмах...“

„Женщины в саду“ — первая декоративная серия художника. Четыре панно первоначально должны были украшать ширму и в таком виде быть выставленными в Салоне Независимых в 1891 году. Но потом Боннар решает выставить их отдельно под общим названием „Декоративное панно“. Художник объясняет: „Я завез в воскресенье мои полотна на выставку (...). Ширма уничтожена. Я сделал из нее четыре отдельные картины. Они намного лучше выглядят на стене. Они были слишком картинами, чтобы быть ширмой“. Кроме стремления к декоративности весь цикл свидетельствует о привязанности Боннара к японской эстетике. Каждое панно может интерпретироваться как одна из четырех излюбленных тем японцев. Манерой исполнения Боннар также близок японскому искусству. Он заимствует из него вертикальные форматы *какэмоно* (живопись на свитке, размотанном вертикально), но прежде всего линии арабески — способ передачи трехмерности на плоской поверхности. Подобно японским художникам Боннар отвергает глубину, светотень и полутона. Его персонажи — это плоские силуэты, наложенные на плоский фон. Взгляд скользит по выходящим линиям, которые образуют силуэты и ритмизируют каждое панно. Подобную функцию выполняют и вспомогательные мотивы: горошек и клетка нарядов, напоминающие узор *обоэв*. Как и в искусстве Дальнего Востока, все элементы живописи необычайно декоративны. В 1910—1920 годах Боннар занимается декорированием помещений, в том числе для Мисс Натансон, жены Таде, и выполняет ряд декоративных полотен для российского коллекционера Ивана Морозова.

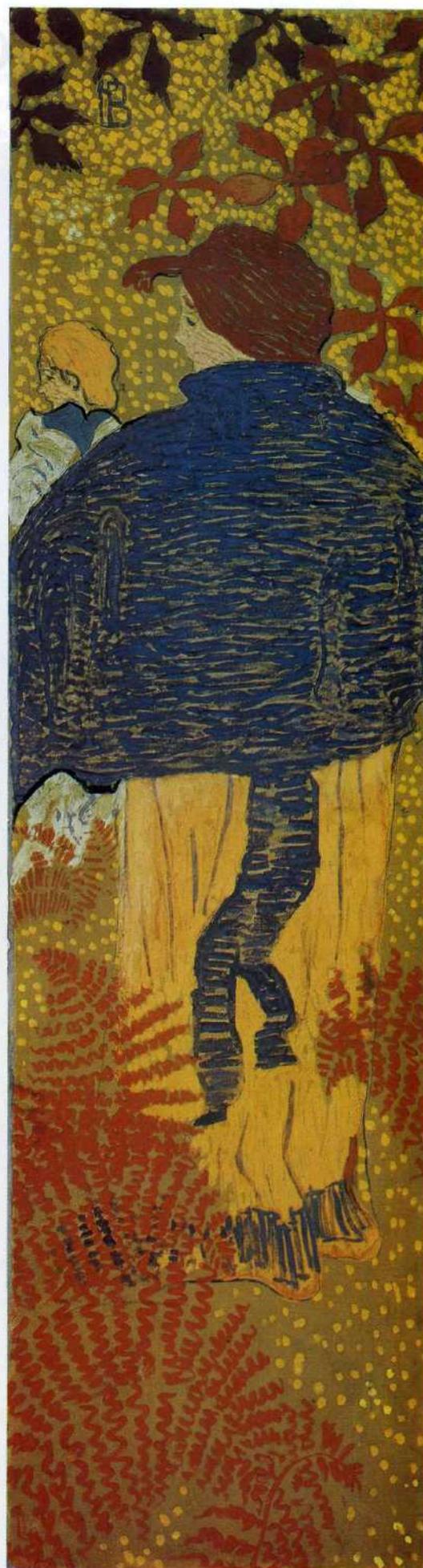
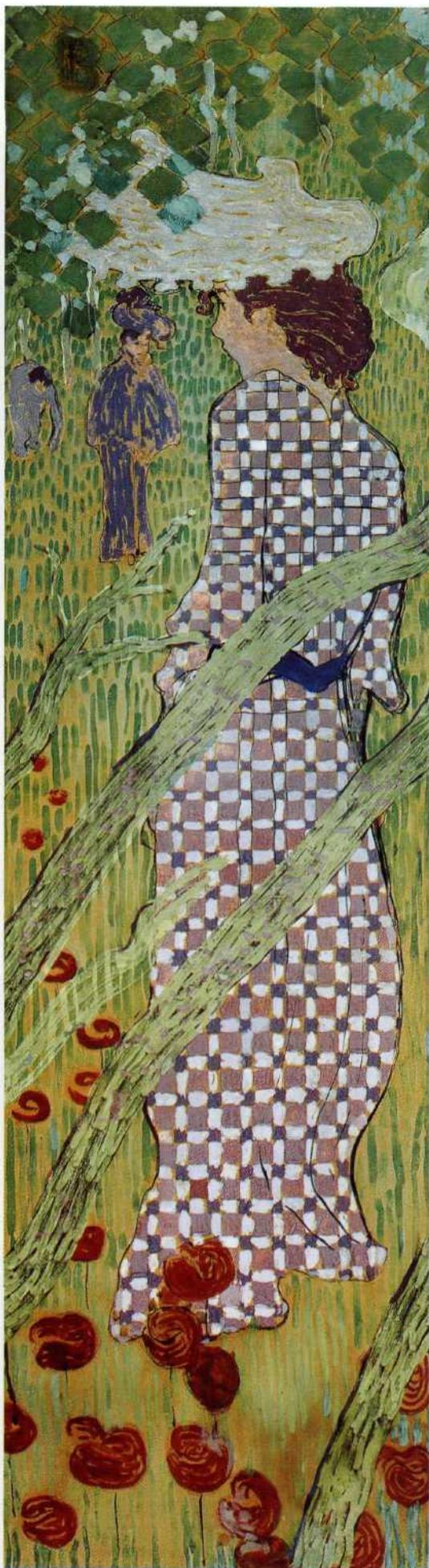
“Его декоративные панно демонстрируют огромную фантазию в соединении мотивов и цветов. Живопись, говорит Пьер Боннар, кажется, должна быть прежде всего декоративной”

Жак Дорель, „Эхо Парижа“, 1891

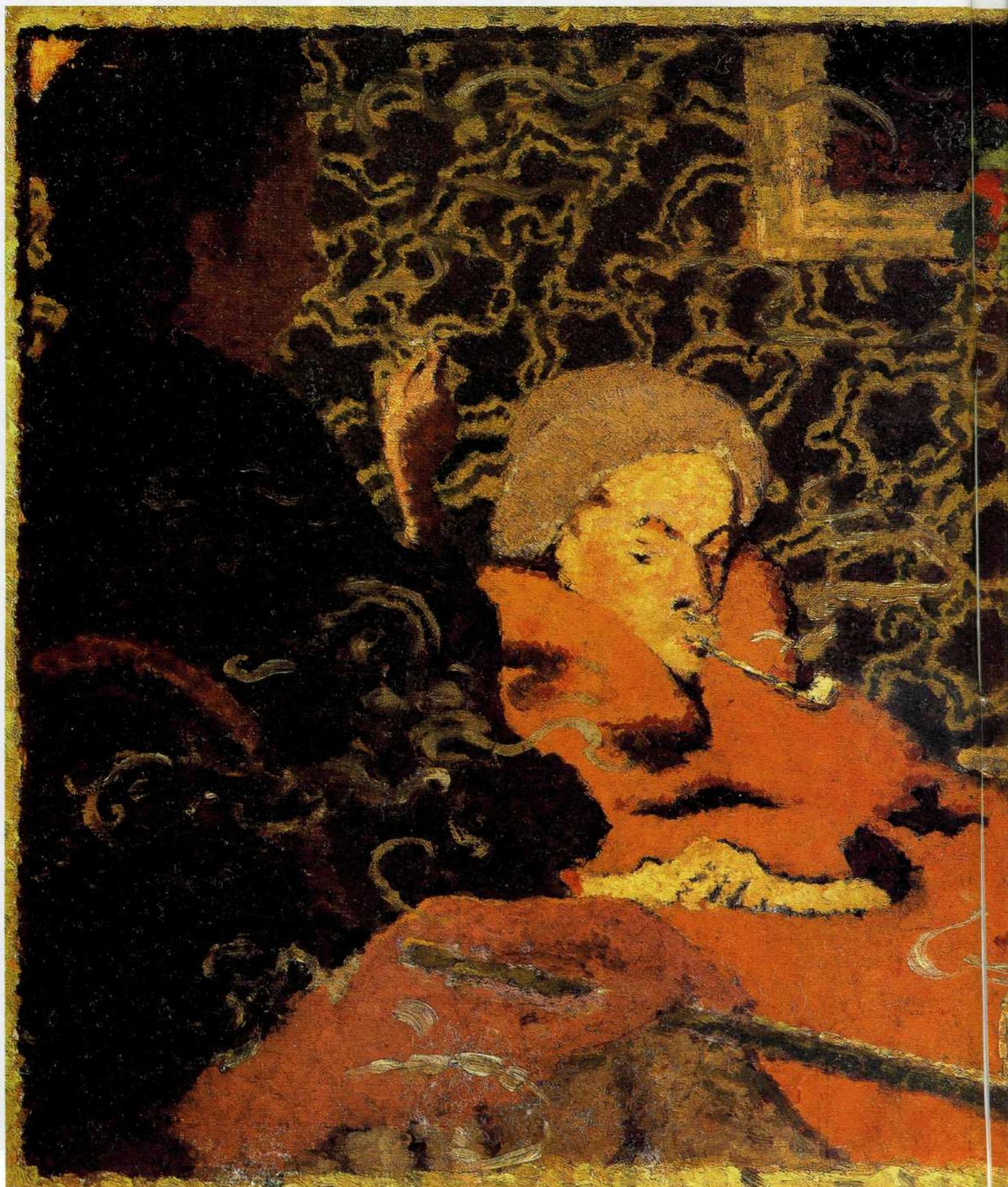
Женщины в саду:►
Женщина в платье в белый горошек,
Сидящая женщина с котом,
Женщина в платье в клетку,
Женщина сзади в пелерине

1891; каждое панно:
160x48 см
бумага, наклеенная на холст,
масло
Музей д'Орсэ, Париж





ИНТИМНОСТЬ — 1891



Пьер Боннар, как Эдуар Виллар и Феликс Валлоттон, испытывает явную тягу к сценам в интерьерах. С ним никто не сравнится в описании теплой, интимной атмосферы мещанских домов, которые он чаще всего изображает как „шкатулку“ для живущих в них людей. Модели Боннара всегда являются частью своего окружения. В „Интимности“ художник изображает свою сестру Андре и ее мужа Клода Террасе, который был другом и однополчанином Боннара до того, как стал его шурином. Клод Террасе — учитель игры на фортепиано и композитор. Художник иллюстрирует многие его произведения. Мужчины всегда прекрасно находят общий язык.

