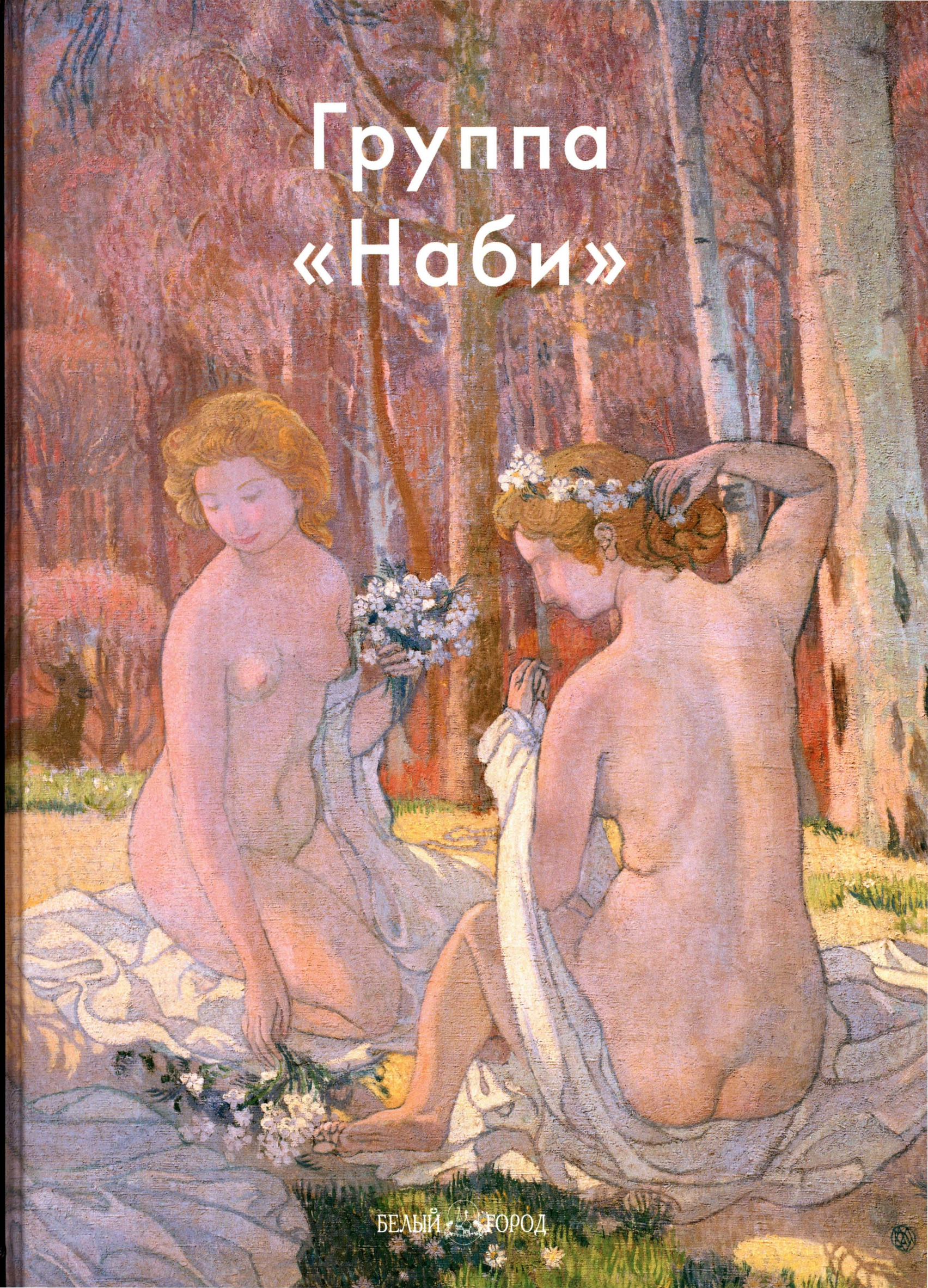


Группа «Наби»



Автор текста
Валентина Крючкова

Издательство «Белый город»

Генеральный директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Редактор Н. Борисовская
Корректор А. Новгородова
Верстка: С. Новгородова

На титуле:
Пьер Боннар. *Средиземное море*. 1911

ISBN 9785-7793-1536-4
УДК 75.76Группа «Наби»(084.1)
ББК 85.143(3)я6
Г90

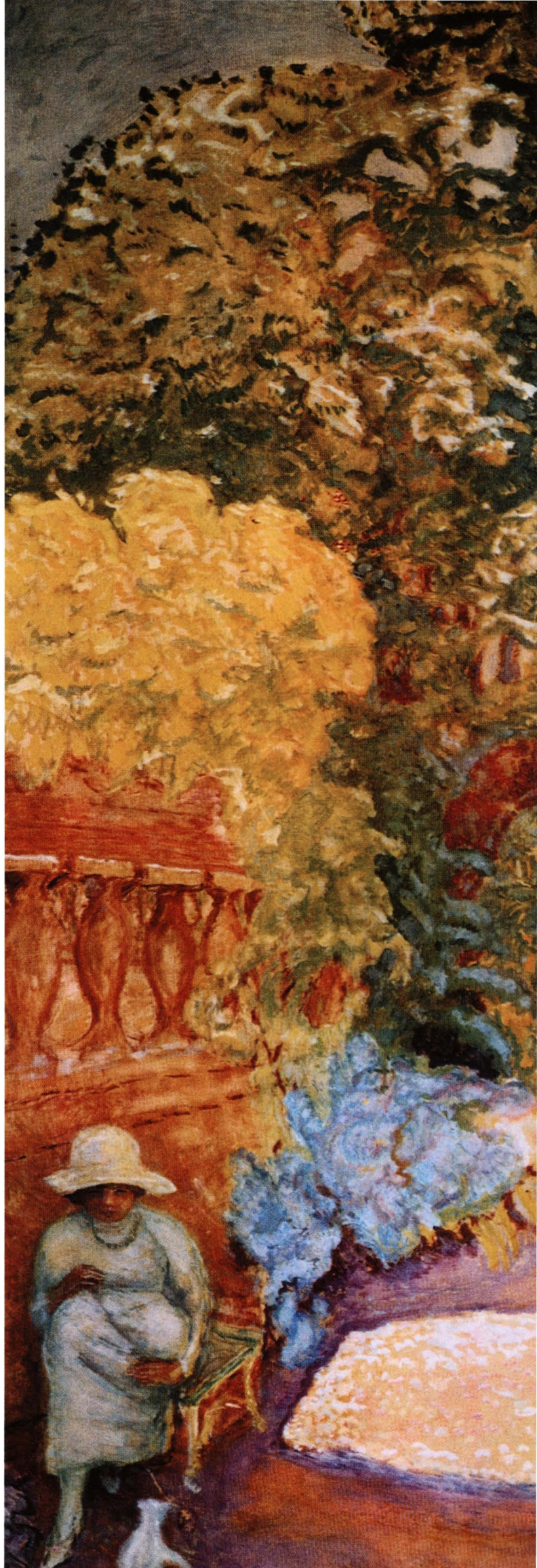
Отпечатано в Италии
Тираж 3 000

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
Тел.: (495) 916-5595, 780-3911, 780-3912,
688-7536, (812) 766-3393
Факс: (495) 916-5595, (812) 766-5806
Сайт издательства: www.belygorod.ru
E-mail: belygorod@belygorod.ru

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская,
д. 49а, корп. 10, стр. 2
Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
Тел. (495) 916-5595

© «Белый город», 2008





Группа «Набии»

БЕЛЫЙ ГОРОД

Последние десятилетия XIX века стали переломным этапом в истории европейского искусства. Изобразительная система, сложившаяся в эпоху Возрождения и развивавшаяся на протяжении нескольких столетий, к этому времени была канонизирована в академиях, втиснута в свод окаменевших правил, которые стали препятствием для дальнейшего развития. Импрессионисты пробили брешь в этой стене, когда растворили четкие объемы «правильной» формы в мерцаниях световоздушной среды. Затем последовали новаторские начинания Ван Гога, Гогена, Сезанна, Сёра. Отвергнув академические предписания, эти мастера нашли новые ракурсы видения реальности, новые способы ее отображения на холсте. Время постимпрессионизма (1880–1890-е годы) было временем кризиса, но кризиса плодотворного, поскольку речь шла не столько о сломе прежней, веками отстоявшейся системы, сколько о ее критическом пересмотре, преобразовании пластического языка. В это же время в литературе достигло расцвета направление символизма, устремившееся

Поль Серюрье. Талисман. 1888
Музей Орсе, Париж



на поиск реальностей незримых и нематериальных — внутреннего мира человека и запредельного мира идеальных сущностей. Новые концепции, направления возникали в конце XIX века повсюду — в философии и в искусстве, в науках о человеке и природе, в социально-политической и религиозной мысли.

В эту бурлящую, вскипающую новациями среду вступили в конце 1880-х годов молодые художники, создавшие объединение «Наби». Некоторые из них — Морис Дени, Поль Серюзье, Эдуар Вьюар, Кер Ксавье Руссель — сдружились еще в отрочестве, когда учились в элитном лицее Кондорсе, лучшей в то время, наиболее прогрессивной школе Франции. Здесь преподавали такие выдающиеся люди, как поэт Стефан Малларме, философ Анри Бергсон. В лицее не было жесткой, давящей дисциплины, и учителя стремились раскрыть индивидуальные способности учеников, пробудить в них пытливость и самостоятельность мышления. Воспитанники лицея были постоянными посетителями выставок, театров и концертов, читателями современной поэзии и прозы. События культурной жизни обсуждались в созданных ими лицейских журналах.

Выработанные в школьные годы широкие интересы сохранились и тогда, когда некоторые выпускники, избрав поприще художника, стали обучаться ремеслу в частной Академии Жюлиана, в Школе изящных искусств. Муштра традиционного преподавания, натаскивание на избитых приемах угнетали юношей, получивших прививку независимого мышления. Этим они сильно отличались от прочих студентов, довольно ограниченных



Морис Дени. Солнечные отражения в реке. 1922

Частное собрание, Франция



Поль Серюрье. Понт-Авенский триптих
1892–1893

Частное собрание, Франция

и непритязательных в своих интеллектуальных запросах. Впрочем, в Академии Жюлиана Дени встретил и равных себе по уровню культуры людей — Пьера Боннара, Поля Эли Рансона, Анри Габриэля Ибеля.

В 1888 году Поль Серюрье посетил Понт-Авен — местечко на побережье в Бретани, куда летом съезжались на этюды художники, привлеченные

красотой дикой природы, своеобразием местных обычаев, а также дешевизной проживания. Внимание Серюрье привлек Поль Гоген — харизматический лидер, окруженный группой молодых последователей. Гоген писал необыкновенные картины, где почти плоские формы были обведены черными линиями и ярко окрашены. От него Серюрье получил урок нового живописного языка. На крышке от коробки из-под сигар начинающий художник набросал пейзаж под диктовку мэтра: «Как вы видите эти деревья? Они желтые, так и накладывайте желтую краску. А эта тень как будто синяя — так и пишите ее чистым ультрамарином. А эти красные листья? Накладывайте киноварь»¹. Когда Серюрье пока-

зал свой этюд друзьям, они поняли, что настал час новой живописи, раскрывающей мир иначе, чем это делалось доселе. «В парадоксальной, незабываемой форме, — вспоминал позднее Дени, — предстала плодотворная концепция плоской поверхности, покрытой красками, организованными в определенном порядке. Так мы узнали, что всякое произведение искусства есть преобразование, карикатура, страстный эквивалент полученного ощущения»².

Этюд Серюрье тотчас получил название *Талисман* — ведь для его друзей он был откровением, обещанием невиданной прежде свободы. В самом деле, даже нашего современника поразит этот набросок вольными красочными мазками. Поначалу расплывчатые массы могут даже показаться беспредметными. Но постепенно из них проступает лес в ясный осенний день, тихая речка, принявшая на свою гладь яркие цвета окружающих деревьев. Пейзаж складывается на наших глазах из отвлеченных пятен и словно всплывает из небытия. Художник изъясняется не прямо, а намеками, предоставляя зрителю самому прояснить их, довести до внятного образа.

Морис Дени. Панно для дома барона Кошена:

Чудо

Потеря следа

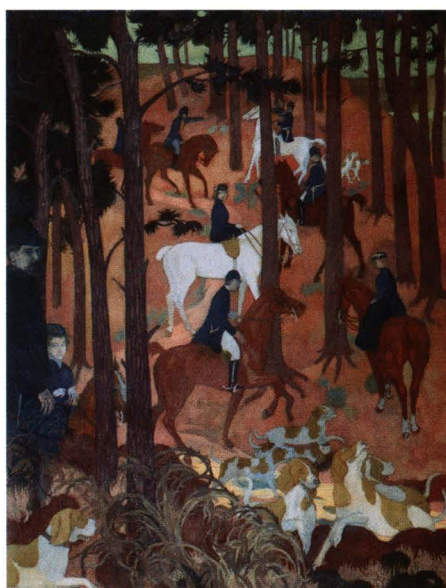
Обретение пристанища

(Прибытие к хижине отшельника). 1897

Музей Мориса Дени «Ле Пръёре»,
Сен-Жермен-ан-Лэ

¹ См.: Denis M. *Du symbolisme au classicisme. Théories*. Paris, 1964. P. 52.

² Ibid. P. 51.



Такой расчет на зрительское воображение был принят в поэзии и эстетике символизма, где понятие «suggestion» (внушение, намек) было одним из центральных. Так, Стефан Малларме писал: «Назвать объект — значит уничтожить на три четверти поэтическое наслаждение, которое заключается в блаженстве постепенного угадывания; вызвать его — вот мечта. Символ состоит в совершенном использовании этого таинства: шаг за шагом воскресить в представлении объект, чтобы показать состояние души, или же, напротив, избрать объект и высвободить из него состояние души посредством череды расшифровок»¹.

В самом деле, как в поэзии, так и в живописи, образ, лишь обозначенный намеком, отличается неясностью и многозначностью, размытостью смысловых границ. Он вмещает в себя и зримые объекты, и незримые «состояния души», которые угадываются в открытой живописной манере, в том, как мазки ложатся на холст — стремительно и порывисто, нервными короткими бросками или мягкими, осторожными касаниями, протяжными движениями кисти. Такое исполнение несет в себе нечто исповедальное, приоткрывает под сознание художника.