На этом полотне квадратного формата идущие друг за другом планы сливаются в единое целое. На переднем плане находится рука — возможно, самого художника, — держащая трубку. За ней в тени стоит Андре; темное пятно ее тела сильно контрастирует с ярко освещенной фигурой мужа, находя-

щегося немного сзади. Стиль этой картины очень традиционен. Тема — сцена в интерьере или семейный портрет — не нова, однако Боннар доказывает свою современность собственной оригинальной манерой. Стремясь к декоративности, он идентично, с точки зрения живописи, трактует людей и их окружение, благодаря чему герои кажутся частью интерьера.

В „Женщинах с собакой“ — картине, написанной в том же году — Боннар снова изображает свою сестру, на этот раз в обществе кузины. Здесь художник также пользуется художественным языком, свойственным японскому искусству. Все элементы картины выполняют декоративную роль, а клетчатое платье Андре (типичный мотив для японской эстетики) написано абсолютно плоско, без какой-либо светотеневой моделировки. Боннар берет пример с японского искусства, чтобы создавать новые пространственные решения: используя взгляд сверху и приближения, а также „обрезая“ героев, он порывает с западной традицией перспективы.

“ Боннар и Виллар черпали полными пригоршнями из японского искусства прошлого для того, чтобы построить будущее искусства Запада ”

Бернар Дориваль

◀ Интимность

1891; 38x36 см
Музей д'Орсэ, Париж

▶ Женщины с собакой

1891; 40x32 см
Художественный институт,
Вильямстаун, Австралия

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Первые произведения Боннара характеризуются однородностью, подчеркнутой художественной техникой. Художник покрывает всю поверхность картины густыми и легкими мазками кисти, которые описывают и соединяют формы, размывая их границы. С той же заботой о слиянии, синтезе форм он создает то, что Жан-Луи Пра назвал „художественными рифмами“, то есть повторяет одну и ту же форму в рамках одной композиции. Так, в картине „Интимность“ клубы дыма, поднимающиеся из трубки, отражаются эхом в орнаменте на обоях, а локоны Берты в „Женщинах с собакой“ цветом и формой напоминают лепестки цветов.



Сиеста — 1900



Мужчина и женщина

1900; 115x72,5 см
Музей д'Орсе, Париж

Первые изображения обнаженной натуры — лежащих на кровати или раздевающихся женщин — появляются в творчестве Боннара в первом десятилетии XX века. Главная модель Боннара — его подруга Марта. Эти картины определяют переход художника от декоративных начал его творчества к намного более натуралистическому стилю. С этого момента художник превращается в поэта интимности и закрытых интерьеров. Его первые ню наиболее эротичны. Без сомнения, он находится под влиянием творений Верлена (1844—1896), изданных в сборнике „Parallelement“ в 1889 году, иллюстрации к которому он выполнял.

Эротизм, который излучают как „Сиеста“, так и „Мужчина и женщина“, типичен для работ Боннара тех лет. В обеих этих картинах мужчина присутствует явно или предположительно. В „Сиесте“ поза утомленной женщины, смятые простыни и очень чувственная атмосфера сцены намекают на присутствие мужчины, который, без сомнения, только что вышел. Поза модели напоминает античную скульптуру спящего Гермафродита. В „Мужчине и женщине“ — вероятно, автобиографической картине — Боннар изображает себя обнаженным рядом с Мартой. Это единственная картина, на которой художник изображает наготу мужского тела.



Поведение обоих героев не оставляет никаких сомнений относительно характера их встречи. В тени за ширмой мужчина начинает одеваться, в то время как окруженная аурой света женщина сидит на кровати среди беспорядка. Персонажи разделены раскрытой массивной ширмой, которая отчетливо делит картину на две независимые части: темную и светлую, мужскую и женскую. Некоторые критики искусств утверждают, что художник хотел изобразить невозможность достижения взаимопонимания между людьми.

Эти две картины являются для Боннара поводом затронуть тему секса с нежностью и деликатностью, приближающими его к

художникам восемнадцатого века. Полотна выполнены более спонтанно, чем произведения, написанные позже. Боннар, который больше всего ценит естественность, старается ухватить мимолетные движения или позы. Обе картины обязаны своей сексуальностью не только живой грациозности изображенной модели, но и теплому, камерному освещению, проникающему в темные помещения и подчеркивающему чувственность тел. В глазах художника Марта является воплощением всех женщин. В его первых картинах она была хозяйкой дома, в „Сieste“ становится желанной любовницей. Через несколько лет она будет главной моделью его картин, изображающих женщин в ванной.

▲ **Сiesta**

1900; 109x132 см
Национальная галерея
Виктории, Мельбурн

Обнаженная натурщица в контрапосте — 1908

Тысяча девятьсот восьмой год — это переломный момент в эволюции стиля Боннара. После периода светлого натурализма в начале XX века он оставляет интимную живопись с ее приглушенным настроением, чтобы создавать произведения более живые и яркие. Это изменение настроения и колористики вызвано, несомненно, полезным влиянием света на его живопись. Придавая своим картинам новый характер освещения, он становится одним из продолжателей дела импрессионистов. Параллельно со своими открытиями и экспериментами со светом Боннар продолжает работу с обнаженной натурой. В большинстве картин этого периода, изображая модель в самых интимных позах и ситуациях, он изучает силу света. Женщина, занятая туалетом, становится ведущим мотивом в его творчестве; без сомнения, в этом следует усматривать влияние Дега, который любил говорить, выражая мысль, типичную для художников XIX века: „Женщина — это умывающаяся кошка“.

Боннара, гениального наблюдателя, никогда не утомляет созерцание и воплощение на холсте естественных и простых движений своей модели. „Обнаженная натурщица в контрапосте“ — это одна из первых картин, на которой ему виртуозно удалось передать заливающий картину свет. Свет, проникающий через окно, присутствует везде: на занавесках, на обоях, на диване... Благодаря ему цвета становятся живыми, трепещущими, а атмосфера мягкой. Впервые в картине Боннара мотив практически растворяется в цвете. Но эротизм предыдущих произведений не исчез: брошенная на пол одежда, черные туфельки, флакон духов в руках модели — все это очень впечатляюще. Однако мотив становится второстепенным, и на первый взгляд все эти элементы являются просто цветными пятнами. Боннар говорил: „Мои картины — это сплошные пятна, которые соединяются друг с другом, чтобы в итоге создать предмет“. В центре комнаты повернутая в направлении света стоит, подобно изваянию, Марта; контраст между монументальным телом и легкими, почти импрессионистскими касаниями кисти, которые соединяют остальные элементы, поражает. Над туалетным столиком висит зеркало, в котором отражается тело Марты и стул. Эта „картина в картине“ дает художнику дополнительную возможность увеличения пространства и рассеивания света. Эффект отражения подчеркнут также игрой света на воде в тазу.

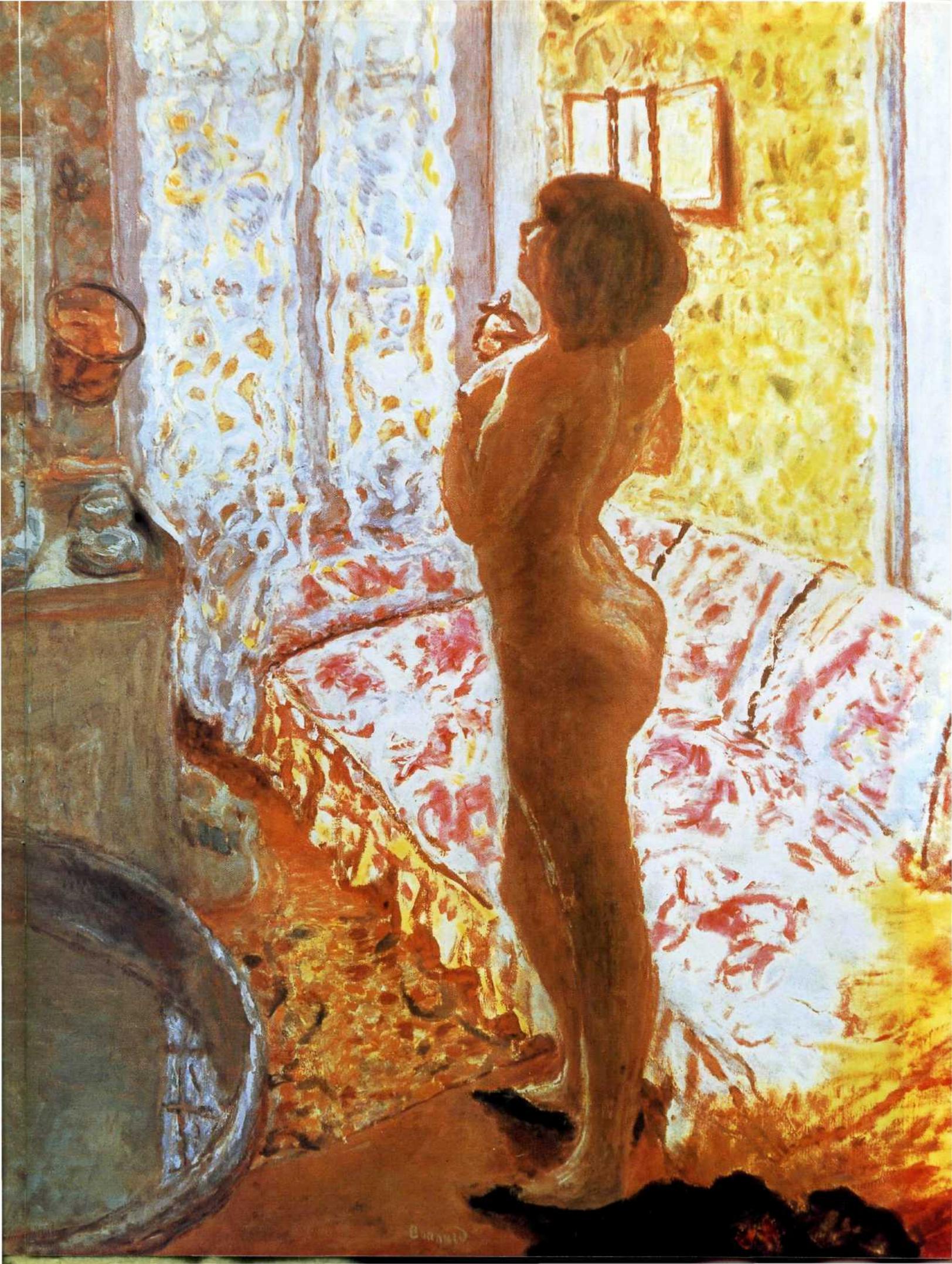
“ В великолепной „Обнаженной натурщице в контрапосте“ Боннар является художником больше для художников, чем для интеллектуалов. Делакруа говорил: „Создавать тело из грязи“. Боннар, который сознательно пишет светлые картины, ни разу не создал розовой обнаженной натуры: кожа неизменно воспринимается под светом, она бесцветная, коричневая, фиолетовая ”