Друзья Серюрье сразу почувствовали, какие перспективы отворяет привезенный из Понт-Авена «талисман». Зачарованные новыми возможностями живописи, пятеро студентов Академии Жюлиана — Морис Дени, Пьер Боннар, Поль Серюрье, Поль Эли Рансон, Анри Габриэль Ибель — тут же объединились в группу, которую, по подсказке поэта Огюста Казалиса, изучавшего древневосточную словесность, назвали «Наби», что на древнееврейском языке означает «пророк», «посвященный», «ясновидящий». Вскоре к ним

примкнули лицейские товарищи Дени — Эдуар Вюйар и Кер Ксавье Руссель, которые к тому времени уже учились в Школе изящных искусств. Сообщество расширилось, появились новые члены: Жорж Лакомб, Аристид Майоль, голландец Ян Веркаде, юный датчанин Могенс Баллин, венгр Йожеф Рипль-Ронаи, швейцарец Феликс Валлоттон.

Объединение явно замышлялось по образцу тайного общества со своими ритуалами, своим языком. Каждый вступающий в него должен был принести «икону», то есть картину, доказывавшую своей оригинальностью право на принадлежность к братству посвященных. Ведь участники кружка чувствовали себя избранниками, предуготовленными нести свет истины в окружающую их среду филистеров, или, как они их называли на библейский лад, «пелихтимов» — узкопрагматичных, не имеющих духовных запросов и враждебных новому искусству. «Пророки» постоянно встречались в небольшом кафе близ Академии Жюлиана, а по субботам — в мастерской Поля Рансона, которую они поименовали «Храмом», а жену художника — «Светом Храма». На их церемониальном языке, отчасти заимствованном из Священного Писания, мастерская называлась словом «эргастер», католический проповедник — «козн», а обед за

общим столом — «конвентус». В группе была принята особая тайнопись, эмблематическое обозначение общих понятий. Крест в виде греческой буквы «т» служил символом абсолюта, круг обозначал вечный цикл, треугольник — идею, а та же фигура, повернутая острым концом вверх, — духовную устремленность. Эзотерический жаргон царил в переписке между членами братства: некоторые французские слова заменялись греческими, древнееврейскими или арабскими, даты — астрологическими знаками, каждое послание заканчивалось аббревиатурой, означавшей: «В твоей ладони мое слово и моя ладонь». При вступлении в кружок каждый новопосвященный получал второе, ритуальное имя в знак свершившейся инициации. Так, рыжебородый Серюрье именовался «наби с ярко-красной бородой», Боннар, страстно увлеченный японским искусством, — «самый японистский наби», заикающийся Казалис — «наби с неуверенной речью», Дени — «наби красивых икон», швейцарец Валлоттон — «иностранный наби», Вюйар — «наби-зуав», а Ибель, постоянно сотрудничавший с журналами, — «наби-журналист». Таким образом, слово «наби» с равным правом

Кер Ксавье Руссель

Встреча женщин. 1892–1893

Художественный фонд Нортон Саймона, Пасаде́на



¹ Цит. по антологии символистской теории, прилагаемой к монографии Ги Мишо: Michaud G. *Message poétique du symbolisme. La doctrine symboliste (documents)*. Paris, 1961. P. 774.



Морис Дени. Апрель. 1894
Частное собрание, Франция

можно отнести и к группе, и к каждому из ее участников.

В церемониальности, в имитации тайных сообществ отчетливо проступает игровое начало. Однако его трудно отделить от серьезных намерений. Ведь большинству художников в то время едва перевалило за двадцать, и, входя в роль пророков, они нередко продолжали играть ее и в жизни, упиваясь сознанием своего избранничества, принятой на себя высокой миссии. Сильную поддержку такой позиции наби нашли в книге Эдуара Шюре *Великие посвященные* (1889), где автор доказывал непрерывность спиритуалистической традиции, которая передается от века к веку великими ясновидцами и должна быть возобновлена в новейшее время, дабы противостоять господству скептицизма и цинического практицизма. Нужно сказать, интеллектуалы того времени, ощущая несовмести-

мость своих идеалов с реальностью, находили выход в специфической театральности, в создании особых островков, где жизнь организована по эстетическим меркам. Выразительная характеристика таких эскапистских умонастроений содержится в романе Гюисманса *Наоборот* (1884), герой которого наглухо отделяется от мира, создав в своем доме непроницаемую искусственную среду, дарящую владельцу чувственные и духовные наслаждения.

Многие наби работали в театре, а также занимались различными видами декоративных и прикладных искусств, уповая на то, что они преобразят материальное окружение, а вслед за ним и образ жизни людей. Нетрудно увидеть в этой деятельности продолжение, выход наружу их герметичной кружковой игры, стремление не только «уйти в свой мир», но и переиначить мир внешний, пе-

рестроить его, освоить, то есть сделать своим.

Поразительно, но сплоченная группа «Наби» состояла из людей разных взглядов. Дени был истовым католиком, стремившимся восстановить традицию церковного искусства. Серюзе и Веркаде искали опоры в разных религиозных учениях, произрастающих, по их мнению, из одного корня. Эзотерическими доктринами, теософией и оккультизмом увлекался Рансон. Группа этих «идеалистов», «мистиков» склонялась к правым политическим воззрениям. Вюйар и Руссель, безразличные к религии, симпатизировали, скорее, левым, а Боннар совсем не интересовался ни политикой, ни религией. Валлоттон и Ибель были сторонниками анархистов, которые в то время потрясали взрывами Париж. Никто больше в группе не разделял их экстремизма, и, тем не менее, это не препятствовало дружеским отношениям. «Наша заслуга, — говорил Вюйар, — если вообще есть заслуга, состоит, быть может, в том, что мы принимали самые разные формы выражения, лишь бы они были искренними»¹. Это был нечастый пример содружества на основе разномыслия, где не подавлялось, а, напротив, поощрялось всякое индивидуальное суждение. Ведь именно расхождения во взглядах создавали условия для дискуссий, для обмена мнениями, для рассмотрения обсуждаемого предмета с разных сторон — то есть для активного увлекательного общения. А наби вели диспуты о самых разных предметах — о литературе и театре, о философии и религии, о музыке и живописи. Общая платформа, без которой невозможна никакая дискуссия, конечно, существовала, но она не была сформулирована ни в одном коллективном манифесте и, скорее, интуитивно

¹ Цит. по: Jeancolas C. *La peinture de Nabis*. Paris, 2002. P. 15.

ощущалась, чем осознавалась участниками кружка. Быть может, ритуалы, игра в тайное общество служили связующим веществом, возмещающая отсутствие программы. Этот сугубо формальный регламент удерживал всех вместе, никому не навязывая обязательных идейных установок.

Из мировоззренческих различий проистекали и различия в методах работы. Дени вполне обоснованно выделил два течения внутри группировки. Одно из них представляли сам Дени и Серюзье, Рансон, Веркаде. Эти художники стремились выразить в символах вдохновлявшие их спиритуалистические идеи. Вюйар, Боннар, Руссель предпочитали искусство импрессионистического типа, основанное на наблюдениях окружающей жизни. Эти художники, писавшие сценки домашней жизни, уголки городских парков, были названы «интимистами». Некую промежуточную позицию занимал Лаккомб. Для первого направления, по Дени, характерны такие черты, как крупный формат картин, чистые раздельные цвета, явная символика, применение геометрических и модульных построений, сосредоточенность на четко прорисованных человеческих фигурах. Такая живопись порождалась воображением художника, «сочинялась» им. Малоформатные картины «интимистов», напротив, писались с натуры или по памяти; в них слабо освещенные человеческие фигуры растворялись в окружающей среде. Андре Фонтена, видный критик того времени, в рецензии на групповую выставку «Наби» с удивлением заметил, что невозможно увидеть связи, объединяющей этих художников, кроме серьезной дружбы¹.