Андре Шастель (1912—1990)

Обнаженная натурщица
в контрапосте (Одеколон)

1908; 124x109 см

Бельгийский королевский музей изящных искусств, Брюссель



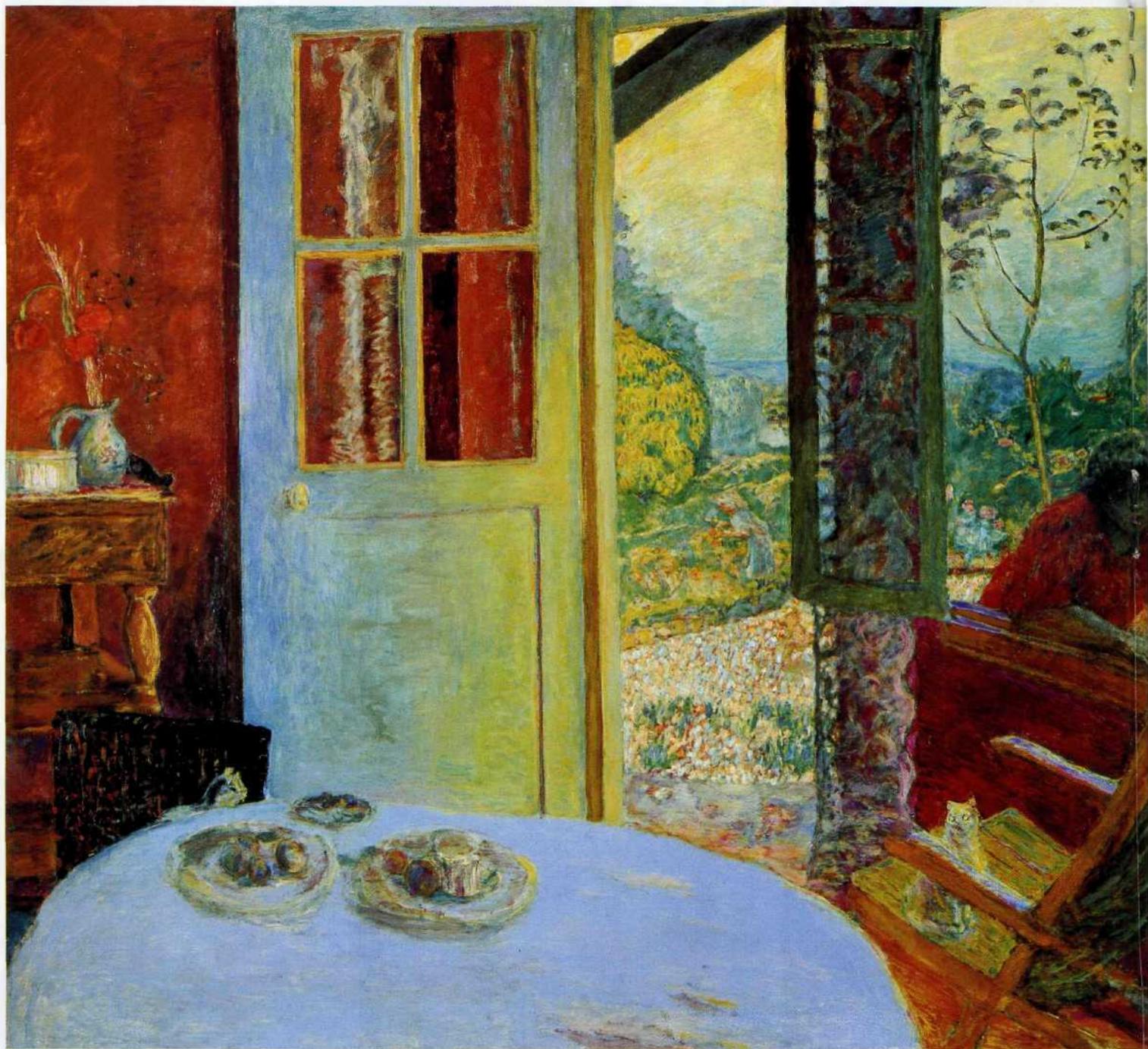
Деревенская столовая — 1913

Два репродуцированных здесь полотна представляют столовую деревенского дома, который Боннар купил в 1912 году в Верноне, в долине Сены. Художник создаст много видов этого имения, его гостей, пейзажи, сцены в интерьерах. Здесь он изображает столовую и великолепный пейзаж, о котором Антуан Террасе скажет: „Сады Вернонне [Вернона], которые видны с террасы или через окна, становятся страной из снов. Это декорации, которые понемногу оживают перед нашими глазами, как на картинах Ватто“. Использование открытого окна позволяет Боннару соединить пейзаж со сценой в интерьере. Этот мотив, доработанный другом ху-

дожника Матиссом, появляется в его произведениях около 1909 года. Он будет источником вдохновения для многих художественных экспериментов до конца жизни. Художник таким образом показывает два противоположных мира: один цивилизованный, а второй дикий, природный. Чтобы их соединить, мастер всегда вводит в свои композиции человека, чаще всего Марту. В „Деревенской столовой“ пейзаж занимает существенное место, он показан не только из окна, но и из открытых дверей. Очень выразителен контраст между хаосом и плавностью, находящейся в постоянном движении природы и статичной конструкцией интерьера помещения. Внутри дома прямые верти-

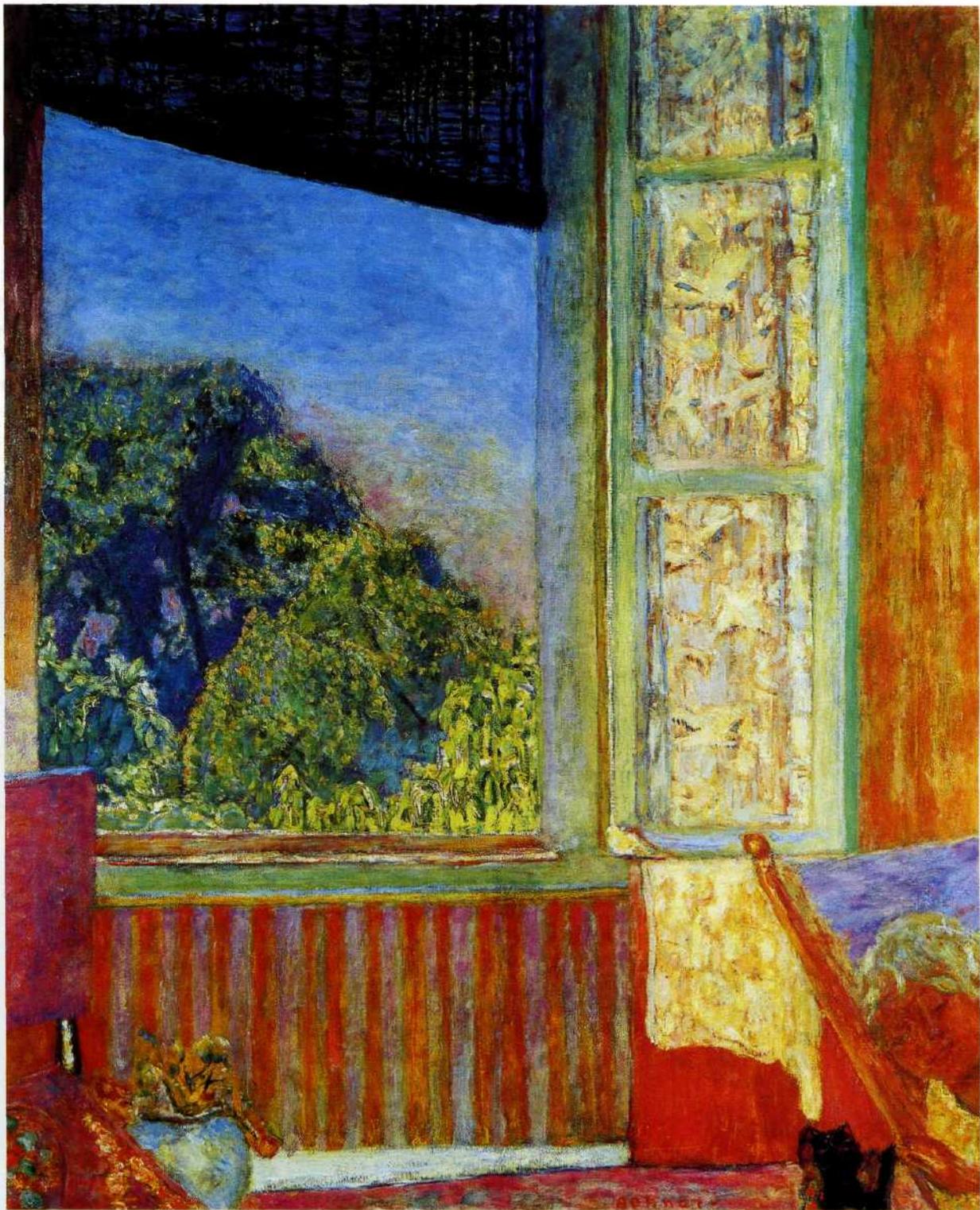
▼ Деревенская столовая

1913; 164,5x205,7 см
Художественный институт, Миннеаполис



Открытое
окно

1921; 118x96 см
Частная коллекция



кальные и горизонтальные линии образуют жесткий каркас. Несмотря на то что цвет и свет находятся в центре интересов Боннара, с 1912 года он все чаще обращается к проблеме композиционного строя картины. В этот период кубизм занимает ведущее место на художественной арене. Боннар считает работы кубистов слишком сухими, однако замечает у них некоторые присмы. Теплая атмосфера картины возникает благодаря солнечному свету, который попадает в столовую и расцветивает все предметы сверкающими красками.

Формат картины „Открытое окно“ уже, чем формат „Деревенской столо-

вой“, но здесь пространство интерьера тоже построено на прямых линиях (рама окна, ткань в полоску, конструкция шезлонга), тогда как снаружи деревья написаны с гораздо большей непринужденностью. Как и в предыдущей картине, Боннар вводит человека, но здесь зритель не сразу может заметить лежащую в шезлонге женщину, поскольку она практически сливается с декорацией помещения. Художник изображает ее необычным образом, не полностью. Такая манера фрагментации персонажей, обозначения их лишь частично постоянно повторяется в произведениях Пьера Боннара.