Расхождения проистекали из различий в представлениях о мире и задачах искусства. Дени, обла-

давший несомненным литературным даром и способностями к теоретическому мышлению, подробно обосновал позиции «своей» группы. Он принимал вероучение христианства как высшую и несомненную истину. Живопись, по его мнению, должна выразить отклик человеческой души на духовность мироздания, то есть показать отражение объективного духовного абсолюта в субъективном мире человека. Его взгляд был обращен в прошлое, к религиозному искусству Средневековья и Возрождения. В статье *От Го-*

гена и Ван Гога к классицизму (1909) Дени разъяснял суть «нового живописного порядка», который «восходит от частной восприимчивости к всеобщему разуму. Мотив произведения искусства можно найти только в индивидуальной интуиции, в спонтанной апперцепции отношений и эквивалентов между психическими состояниями и пластическими знаками, которые должны

Морис Дени. Лестница в листве, или Поэтическая арабеска. 1892
Музей Мориса Дени «Ле Прёре»,
Сен-Жермен-ан-Лэ



¹ См.: Groom G. *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890–1930*. New Haven – London, 2001. P. 32.

обеспечить нам необходимый перевод... Немалое преимущество нашей системы состоит в том, что она закладывает фундамент искусства предельно объективного, языка предельно общего и пластического, словом — классического искусства, и основывает его на том, что есть наиболее субъективного и тонкого в человеческой душе, на наиболее потаенных движениях нашей внутренней жизни»¹.

Кер Ксавье Руссель. Сад.
Эскиз витража. 1894

Художественный музей Карнеги, Питсбург

Теория Дени в основном сосредоточена на проблемах формы, в которой он выделяет две потенции — экспрессивную (выражающую человеческие эмоции) и конструктивную (соответствующую гармонии универсума). Точно найденные пропорции, геометрия композиционного строя, мелодичность ясных линий демонстрируют это созвучие индивидуальной души мировому духу.

В отвлеченном живописном построении, в дисциплине формы Дени видел способ преодоления ограниченности импрессионизма.

Импрессионистическая картина, в его оценке, — всего лишь дневниковая запись, «стенография повседневных ощущений», «журналистика в живописи». Поэтому он считал необходимым вернуться к принципам классического синтеза. Классика — манифестация обдуманной воли, интеллектуальное преодоление сиюминутного впечатления. Художник классической выучки подчиняет свою индивидуальность надиндивидуальному канону, «его оригинальность стирается, так сказать, исчезает в полноте и совершенстве формулы»². Быть классиком (или современным продолжателем классической линии) — значит отказаться и от работы с натуры, и от выражения спонтанных эмоций, подчинив себя универсальным правилам сверхличного творчества.

Научное обоснование объективных закономерностей формы Дени искал в психологических теориях, в экспериментах по изучению реакций на цвет и графические конфигурации. Он видел в них способ преодоления индивидуалистической анархии и разобщенности людей. Искусство, основанное на обнаруженных психологами типовых реакциях, должно было, по мысли Дени, возместить потери современности — утрату традиции, стилевого единства, даже религии.

Его ближайший единомышленник Поль Серюзье стремился к конкретной разработке общих положений Дени, к формулировке кодекса правил, которые стали бы подспорьем для художника в его практической работе. В своей *Азбуке живописи* он писал: «В моем понимании, искусство — это конструкция, выведенная из теорем, то есть божественное, в которое мы по своей слабости вносим коррективы»³.

¹ Denis M. *Du symbolisme au classicisme...* P. 122–123.

² Ibid. P. 58.

³ Sérusier P. *ABC de la peinture, suivie d'une correspondance inédite*. Paris, 1950. P. 161.



В человеческом сознании, по убеждению Серюрье, заложены структуры художественного праязыка, которые управляют становлением исторических стилей и индивидуальных манер: «За пределами стиля, присущего какой-либо индивидуальности, эпохе или расе, существуют формы высшего свойства, язык, общий для человеческого разума. Нет произведения искусства, которое не несло бы на себе отпечатков этого универсального языка... Его составляющие внутренне присущи нашей конституции, то есть являются врожденными»¹. Такой первичный язык Серюрье находил в математике простых чисел и евклидовой геометрии. Математические конструкции, порожденные высшим разумом, пронизывают и формы природы, и человеческое мышление. Серюрье пытался перенять опыт древности и Средневековья — ведь тогда люди были ближе к Богу и потому смогли выработать модульные системы, составившие прочную основу стилового канона.

Другой последователь Дени, Ян Веркаде, нашел образец «священных измерений» в художественной системе, сложившейся в пражском монастыре Бейрон. Ее основатель Дидье Ленц, ставший по принятии монашеского сана отцом Дезидериусом, исходил из канонов древнеегипетского искусства. Но сам принцип геометрических построений был подсказан ему Священным Писанием. Ян Веркаде был настолько увлечен работой Дезидериуса, что, обратившись в католичество, сам стал монахом Бейрона и заинтересовал бейронскими формальными нормативами других наби. Серюрье сделал перевод брошюры Дезидериуса и опубликовал его с благожелательным предисловием Мориса Дени.

Художники-интимисты не разделяли этих воззрений. Они вообще



Пьер Боннар. Рекламный плакат журнала *La Revue Blanche*. 1894
Цветная литография

не были теоретиками, доверяли лишь собственным глазам и в живописи стремились запечатлеть окружающий их мир. Вюйар писал, обращаясь к Дени: «В общем, я испытываю страх, или, вернее, смертельный ужас перед общими идеями, к которым я не пришел сам, своим путем, хотя и не отрицаю их ценности. Я предпочту смирение притворному пониманию»². В тихом течении домашнего быта, в прогулках женщин и играх детей в укромных уголках парков, в шумной сутолоке городских улиц и суете кафешантанов — во всей этой примелькавшейся обыденности «интимистам» являлись неожиданные, как будто скрытые от обычного зрения, «потаенные» аспекты жизни. Следя за непрерывным потоком жизни, они схватывали в ней те моменты, когда повседневность вдруг оборачивается своей поэтической стороной.

Но, конечно, участников объединения связывали и общие интересы. Ведь они были не только современниками, но и ровесниками, подчас однокашниками, воспитанниками одних и тех же учебных заведений. Они пребывали в одной и той же духовной атмосфере, жадно впитыва-

ли ее в себя, находясь в центре культурных событий.

Журнал *La Revue Blanche*, издававшийся с 1891 года братьями Натансон, активно пропагандировал новейшие веяния в современной культуре. В нем публиковались статьи не только о литературе, театре, живописи, музыке, но и о политике. Название журнала («Белый») символизировало идейный плюрализм. Подобно белому свету, в котором сливаются все лучи спектра, он предоставлял свои страницы для высказывания самых разных воззрений. Однако эстетическая платформа журнала была достаточно определенной — он стал рупором литературного и художественного авангарда. В нем публиковались произведения видных поэтов символизма, статьи композиторов-новаторов, репродукции с картин импрессионистов и постимпрессионистов. Толерантность, открытость «всем цветам» создали в редакции атмосферу благожелательности и гостеприимства, и офис журнала скоро превратился в своего рода клуб, охотно посещаемый интеллектуальной элитой Парижа. Здесь бывали Стефан Малларме и Поль Валери, Марсель Пруст и Андре Жид, Альфред Жарри и Клод Дебюсси. Тулуз-Лотрек, Вюйар, Боннар, Валлоттон не только принимали участие в этих собраниях, но и иллюстрировали журнал, создавали для него рекламные афиши. Здесь же проходили и их первые выставки.

Наби сыграли важную роль в становлении театра символизма. Они сотрудничали с основателями символистского театра — Théâtre d'Art Поля Фора (1890) и Théâtre d'Œuvre Орельена Люнье-По (1893), где создавали из скудных средств выразительные в своем лаконизме декорации к спектаклям по пьесам Метерлинка и Стриндберга, Ибсена и Гауптмана. Они сыграли немаловажную роль и в начавшемся тогда возрождении театра марионеток.

¹ Sérusier P. *ABC de la peinture...* P. 12.

² Цит. по: Denis M. *Journal*. T. I (1884–1904). Paris, 1957. P. 13.



Морис Дени. Апрель. 1892
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

Будучи почитателями и коллекционерами недавно открытого европейцами японского искусства, наби постоянно посещали бутик Зигфрида Бинга, где можно было приобрести японские гравюры укиё-э, керамику, предметы прикладного искусства.

В 1895 году Бинг открыл галерею «Дом нового искусства», которая дала название («ар нуво») сильному стилевому течению в европейском искусстве. Его участники стремились внедрить искусство в жизнь, преобразить окружающую среду посредством художественных изделий, выдержанных в едином стиле. Бинг вовлек молодых художников в сферу прикладных искусств и постоянно экспонировал их работы. Наби расписывали веера и ширмы, создавали картоны для ковров, эскизы для мебели, обоев, витражей, фарфора и стекла. Веркаде позднее вспоминал: «По мастерским художников пронесся боевой клич: Долой стан-

ковую картину, прочь эту бесполезную мебель! Живопись не должна узурпировать свободу, которая изолирует ее от других искусств. Работа художника начинается там, где архитектор объявляет свою законченную. Нужно декорировать стены! Долой перспективу! Стена должна оставаться плоской, ее нельзя прорывать изображением с бесконечным горизонтом. Нет никаких картин, есть только декор»¹. Откликнувшись на этот призыв, наби создали замечательные живописные ансамбли для украшения частных домов.

Стремясь, вслед за Гогеном, к плоскостным построениям и лаконичным, «сокращенным» формам, наби сближались с более ранними историческими стилями, которые в то время часто назывались «примитивными». Можно сказать, что они стояли у истоков мощного течения XX века — примитивизма, которое нельзя рассматривать лишь как поветрие «опрошенчества», охватившее

среду пресыщенных снобов. Ведь в западноевропейских языках в слове «примитив» отчетливо слышится латинское «primitivus» — первый, самый ранний, изначальный. Ретроспекции обещали явить базисные основания искусства, его первичную, не замутненную последующими наслоениями подлинность. Альбер Орье, поэт-символист и талантливый арт-критик, утверждал, что искусство Гогена и его последователей «в основе своей идентично искусству примитивному — искусству, как оно было предугадано инстинктом гениев первых времен человечества»².

1890-е годы были золотым временем для участников кружка.

¹ Цит. по: Jeancolas C. *Op. cit.* P. 33.

² Aurier G.-A. *Œuvres posthumes*. Paris, 1893. P. 214.



В условиях «перманентной революции» их таланты быстро созревали, они рано познали успех, поскольку шли по горячим следам своих великих предшественников — мастеров импрессионизма и постимпрессионизма. О них писали видные критики, коллекционеры охотно покупали их полотна, поступали частные заказы на декоративные работы. Уже в 1891 году у них появился патрон, Ле Барк де Бутвиль, который проводил в своей галерее групповые выставки «пророков» вплоть до 1896 года. В этой благоприятной атмосфере быстро достигло вершин творчество Дени и Серюрье, Боннара и Вуйара, Валлоттона и Русселя.

Однако уже к концу 1890-х годов проявились симптомы начавшегося распада группы. Художники стали расходиться по разным путям спокойно, без обычных в таких случаях ссор и обид. Ведь их союз с самого начала основывал-

ся на толерантности, уважении к убеждениям другого. «Пророки» продолжали поддерживать дружеские отношения, с благожелательным интересом следили за работой друг друга. Но прошла молодость с ее боевым задором и любовью к игре, каждый из них нашел собственную стезю и при завоеванной известности уже не нуждался в поддержке коллектива.

Морис Дени (1870–1943) почти всю свою жизнь провел в парижском пригороде Сен-Жермен-ан-Лэ, где сейчас открыт музей его имени. Еще в отроческие годы проявилась его глубокая религиозность. После успешного окончания лицея Кондорсе и получения диплома бакалавра философии он приступил к занятиям живописью в частной Академии Жюлиана. Еще в лицее Дени сдружился с Полем Серюрье и первым

Морис Дени. Католическое таинство. 1889
Частное собрание, Франция

Морис Дени. Шествие на Голгофу. 1889
Музей Орсе, Париж



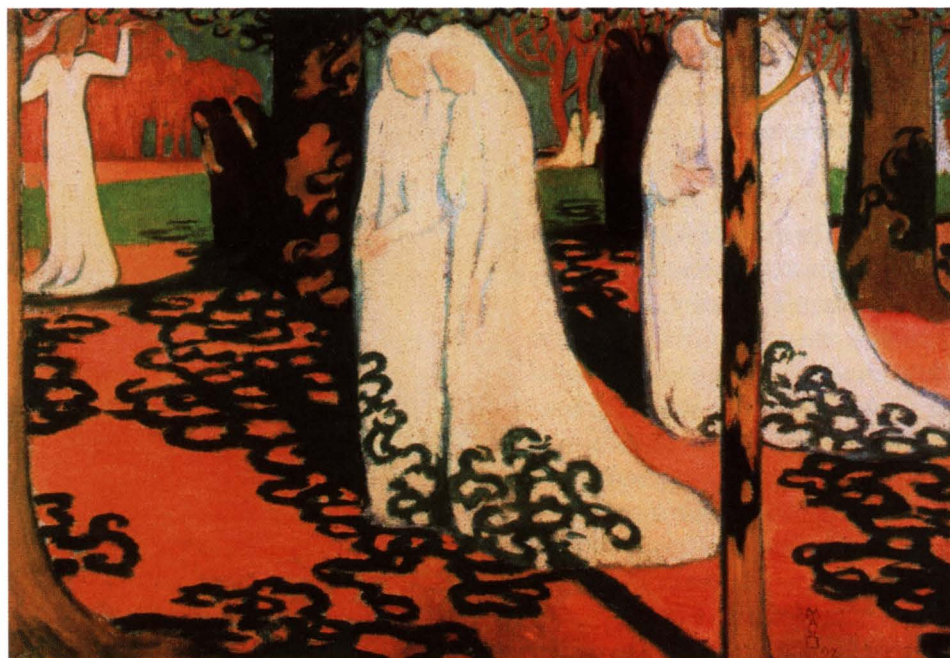


Морис Дени. *Noli me tangere*
(Не прикасайся ко Мне). 1892
Частное собрание, Нью-Йорк

увидел привезенный им из Понт-Авена *Талисман*. Дени обладал теоретическим складом ума и уже в 1890 году, в возрасте 19 лет, опубликовал статью под названием *Определение неотрадиционизма*, в которой развивал мысль о необходимости возвращения к классическим нормам в искусстве конца XIX века. Дени создал свою версию религиозной живописи — с нетрадиционной иконографией традиционных сюжетов, повышенным формализмом линейно-цветового строя, особой, новоизобретенной символикой.