“ Речь идет не о том,
чтобы изображать жизнь,
а о том, чтобы оживить
изображение ”

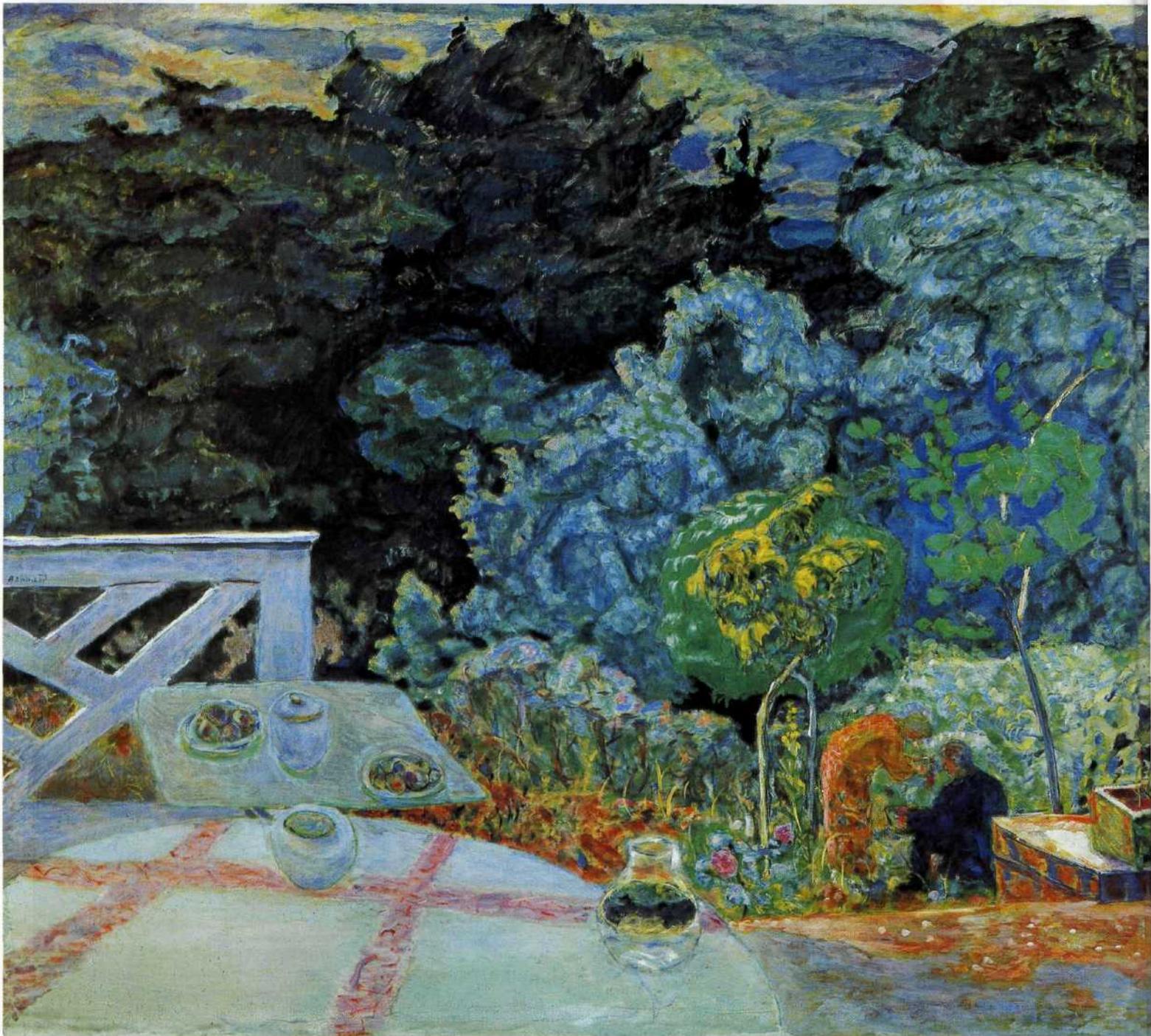
Боннар, 1946

Терраса — 1918

Боннар решаете купить дом в Верноне по двум причинам. Во-первых, он очарован окружающим пейзажем, из которого неустанно черпает вдохновение. Во-вторых, поселившись в долине Сены, он сближается с Моне и импрессионистами, которые предпочитают свет севера свету юга. Здесь развивается интерес художника к пейзажу, который зародился еще во времена его молодости в Гран-Лемп. Даже после переезда на юг Боннар в своем творчестве останется верным возлюбленной Нормандии.

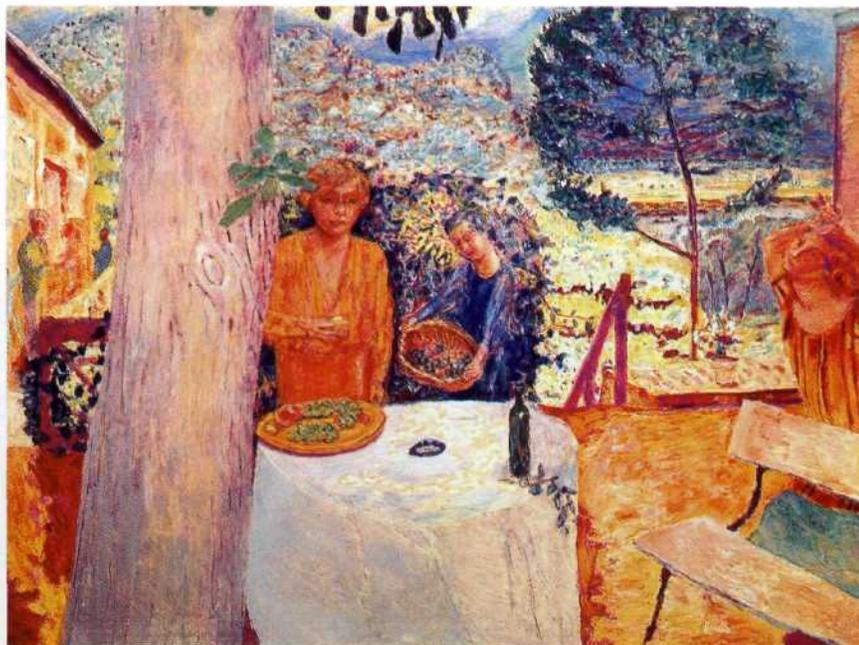
Нормандский пейзаж является главной темой монументального декоративного творчества Боннара. Первая из помещенных здесь картин была написана в 1918 году, тогда как вторая писалась на протяжении почти двадцати лет, между 1920 и 1939 годами.

В „Террасе“ беспорядочная и обильная растительность занимает большую часть композиции. Две небольшие фигуры буквально поглощены пейзажем. Боннар, в отличие от своего друга Моне, желает, чтобы его сад остался диким. Таде



Натансон так прокомментирует эту черту характера мастера: „Боннар любит работать граблями, а еще больше перекапывать, поливать и всяческую другую работу в саду, но не любит ограничивать рост деревьев и удерживать цветы“.

Во второй картине — „Терраса в Верноне“ — художник придает одинаковое значение людям и природе. Две женщины суетятся вокруг накрытого белой скатертью стола и корзины с фруктами, с правой стороны стоит девочка с теннисной ракеткой. Боннар испытывает удовольствие от изобра-



жения живых, семейных сцен обедов или подготовки к ним. Стол, как и у Матисса, является часто повторяющимся мотивом его произведений; изображенные на нем предметы становятся натюрмортом, их простота свидетельствует о скромности художника и отсутствии у него тяги к роскоши.

▲ **Терраса в Верноне**

1920—1939; 147x192 см
Художественный музей
Метрополитен,
Нью-Йорк

В этих двух картинах Боннар возвращается к декоративным приемам периода принадлежности к группе набифов (в 1888—1900 годах), приспособлявая их к своему последующему увлечению светом. Герои сливаются с пейзажем. Художник пытается не детально описать отдельные части картины, а скорее соединить их друг с другом. Но, в отличие от предыдущих картин, здесь он соединяет элементы светом, вибрирующими прикосновениями кисти. Атмосфера этих двух картин неодинакова, так как освещение у них различное. На „Террасе в Верноне“ оно резкое и выразительное, его оранжевые и красные оттенки воплощают жаркий климат юга Франции. В „Террасе“ освещение мягкое и умеренное, свойственное северу. „Терраса в Верноне“, которая создавалась на протяжении почти двадцати лет, в результате намного больше соответствует пейзажу Каннэ.

◀ **Терраса**

1918; 159,5x249,5 см
Частная коллекция

Голубая гармония — 1920

Марта проводила много времени за купанием, и Боннар мог написать множество картин, на которых она занята туалетом. Время идет, а муза Боннара не стареет. Художник все время изображает одну и ту же молодую девушку, с которой он познакомился в 26 лет. Жена Мориса Дени также была главной моделью своего мужа, который изображал ее бесконечно, однако он сле-

довал реалистическим тенденциям. Боннар всегда будет изображать тело и лицо Марты размытыми и неопределенными. Даже на снимках, которые художник делает в начале XX века, он всегда пытается, вполне осознанно манипулируя резкостью и благодаря игре света, не показывать четко черты ее лица. Парадокс произведений Боннара состоит в том, что, изображая мимолетные позы, он умеет при-



дать им вневременной характер, и благодаря этому его ню и сны туалета являются одними из лучших в своем жанре. Две помещенные здесь картины разделяет более десяти лет. Однако обе они являются свидетельством влияния Дега, что касается как выбора темы, так и использования некоторых элементов интерьера (таз, зеркало), а также построения всей композиции.

„Туалетный столик“ напоминает левую часть написанной в том же году „Обнаженной натурщицы в контрапосте“. Боннар изображает сцену с помощью зеркала, чтобы расширить поле зрения. Чтобы передать мимолетность происходящего, он, как Эдгар Дега, не колеблясь искажает анатомию. Дега говорил: „Боннар обожает „анатомические случайно-

**“ Конечно,
Дега еще до него
раскрыл нам секреты алькова.
Игры женщины и воды (...),
но с некоторой
женоненавистнической
резкостью. (...) У Боннара
нет и следа вольнодумства,
только свежий запах
обнаженной женщины
в серебристом
свете утра ”**

Раймон Эшшолье (1882—1971)

ряд широкой метафоры, становясь отстраненно созерцательной и глубоко философской одновременно. Такой интеллектуальный подход, не мешая в то же время открыто декоративному восприятию полотна как живописного произведения.

сти“, — не уточняя, что он сам его в этом опередил.

В „Голубой гармонии“ заметна склонность художника к использованию необычных точек зрения и смелому кадрированию композиции. Здесь он применяет прием точки зрения сверху, и взгляд зрителя проходит над Мартой. Боннар, как и Дега, старается отразить красоту интимной сцены, никогда не опускается до вульгарного подглядывания.