Эти черты проявились уже в ранней картине *Шествие на Голгофу* (1889). В плавных очертаниях обобщенных форм, в трактовке сюжета отчетливо проявилось влияние Гогена. В гогеновском *Видении после проповеди* вышедшие из церкви бретонские крестьяне словно вьвяв созерцают библейский эпизод борьбы Иакова с ангелом. И Дени, подхватывая прием, включает сюжет несения креста в сцену ритуального шествия монахинь. Живая реальность и мысленное представление без всяких пауз перетекают друг в друга. Невесомая фигура Христа устремляется вверх, увлекая за собой фигуры монахинь. Поперечина креста резко останавливает движение, обозначая его предел, «конечную цель». Гогеновское абстрагирование доведено до возможного максимума, так что композиция превращается диаграмму постепенного восхождения к высотам веры от тягот земной жизни.

В том же году было написано *Католическое таинство*, где в традиционную иконографию Благовещения вторгается тема праздничной литургии. Фигура Марии словно списана с любимых Дени образов Фра



Морис Дени. *Процессия под деревьями*. 1892
Частное собрание, Нью-Йорк

Анджелико, но на месте ангела вдруг появляются служители культа — священник с раскрытым Евангелием и два мальчика со свечами. Интервал между этими фигурами — перелет из прошлого в настоящее, из мирского в сакральное, из мира реального в мир воображаемый. Дени остро переживал совершившийся в его время разрыв между индивидуальным восприятием и всеобщим идеалом, правдой «застенографированного» факта и вневременными истинами красоты. Классика для него была искусством абстрагирования и строгого самоконтроля, где субъективные впечатления органично вливались в строгие формальные и концептуальные построения. В искусстве Фра Анджелико и Боттичелли, Рафаэля и Пуссена он находил эталоны высоких идей, облеченных в ясную пластическую форму.

В этом сюжете лилии (символу чистоты) соответствует крест,ступающий на занавеске, как тень от оконного переплета (а может быть, и отсвет иного мира). Обращенный к Деве священный текст — мистический голос, вызывающий к ней из будущего. Совмещая разновременные пласты (новозаветное предание, иконографическую схему кватроченто и фигуры современных священников), художник словно удостоверяет вечность божественного откровения, его неизбывное присутствие в человеческой жизни.

В искусстве Дени трансцендентные силы словно прорываются в здешний мир из запредельных сфер. Ведь многие его картины — это почти бытовой жанр или портрет, однако они овеяны ощущением незримого присутствия Бога. Моделью чаще всего служила Марта Мерье, невеста, а с 1893 года — жена художника. Ее облик вполне земной круглолицей женщины с мелкими чертами и несколько сонным выражением лица неизменно проецировался на сияющие неземным светом пейзажи, вписывался в сакральные сюжеты.

Картины Дени, часто имеющие двойные названия (*Марта у посудного шкафа, или Святая Марта; Весенний пейзаж с фигурами, или Священная роща*), — попытка включить христианский космос в малую ячейку современного быта. Его католическая риторика полна прозаизмов и просторечий. Мистические чудеса свершаются в современных

интерьерах, евангельские персонажи и олицетворения богословских понятий наделены портретными чертами. «Обойтись полностью без реальности нельзя, — писал Дени, — по той же самой причине, по какой нельзя совершенно отделить себя

Морис Дени. Утро Пасхи. 1893
Частное собрание



от всего запредельного. Искусство — это двуликое единство; подобно тому, как католическое божество едино в трех лицах, оно едино в двух. Время от времени ему нужно опереться на что-то прочное — и почва должна служить для него трамплином»¹.

Немногочисленные пейзажи Дени, видимо, писались с натуры, но выбранное в них необычное освещение как будто исходит из потусторонних сфер. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь облачный заслон, пролагают в тусклом пейзаже ослепительно сияющую дорожку, как будто земля и вода вдруг откликнулись на небесный зов (*Солнечные отражения*

Морис Дени. Лес весной. Лес осенью. 1894
Частное собрание, Франция



в реке, 1922). В *Восходе Луны в Прёере* (1894), напротив, дома, деревья, дорога замерли под гипнозом холодного освещения, исходящего от небесного светила. Такая притихшая, словно насторожившаяся природа приемлет в себя видения прошлого, приоткрывает завесу над таинствами, как в *Noli me tangere* (1892), где фигура Христа проступает среди деревьев, а темный силуэт Марии Магдалины почти сливается с тенью от раскидистой кроны. Для Дени реальность проницаема, за ее прозрачным слоем видны эпизоды истории, мифов и легенд, священных сказаний.

Художник мечтал вернуть веру своей заблудшей эпохе, внедрить ценности религии в самое течение



Морис Дени. Музы. 1893
Музей Орсе, Париж

современной жизни. В статье *Заметки о религиозной живописи* (1896) он писал: «В этот период конца века, несмотря ни на что религиозный, когда в душах, загроможденных ученым богохульством, все же распускается крошечный цветок веры, мы — несколько художников, готовых обратиться, как это сделал старик Боттичелли во времена брата Савонаролы. Но мы плохо знаем, куда нам идти»².

Стремясь к подлинности религиозного выражения в эпоху вероотступничества, он стягивал в своей живописи расходящиеся начала: прямого и переносного смыслов, портретности и условной символики, реалистического бытописательства и отвлеченного формализма. Отдавая предпочтение высшим, духовным ценностям, Дени стремился сохранить и «низший», эмпирический уровень — ведь «душа может проявляться только через посредство натуры»³. Свою эстетику абстрактных формальных построений он выводил из идеи божественной гармонии, но искал способы ее реализации в данных психологии зрительного восприятия, в экспериментах по изучению реакций глаза на цвет и очертания формы.

Особую группу в корпусе религиозных картин Дени составляют композиции с женскими фигурами в белых облачениях. В *Процессии под деревьями* (1892) бесплотные и безликие фигуры — «одетые в белое души», по выражению художника, — движутся будто в состоянии транса. Крон деревьев не видно, но витиеватые тени от них единообразно разбегаются, не сбиваясь с ритма, по вертикальным и горизонтальным плоскостям. Непокорные реальному пространству, они

¹ Denis M. *Du symbolisme au classicisme...* P. 40.

² Ibid. P. 70.

³ Denis M. *Journal*. T. I. P. 156.



кажутся упавшими на землю тенями иного мира.