Таким образом интимно бытовая сцена, как это всегда случается у Боннара, переходит в раз-

◀ Голубая гармония
1920
Частная коллекция



▶ Туалетный столик
(Зеркало)
1908; 52x45 см
Музей д'Орсе, Париж



Автопортрет — 1930

По традиции Боннар, как и многие его коллеги, создает автопортреты. На протяжении его жизни их было около двенадцати. Один из первых, который сохранился до наших дней, изображает художника в возрасте двадцати двух лет. Однако большинство было выполнено после 1920 года, последний был написан в 1945. Анализ этих автопортретов позволяет заметить удивительное расхождение между позитивным и легким творчеством художника, чувственно описывающим простые радости жизни, и изображением им самого себя. Автопортреты Боннара представляют грустного меланхолического человека, погруженного в собственные переживания. Шарль Террассе напишет: „Обратите внимание, что художник, который изображает только счастье, не такой уж радостный человек, как можно себе представить“.

Боннар никогда не рассказывал о своей жизни и чувствах, но его автопортреты говорят за него. Тот, что был создан в 1930 году, единственный, выполненный гуашью и карандашом, изображает художника в возрасте 63 лет. Запечатленный на нем человек скрыт и полон тревоги. Спичнутые кулаки, невыразительные черты лица, взгляд, замаскированный многочисленными нервными штрихами карандаша, — все эти элементы демонстрируют опасения художника. Боннар убирает все детали не только лица, но и одежды, которая характеризуется большой скромностью. Отсутствие подробностей усиливает ощущение одиночества и сосредоточения. Перед выполнением этой работы художник посетил выставку произведений Шардена (1699—1779), и критики часто подчеркивали схожесть композиции, позы и техники автопортрета Боннара с автопортретами его великоколесно предшественника.

В последние годы жизни Боннар чаще создает автопортреты, что является признаком острой потребности в самопознании. Когда художник писал „Автопортрет в красной куртке“, ему было 66

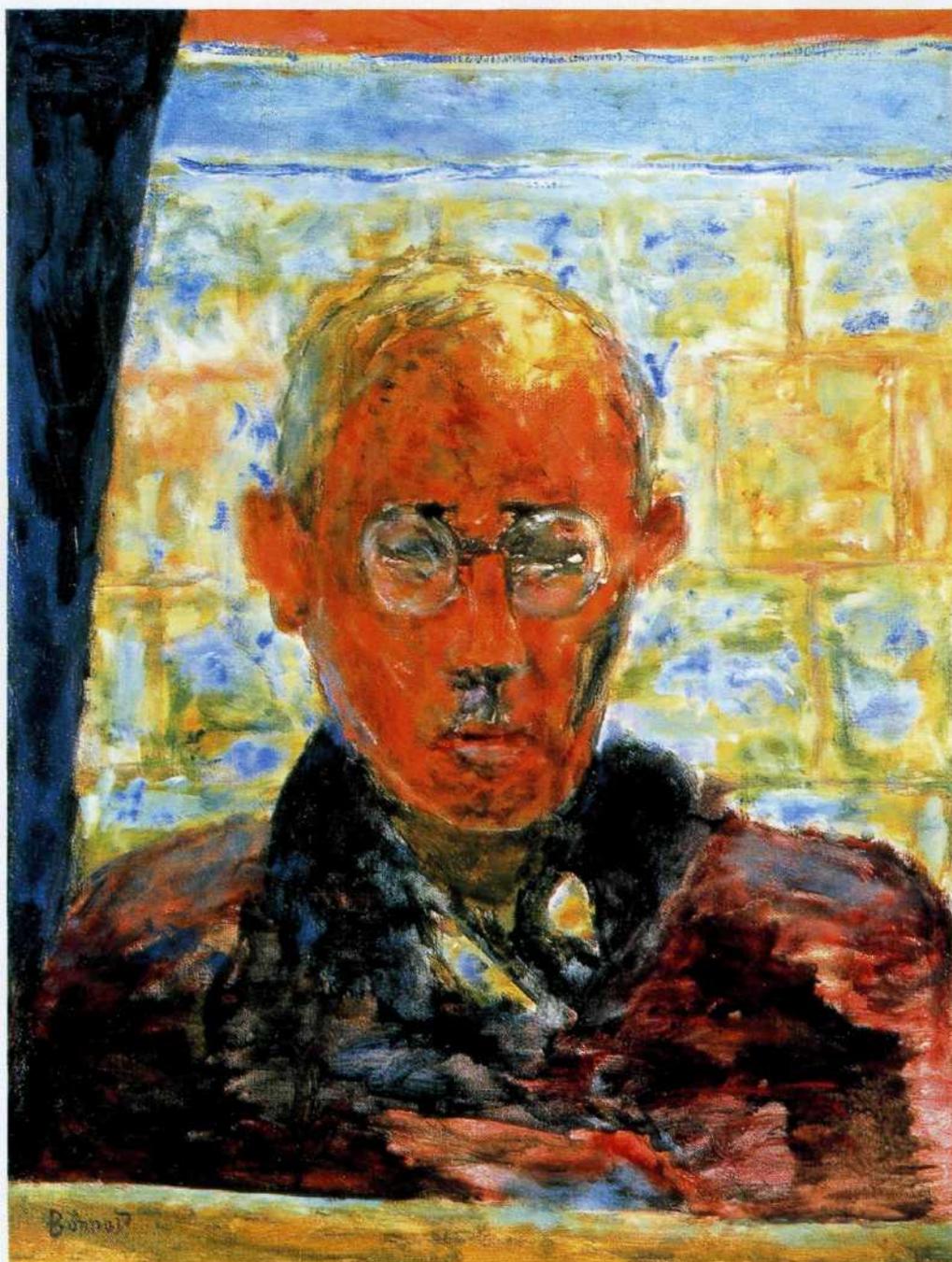
лет. В картине много цвета, но не много радости. Она построена по той же схеме, что и предыдущие, и лишена каких-либо деталей. Здесь художник с хмурым и неподвижным взглядом, кажется, обращается к зрителю, желая доверить ему свои страхи. В момент написания произведения Боннар живет во внутреннем изгнании в своем доме в Каннэ. Страдания вызывают ужасы войны, но прежде всего — смерть жены (1942 год) и друзей: Виллара, Русселя и Дени. Он создает портреты, поражающие необычайной выразительностью и содержащейся в них тревогой. Время спокойных и гармоничных композиций, кажется, безвозвратно ушло в прошлое.

Автопортрет ▶

1930; 65x50 см
бумага, карандаш,
акварель и гуашь
Частная коллекция

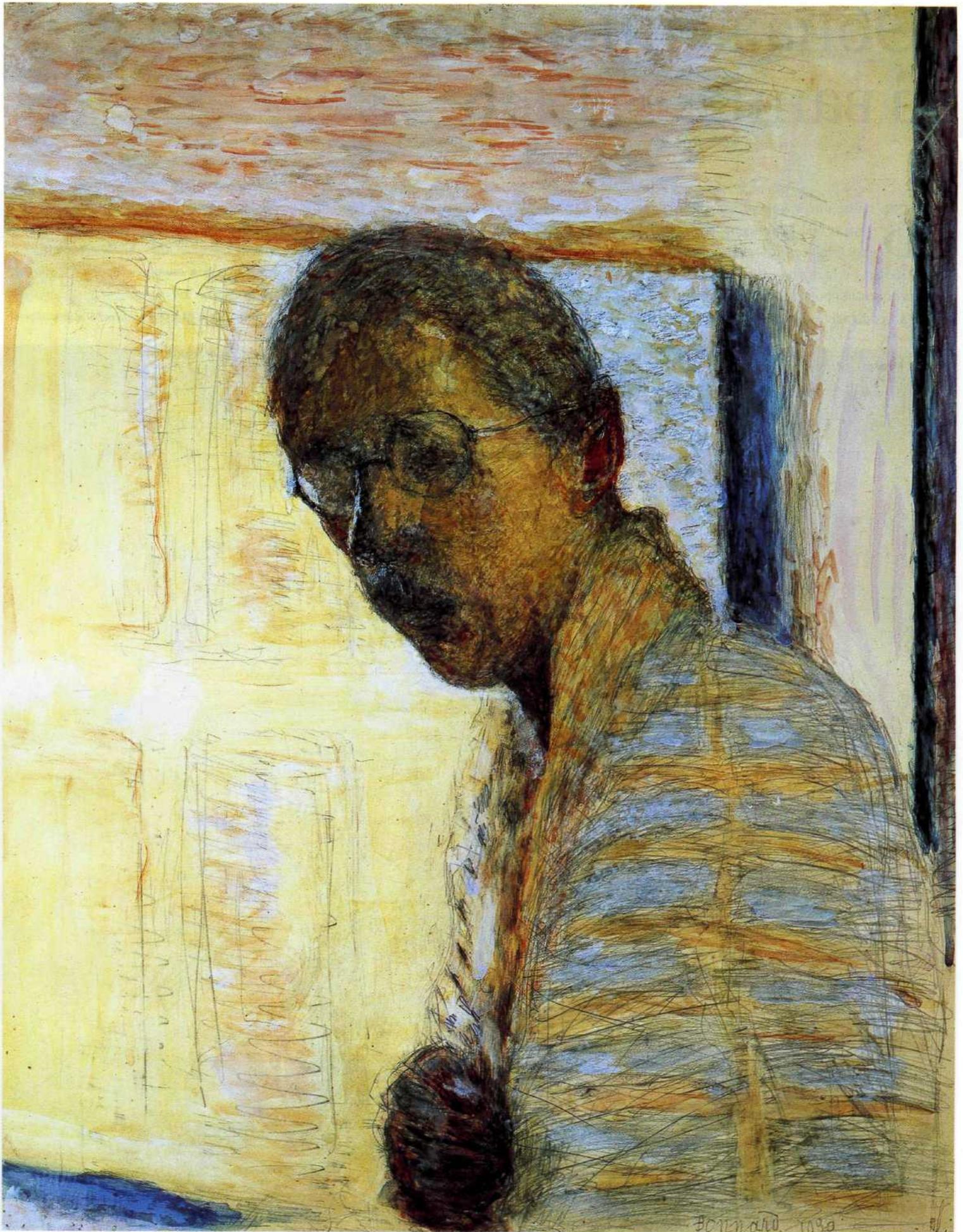
▼ Автопортрет в красной куртке

1943; 61,5x46 см
Частная коллекция



“ Тот, кто поет,
не всегда счастлив ”

Боннар, 1944



Bernard 1998

Обнаженная натурщица в ванне — 1936

Боннар никогда не устает изображать наготу Марты — даже после ее смерти он выливает на полотно боль своей потери. „Обнаженная натурщица в ванне“ 1936 года считается одним из его шедевров. Это подлинный живописный прорыв. Некоторые критики видели в Боннаре второстепенного художника, художника женских преле-

стей, застрявшего в XIX веке, не замечая, насколько современны были его работы. На этом фигуративном полотне предмет теряет свое первостепенное значение. Взгляд притягивает и очаровывает не столько изображенная сцена, сколько удивительное разноцветное мерцание.