Мечтая о синтезе искусств, но еще не имея заказов на монументально-декоративные работы, Дени показал на выставке в 1892 году цикл из четырех картин на тему времен года. Вытянутые по горизонтали, они мыслились им как десюдепорты, то есть панно над дверью. Картина *Апрель* пользовалась такой популярностью, что позднее Дени сделал ее повторение. Извивающаяся по широкой равнине дорога — метафора жизненного пути, «мистическая тропа» — уходит к небесным горизонтам. У ее обочи-

ны женщины в белых платьях собирают цветы. Мотив сбора цветов или плодов символизирует активную жизнь, в противоположность жизни созерцательной, которая олицетворяется у Дени фигурой молящейся или идущей с опущенными руками и склоненной головой. Оппозиция активной и созерцательной жизни, проводившаяся в ренессансных этических учениях, занимала Дени в качестве проблемы личного морального выбора. В дневнике он писал, что активная жизнь должна не подчиняться практическим целям, но стать реализацией мечты, движением к истине.

Вскоре осуществилось желание Дени создавать живописный декор

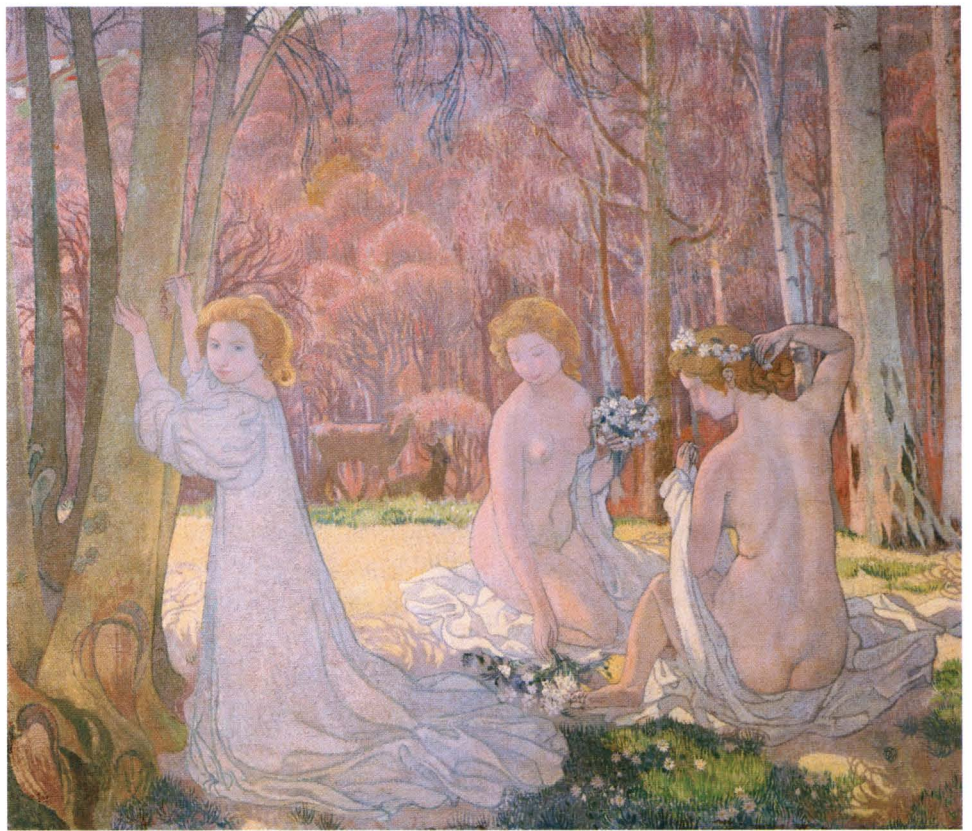
для интерьеров. Его первым заказчиком стал преуспевающий художник и музыкант Анри Лероль. В 1892 году Дени выполнил панно для украшения потолка в апартаментах Лероля — *Лестница в листве, или Поэтическая арабеска*. Четырехкратное повторение фигуры Ивон Лероль, дочери заказчика, передает идею поэтапного восхождения вверх, к небесным садам. Тонкие перекладины стремянки размечают пространство по вертикали, но фигуры как будто не взбираются по ним, а взлетают, подхваченные воздушными вихрями, крутящимися в завитках платьев. Допустимо высказанное одним из исследователей предположение, что здесь

Морис Дени. Ширма с голубями. Около 1896
Частное собрание, Париж



неявно присутствует библейский сюжет лестницы Иакова. Но ярко выраженная декоративность переклещивает внимание с символического содержания на формальный аспект. Сжатие пространственных диапазонов, плоскостность цвета, прихотливые арабески в очертаниях фигур и драпировок, орнаментальная трактовка листвы и просветов — типичные черты становящегося стиля ар нуво. Дени не видел противоречия между высоким содержанием и декоративными формами, напротив: «Неотразимой духовной красоте соответствует и безупречность декорации; великолепная соразмерность знаменует собой высшую истину; в пропорциях выражаются первичные идеи; гармония форм эквивалентна логике догматов»¹.

В лице Анри Лероля Дени обрел друга и постоянного патрона. Следующий заказ поступил от его шурина, высокопоставленного чиновника Артюра Фонтена. Большая картина *Музы* (1893) мыслилась художником как подобие стенописи с аллегорическим сюжетом, но, поскольку место для нее не было определено, она фигурировала в интерьере и на выставках как станковое полотно. Дени как будто исходит из классического сюжета «общества в парке», соединяя его с бодлеровским образом «природы-храма». Древесные стволы возносятся наподобие колоннад, а листья каштанов стелются по земле мозаичным узором. Однако установлено, что здесь изображена роща в Сен-Жермен-ан-Лэ, поблизости от дома художника, а моделью для муз вновь послужила его невеста, представленная трижды — в повседневном платье, в вечернем наряде и в траурном одеянии. Реальность переносится в аллегорическую сферу посредством атрибутов искусств: одна из муз держит на коленях книгу, другая чинит карандаш для зарисовок в альбоме. По предположению одного исследователя, фигура Марты символизирует не только искус-



ства, но и веру художника в тройственный союз искусства, любви и религии². Во всяком случае, картина пробуждает различные ассоциации, хранящиеся в культурной памяти европейца — Троица, три грации как воплощение трех аспектов Венеры, то есть высшего и полного проявления красоты. У Дени классические или христианские сюжеты проступают сквозь контуры настоящего. Глаз мечтателя, уносясь в далекое прошлое, словно забывает, на что он смотрит.

Тондо *Апрель* (1894) — одно из трех, предназначавшихся для украшения потолка в доме композитора Эрнеста Шоссона. Здесь мотив лестницы в листве развивается в более широком, уплывающем в глубину пространстве, наподобие барочных плафонных композиций с взлетающими к небесам фигурами. Девушки с огромными корзинами цветов витают на фоне облаков и едва зацветающих деревьев. Они движутся по широкой синусоиде, то опускаясь на уровень древесных стволов, то устремляясь ввысь, к триумфально-

Морис Дени. Весенний пейзаж с фигурами (Священная роща). 1897
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

му хороводу. Центральная фигура выглядит двойственно: она как будто нисходит к зрителю со своим подношением небесных цветов и в то же время разворачивается, набирая энергию для дальнейшего взлета.

Диптих *Лес весной* и *Лес осенью* (1894) был призван удовлетворить некомпетентного заказчика Артюра Юка, который, плохо понимая, что такое живопись, желал получить от Дени «портьеру, драпирующую дверь», сходную со старинными шпалерами. Понятно, что Дени выполнил заказ лишь частично, представив два полотна, по композиции и фактуре напоминающие гобелен. Заказчик использовал их как дверные панели. Картины обрамлены каймой с цветочным узором, а уплощенное пространство и приглушенные цвета усиливают их сходство

¹ Denis M. *Du symbolisme au classicisme...* P. 43.