Несомненно, под влиянием южного солнца Боннар в кон-

▼ **Обнаженная
натурщица
в ванне**

1936; 93x147 см
Музей Пти Пале, Париж

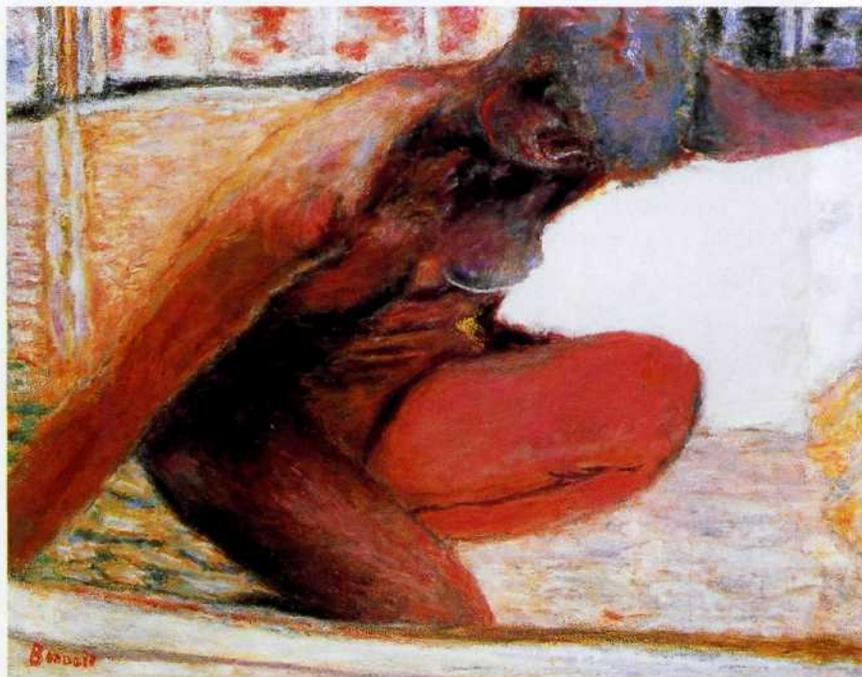
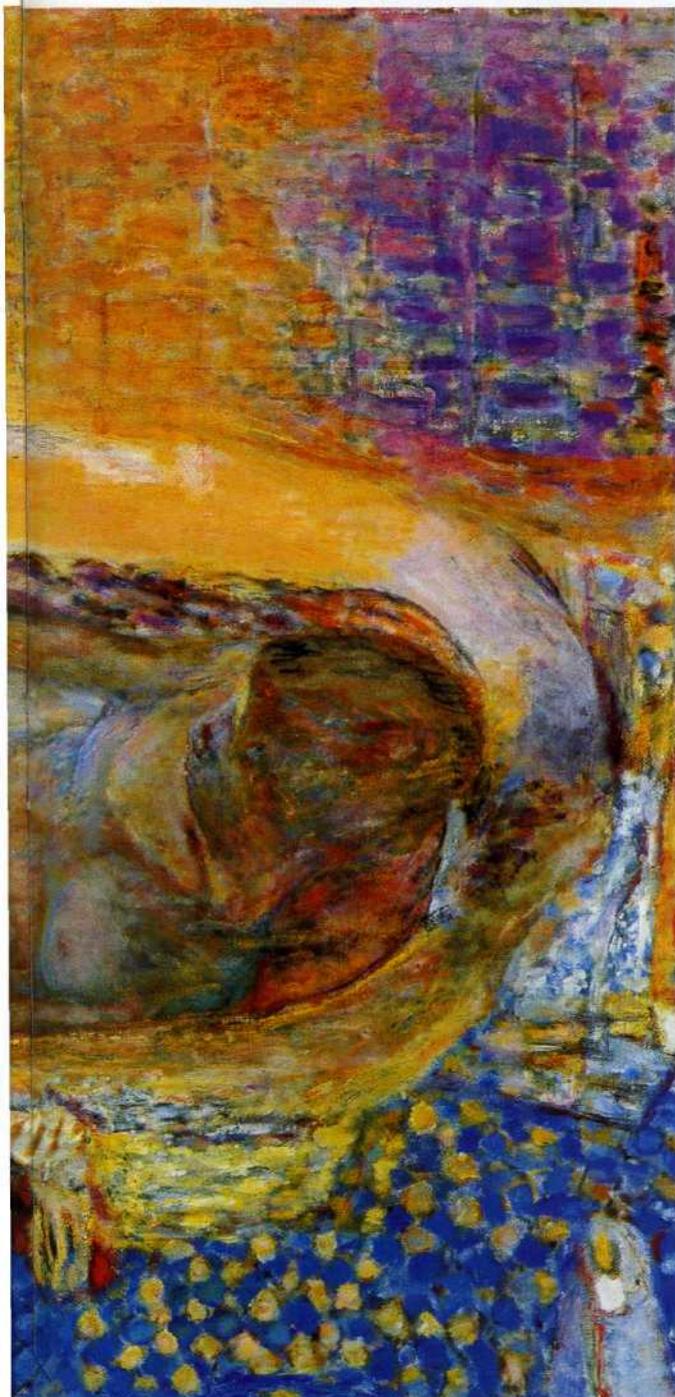


це жизни делает свои полотна все более светлыми. Темой перестает быть интимность купания, ею становятся эффекты освещения на теле женщины, на окружающих ее предметах, на стенах. Повседневная сцена превращается в фантастическую и нереальную картину. Предметы растворяются в свете, теряют вес и плотность. Манера передачи стен и пола показывает, как близко Боннар подходит здесь к абстракции.

Абсолютно иной предстает „Обнаженная натура, сидящая на корточках в ванне“, написанная четыре года спустя. Она изображает тело женщины в необычайно монументальной манере. Ее размеры кажутся большими из-за узкого формата картины. Благодаря такой композиции видно, как близко

к модели стоял художник. Монументальность возникает также из полноты форм и почти скульптурной трактовки человеческого тела. Модель своей позой напоминает кариатиду, а цвет ее кожи — обожженную глину. Контур становится четче, а цветное пятно — определеннее.

В этом произведении очевидна и стилистическая эволюция художника, который под конец жизни поддается соблазнам технических экспериментов. Картина черпает свое светлое сияние как из жемчужного фона, так и из белого пятна между плечом и бедром, заливающего светом все полотно. По мнению самого художника, „соседство белого придает сияние цветovým пятнам“.



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Далекая по времени от периода „Наби“ „Обнаженная натурщица в ванне“ является свидетельством эволюции стилистики и техники художника. Боннар с этого момента работает легкими и прозрачными касаниями, которые окутывают формы, как цветная дымка. Тело Марты теряется в воде, отражающей оттенок стен, которые, в свою очередь, буквально „поглощают“ ванну. Это наложение друг на друга мелких пятен и мозаичных геометрических форм подчеркивает почти абстрактный характер картины с точки зрения живописной манеры. Боннар любил повторять: „Цвет имеет силу абстракции“.

▲ **Обнаженная натурщица, сидящая на корточках в ванне**

1940; 67x85 см
Частная коллекция

“ В свете юга все светлое, а цвета вибрируют. Привези свою картину в Париж, и голубые цвета станут серыми ”

Пьер Боннар

Мастерская с мимозой

— 1938—1946



Под конец жизни, несмотря на угнетенное состояние, Боннар создает полотна со все более теплым колоритом. Художник чаще использует эффекты освещения, которые становятся ведущим мотивом его творчества. Пейзажи для него являются неисчерпаемым источником вдохновения, а пребывание на юге оказало огромное влияние на цвета и свет, они кажутся более свободными и живыми. Боннар решает поселиться в Каниэ в 1939 году из-за климата, который благоприятно влияет на слабое здоровье Марты, но еще и потому, что разнообразие пейзажей может обеспечить ему вдохновение до конца жизни.

В картине „Мастерская с мимозой“ художник приглашает зрителя в свою мастерскую. Внизу слева виден „призрак“ фигуры Марты, которой уже четыре года нет в живых. Племянник художника так описывает мастерскую: „Мастерская на этаже маленькая. Там стоит табурет, стул, узкий диванчик. Свет проникает через огромное окно и играет на белой стене, где висят картины“. Полотно открывает перед зрителем не столько мастерскую художника, сколько его сад, видимый через оконное стекло. Помещение залито светом, исходящим в основном от огромного дерева мимозы с ярко-желтыми цве-

тами. Здесь художник уже не отделяет, как в предыдущих картинах, интимность интерьера от стихийности снаружи. Пейзаж врывается в помещение, заливая его светом. Фактура картины более свободная, исполнение смелое, а цвета более яркие.

Однако Боннар останется навсегда привязанным к северу. Шарль Террасе уверяет: „Мой дядя был уверен, что нигде нет такого красивого и изменчивого неба, как в Довиле, Трувиле, Онфлере“. Боннар начал свою картину „Выход из порта Трувилль“ в 1938 году, но закончил только в 1945. В своих поздних произведениях он вводит поправки задолго до окончания картины. Боннар хочет иметь возможность делать изменения в своих картинах, возвращаться к ним. По его мнению, картины никогда не бывают законченными. „Выход из порта Трувилль“ напоминает некоторые виды Венеции работы Тернера (1775—1851). Золотистый свет неба, который отражается в архитектурных элементах, придавая им теплую тональность,

служит доказательством того, что умеренный свет севера уступил место яркой и сверкающей палитре юга. Критик Николас Ваткинс отмечает, что последние произведения художника „превращаются при помощи освещения в великолепные световые гобелены“.

**“ Наш Бог — это свет,
когда-нибудь вы поймете,
что это значит ”**

Боннар — молодому художнику



◀ **Мастерская с мимозой**
1938—1946; 125x125 см
Национальный музей современного искусства, Париж

▲ **Выход из порта Трувилль**
1938—1945; 77x103 см
Национальный музей современного искусства, Париж

Боннар, или преобразование повседневности

Боннар считается одним из главных представителей набилов, но его творчество достигает расцвета уже после распада группы. С начала XX века он выбирает независимый и отшельнический путь в стороне от авангардных движений и объединений.

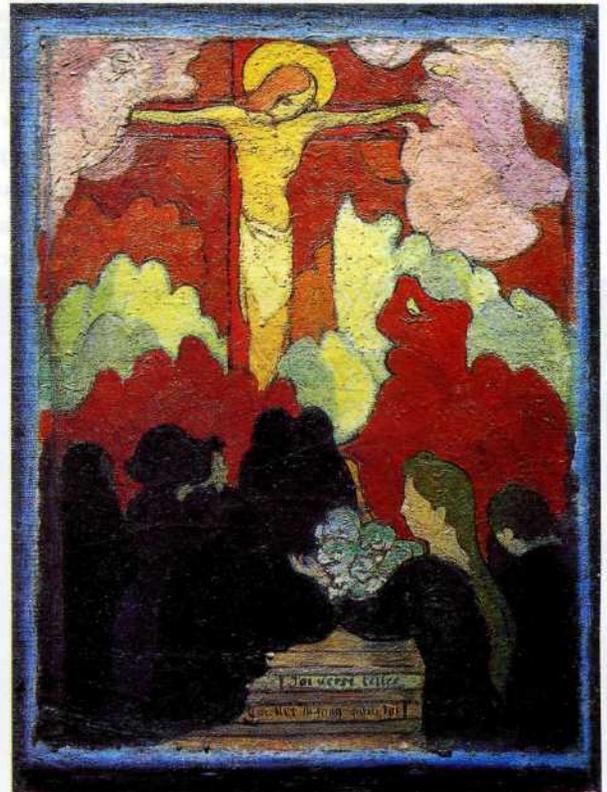


▲ Эдуард Виллар: Женщина с ребенком в голубом

ок. 1899; 48,6x56,5 см
картон, масло
Художественная галерея и музей, Глазго

Интимные сцены Виллара являются одними из самых удачных картин набилов

Боннар принимает активное участие во всех встречах и выставках группы набилов с момента ее основания в 1888 году. Он разделяет художественные пристрастия других членов группы и так же, как и они, восхищается творчеством Гогена, но в то же время подчеркивает и свою независимость. «Я не отношусь ни к одной школе. Я лишь хочу создать что-то личное», — говорит художник. Особенно привлекает его внимание экспрессивная (а не миметическая, как считали до этого) роль цвета, а также разделение поверхности картины контурами, которые разграничивают плоскости с сильно контрастными цветами. Серюрье, Дени и Рансона интересуют мистические и философские темы, они придают своим произведениям религиозный характер. Живопись Боннара, как и Виллара, и Валлотона, является светской, их картины более интимны, они изображают простую жизнь обычных людей. Тематика являются уличные сцены, мещанская семейная жизнь.



ОТ ГОГЕНА ДО „ОЧЕНЬ ЯПОНСКОГО НАБИДА“

В первых произведениях Боннара-набида, как и других членов этого объединения, очевидно восхищение творчеством Гогена. Однако Боннар вскоре увлекается японским искусством. С 70-х годов XIX века увлечение японской гравюрой отчетливо заметно на многочисленных выставках в Париже. Такие художники как Винсент ван Гог (1853—1890) или Эдгар Дега (1834—1917) открывают в эстетике Дальнего Востока новый источник вдохновения. Это восхищение можно сравнить с восхищением кубистов африканским искусством в начале XX века. В конце 70-х годов XIX столетия японские гравюры можно приобрести только в специализированных магазинах, десять лет спустя их продают все большие магазины. Кульминацией моды на все японское является большая выставка в парижской Школе изящных искусств в 1890, но еще в предыдущем году во время Всемирной выставки можно было познакомиться со скульптурой, живописью и гравюрами Японии. Ни один художник не может пропустить этих двух больших событий, воздающих почести искусству Дальнего Востока. Для Боннара и Виллара это искусство становится настоящим озарением.

Боннар заполучает произведения Ёшимуры и Хиросиге (1797—1858). Художник спешит приобрести «крепкую и рисовую бумагу удивительных цветов», — как он будет рассказывать позже. И еще он добавляет: «Я покрыл стены комнаты этими наивными и кричащими картинками. (...) То, что было передо мной, было необычайно живым». Говоря о японской графике, Боннар подчеркивает: «Общаясь с этими суровыми картинками, я понял, что цвет может выражать все, что ни пространство, ни глубина не обязательны». Японские гравюры позволяют ему открыть не существующие

◀ **Морис Дени:**
Жертва
на Кальварии

ок 1890; 32x23,5 см
Частная коллекция

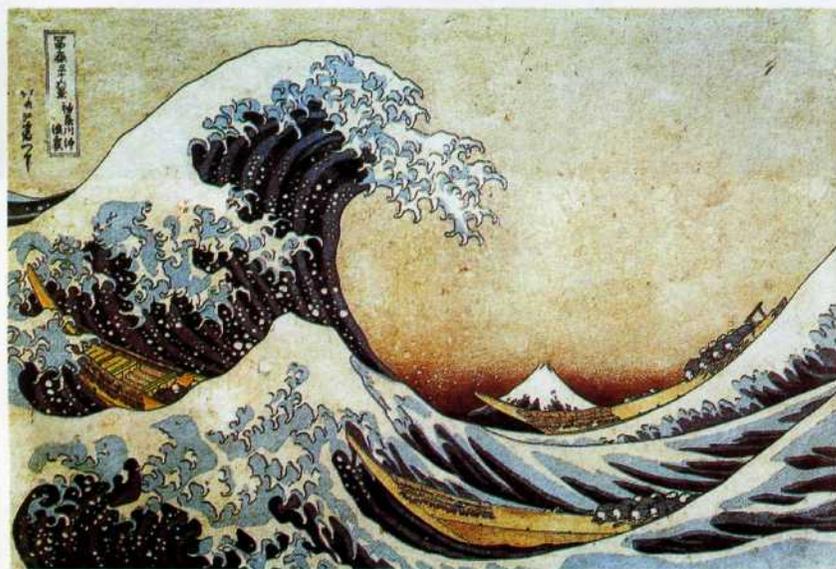
Источники вдохновения Мориса Дени абсолютно не те, что у Боннара; его картины более религиозны



▶ **Густав Кайботт:**
Ужин

1876; 52x75 см
Частная коллекция

У Кайботта можно заметить ту же интимную атмосферу, что и на полотнах Боннара начала XX века



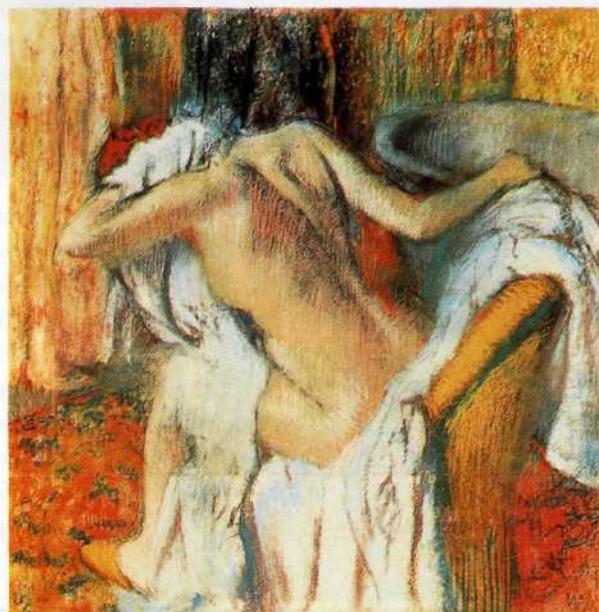
▶ **Хокусай:**
Большая волна
Канагава

1923—1929; 25x37 см
гравюра
Музей Виктории и Альберта, Лондон
Японское искусство имеет большое значение для западной живописи конца XIX века

▶ **Эдгар Дега:**
После купания,
вытирающаяся
женщина

1888—1892; 104x99 см
картон, пастель
Национальная галерея, Лондон

Дега еще до Боннара изображал сцены с женщинами, занимающимися туалетом



до этого времени на Западе композиции; он обращает внимание на главенство линии по отношению к моделировке, а также первостепенную роль арабесок и декоративных мотивов. В этот период творчество Боннара носит сильный отпечаток японского искусства, благодаря чему он получает прозвище „очень японский набид“, данное ему критиком искусств Феликсом Фенеоном (1861—1944).

После распада группы набидов в 1900 году Боннар будет и дальше проводить свои творческие эксперименты; его картины выказывают влияние натурализма, который сближает его с Густавом Кайботтом (1848—1894). Немного позже, около 1908 года, он даст своему творчеству новое направление, „поворачивая“ в сторону Дега и Моне.

ВЛИЯНИЕ ДЕГА И МОНЕ

В какой-то период Дега оригинально кадировал свои картины, вдохновленный восточными композиционными приемами, а также фотографией. Боннар заимствует у него не только удивительные композиции (в том числе кадирование картины, „обрезающее“ героев), но и его очень индивидуальную манеру изображения человеческого тела, часто в ситуациях мало академических. Оба художника изображают своих моделей в интимных позах, оба очарованы сценами туалета. В начале XX века, когда в Париже часто выставляются полотна Дега, изображающие купающихся женщин, Боннар тоже начинает почти с одержимостью изображать женщин, занятых туалетом. Композиция, чувственность, натурализм этих работ напоминают именно картины Дега. Обнаженная натура, становящаяся популярной в первом десятилетии XX века, останется главным мотивом для Боннара.

После периода восхищения Гогеном и японским искусством Боннар обращается к импрессионизму „с новым энтузиазмом, чувством открытия чего-то нового и освобождения“,

— по его собственным словам. Эту свободу он открывает в основном у Моне, который обитает и работает в Живерни рядом с Верноном, где живет Боннар. Он, как и Моне, вырабатывает декоративный стиль, возникающий из наблюдений за природой, художник старается сохранить свежесть первого контакта с ней. Как и Моне, он вдохновляется исключительно местами и людьми, которые его окружают. Автор „Кувшинок“ неустанно пишет собственный сад, Боннар изображает Марту в разнообразных ракурсах. Но больше всего он остается верным Моне в концепции освещения. У Моне молодой художник учится растворять формы и цвета в свете, чтобы создавать „пульсирующую мембрану“. Боннар, который считается наиболее ярким продолжателем творчества импрессионистов, не забудет этого урока.

В начале двадцатого века, когда множилось авангардное движение (фовизм, кубизм, сюрреализм), некоторые художники возвращаются к реалистической живописи. В этом настроении, как говорится, „возвращения к порядку“ такие художники, как Боннар, которые остались на обочине модернизма, снова получают признание критики. Историк искусства Клод-Роже Маркс (1888—1977) подчеркивает: „Время несправедливости закончилось, кубизм рассыпался (...), Боннара открыли. Его шарм возобновил свою силу, и будущее не будет от него защищаться“.

В своей живописи Боннар никогда не старался отойти от реальности. Его картины рассказывают о его жизни и его окружении. Их можно рассматривать как дневник, который он доверяет каждому зрителю. Однако художник не копирует натуру слепо, а дает поэтическую интерпретацию видимого им мира. Даже если кто-то и обвиняет его в отсутствии формальной точности, нужно признать, что его картины обладают вечной силой преображения самой тривиальной сцены в радостный цветной мир.

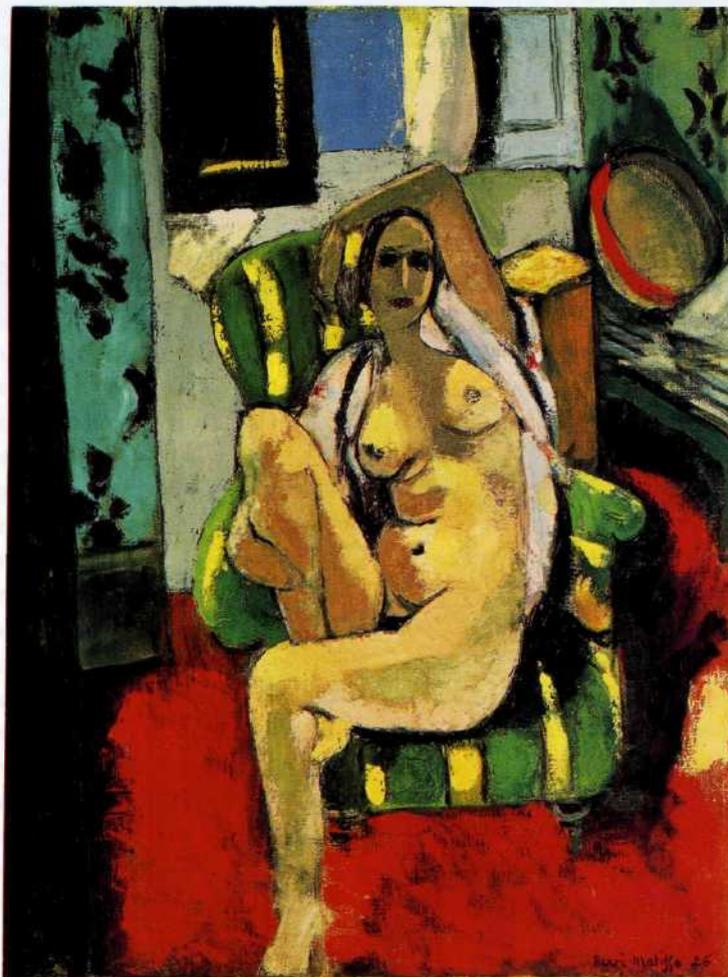
СРЕДИЗЕМНОМОРСКИЕ ХУДОЖНИКИ

После встречи с Моне и импрессионизмом Боннар в 1909 году в Сен-Тропе основывает бастион неоимпрессионизма. Художника так же, как и Синьяка или Матисса, ослепило южное солнце и ускорило его работу над цветом. Свет изменяет цвета его палитры, делая их более живыми и чистыми.

Один из первых художников, которые поселяются на Лазурном берегу, — Ренуар. Вскоре после него, в 1918 году, Матисс поселяется в Ницце, а в 1926 году прибывает на юг Боннар. Все трое находят в этом регионе условия, необходимые для полноценного развития их искусства. Юг вдохновляет художников, изображающих идиллический и гедонический мир. Матисс пишет залитые светом интимные интерьеры, в которых отдыхают чувственные одалиски, Боннар — пейзажи, насыщенные солнцем. Они оба являются

“ Боннар обладает силами феи, превращающей желтую тыкву в карету. Как она, он превращает банальный столик в ослепительную симфонию, а расписанный масляными красками умывальник становится под его кистью декорацией к „Сказкам тысячи и одной ночи“ ”

Морис Дени



▲ Моне:
Кувшинки:
Утро (фрагмент)
1916—1926

Боннар знакомится с Моне в тот период, когда тот уже задумывает свою большую серию „Кувшинки“

Сэм Френсис: ▶
В прекрасной голубизне

Национальный музей современного искусства, Париж

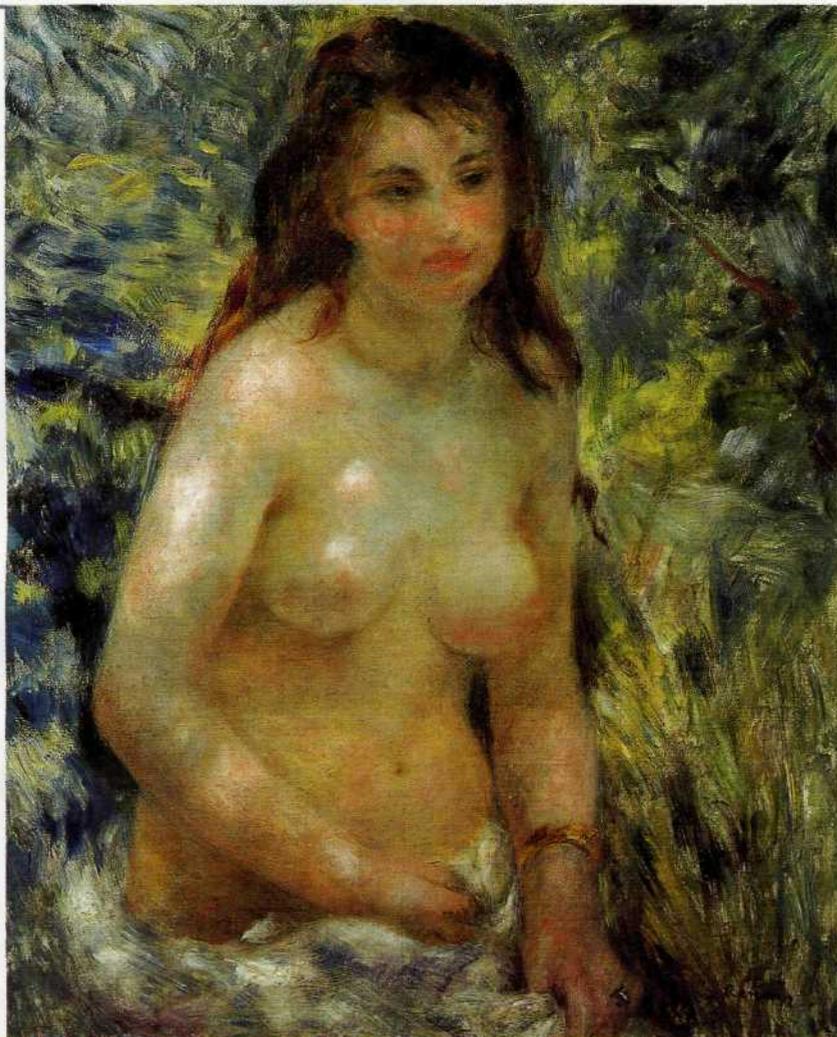
◀ Матисс:
Сидящая обнаженная натурщица с тамбурным

1926; 74,3x55,7 см
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Матисс и Боннар, два великих художника, очарованные светом Лазурного берега, всю жизнь будут вести регулярную переписку

Ренуар:
 Эскиз торса,
 эффект солнца
 1875; 80x69 см
 Музей д'Орсэ, Париж

Чувственность женских
 тел Ренуара является
 отправной точкой
 для Боннара



БОННАР В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРАЛИЯ

МЕЛЬБУРН • Национальная галерея Виктории
 ВИЛЬЯМСТАУН • Художественный институт

БЕЛЬГИЯ

БРЮССЕЛЬ • Бельгийский королевский музей
 изящных искусств

ФРАНЦИЯ

БРЕСТ • Музей изящных искусств
 ПАРИЖ • Музей д'Орсэ; Музей Пти Пале;
 Национальный музей современного искусства
 СЕН-ПОЛЬ-ДЕ-ВАНС • Фонд Маэ

КАНАДА

ОТТАВА • Музей изящных искусств Канады

США

МИННЕАПОЛИС • Художественный институт
 НЬЮ-ЙОРК • Музей современного искусства;
 Фонд Гуггенхайма; Художественный музей
 Метрополитен
 ВАШИНГТОН • Коллекция Филипс

ШВЕЙЦАРИЯ

БАЗЕЛЬ • Художественный музей

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

КЕМБРИДЖ • Музей Фитцвильям,
 Кембриджский университет
 ЛОНДОН • Галерея Тейт



живописцами в период, когда игнорировалось пристрастие к цвету. У Боннара как одна из самых дорогих реликвий хранилась картина Ренуара, которую тот ему подарил. Художник восхищался жизнерадостными произведениями этого мастера, а особенно чувственностью, с которой Ренуар изображал тела своих прекрасных натурщиц.

Боннар воспринимал этого импрессионистического мэтра как своего непосредственного учителя и многое почерпнул из его творчества. Сам художник признался однажды: «Я считал Ренуара довольно строгим отцом».

ОТ ФИГУРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ К АБСТРАКЦИИ

Если мы хотим отыскать последователей Боннара, нужно смотреть как среди американских абстракционистов 60-х годов, так и среди фигуративных художников. Картины израильского художника Авигодора Арикса (р. 1929) отмечены тем же, что и у Боннара, интимным настроением. Американец Сэм Френсис (1923—1994) в своих абстрактных картинах перенимает живописную манеру Боннара. Абстракционист Марк Ротко (1903—1970) также будет вдохновляться его техникой. Автор «Купальщиц» сильно повлиял на польских художников-колористов, в том числе на Юзефа Панкевича (1866—1940), с которым он дружил, и его учеников. Для находящихся в период между двумя войнами в Париже капистов Цибиса (1897—1972), Чапского (1896—1993), Нахт-Самборского (1898—1974), Валишевского (1897—1936) и других живопись Боннара была настоящим откровением.

БОННАР (1867–1947)

В возрасте двадцати лет Пьер Боннар принимает активное участие в образовании группы набидов и становится одной из главных фигур парижского авангарда. Десять лет спустя художник решает уйти с художественной сцены и не принимать участия ни в одном движении или объединении.

Живя вдали от модернистских новинок, он неутомимо работает, создавая вариации немногочисленных любимых мотивов. Семейные сцены, обнаженная натура и пейзажи —

вот основные источники его вдохновения. Эти жанры традиционны, но его манера необычайно современна. Неустанно прославляя цвет и свет, художник создал в живописи одно из самых эмоциональных и искренних творческих наследий XX века.

Пятьдесят лет назад Пьер Боннар написал: „Я надеюсь, что мои картины не потрескаются со временем. Я бы хотел прилететь к молодым художникам 2000 года на крыльях бабочки“. И его мечта осуществилась...



◀ Обнаженная
натурщица в ванной
1931; 120x110 см
Национальный музей
современного искусства, Париж