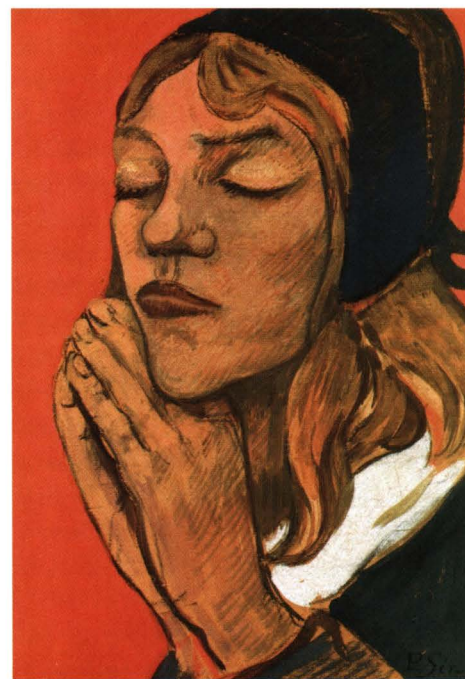
² См.: Bouillon J.P. *Maurice Denis*. Genève, 1993. P. 47.

с ковром. Женские фигуры представлены в одном и том же природном окружении, и времена года обозначены не столько состоянием растительности, сколько поворотами фигур: Весна с букетом цветов приветливо обращена к зрителю, а Осень печально удаляется, отклоняя облетевшую ветку. Фактически лишь противоположные ракурсы наделяют фигуры аллегорическим значением — наступающего расцвета природы и ее прощания перед уходом в сон.

Так называемый японизм — значительное явление в европейской культуре конца XIX века — породил всеобщее увлечение ширмами, на которое откликнулись и художники «Наби». Расписанная Дени *Ширма с голубями* (около 1896) замечательна спокойной гармонией светлых тонов и необычной организацией пространства, рассчитанной на разные положения створок. Решетчатая ограда меняет направление несколько раз, и, когда створки располагаются под углом друг к другу, перспективный эффект усиливается поворотами плоскостей. Зигзагообразный ход решетки зрительно отталкивает назад удаленные планы (с женскими фигурами в саду)

и выдвигает вперед близкие (на панелях с горшками цветов и портретом над источником), и реальные повороты живописных поверхностей еще больше растягивают эластичное пространство.

В 1897 году Дени выполнил триптих для дома барона Кошена, историка и философа, либерального католика по убеждениям, принадлежавшего к кругу Лероля и Шоссона. Заказчик избрал тему охоты — аристократического развлечения, часто изображавшегося на средневековых шпалерах и миниатюрах. Кошен сам занимался охотой в своих угодьях и хотел, чтобы на полотнах Дени были изображены он сам и его жена. Художник использовал этот светский сюжет для символического обозначения морального выбора — обретения веры в просветленном сознании или утраты души в безудержных страстях. В панно под названием *Чудо* представлена история Святого Губерта. Увлечшись охотой в лесу, он дошел до полного изнеможения, и тут ему явился знак божественного откровения — видение распятия в оленьих рогах. В христианском мирозерцании охота виделась как



Поль Серюзье. Молящаяся бретонка. 1892
Галерея Даниэль Маленг, Париж

губительный разгул страстей, наглядный пример бесплодных метаний, блуждания в лесных потемках. Во второй части триптиха, *Потеря следа*, с хаотичным движением растерянных охотников, содержится отсылка к сказке Виктора Гюго *Рейн*, герой которой утратил в горячке охоты и тело, и душу. Наконец, в *Обретении пристанища* представлены члены семьи Кошена. Благословляемые Святым Губертом, они возносят благодарственные молитвы у часовни, а рядом с ними лежат присмиревшие собаки. В этой работе Дени уже более прилежно следует традиционной иконографии — с коленопреклоненными донаторами, сияющим светом видения, иератическими позами фигур с нимбами. Кроме того, художник, ранее считавший «литературщину» ненужным мусором, лишь затемняющим собственный смысл живописи, теперь обращается к повествовательным текстам как основе символического содержания.

Поль Серюзье. Бретонки на берегу. 1892
Частное собрание, Нью-Йорк



Декор жилого помещения приближается к церковному.

В 1899 году Дени получил первый заказ от церкви; затем он все чаще обращался к храмовым росписям и витражам, а в 1919 создал Мастерские сакрального искусства с целью возрождения традиции церковной живописи.

Ближайший соратник Дени **Поль Серюрье (1864–1927)** принадлежал к обеспеченной буржуазной семье, что позволило ему учиться в лучших учебных заведениях. Получив в лицее Кондорсе два диплома бакалавра – по естественным наукам и литературе, он отказался от предложенной отцом карьеры в коммерции и поступил в Академию Жюлиана, где весьма успешно осваивал методы академической живописи. Встреча с Гогеном в 1888 году перевернула его представления об искусстве. Показав своим друзьям привезенный из Понт-Авена этюд, он убедил их создать группу «Наби». С тех пор Серюрье каждое лето отправлялся в Бретань, а в 1895 году обосновался в этих краях.

Полученные от Гогена уроки определили стилистику Серюрье. Он писал главным образом бретонских крестьян в сабо, облаченных в просторные одежды из грубой ткани. Фигуры, скрытые под этими этническими костюмами, уподобляются деревянным статуям, вырезанным местными мастерами. Массивная контурная линия жестко схватывает фигуры, подчеркивая четкость простых, огрубленных форм. Сюжет *Сбора дрока (1892)*, как нетрудно заметить, весьма близок к мотиву сбора цветов у Дени. Однако у Дени этому символическому занятию предаются эфемерные создания в белых одеяниях, а у Серюрье простые крестьянки прилежно рвут травы для хозяйственных нужд. Далеко за ни-

ми простирается суровый пейзаж с холмами и оврагами. Сумрачная гамма из густых зеленых и темно-синих тонов усиливает ощущение застылости природы. *Бретонки на берегу (1892)* бредут по песчаному пляжу с корзинами, видимо полными ракушек.

Картины крестьянского труда привлекали художника, судя по всему, своей почти ритуальной повторяемостью, зависимостью от циклов природы. Праздники с их каноничными обрядами также отмеряли время, вносили в жизнь строгую организованность, то есть именно то, что он мечтал осуществить в искусстве.

Серюрье был одним из первых «примитивистов», увидевшим в укладе жизни «отсталой» провинции фундаментальные ценности, первозданные основы человеческой культуры – сохранившиеся с давних времен традиции, обряды и поверья, простодушную и неколебимую набожность. Молодая бретонка в его картине предается молитве с полной отрешенностью – сложив руки, закрыв глаза, забыв об окружающем (*Молящаяся бретонка, 1892*). *Бретонка в желтом платке (около 1892)* – монолитная, словно высеченная из гранита – оглядывается на предполагаемого зрителя, завсегдатая выставок, искушенного эстета, с почти гневным осуждением.



Поль Серюрье. Сбор дрока. 1892
Частное собрание



Поль Эли Рансон. Плачущая женщина
Около 1890–1891
Частное собрание

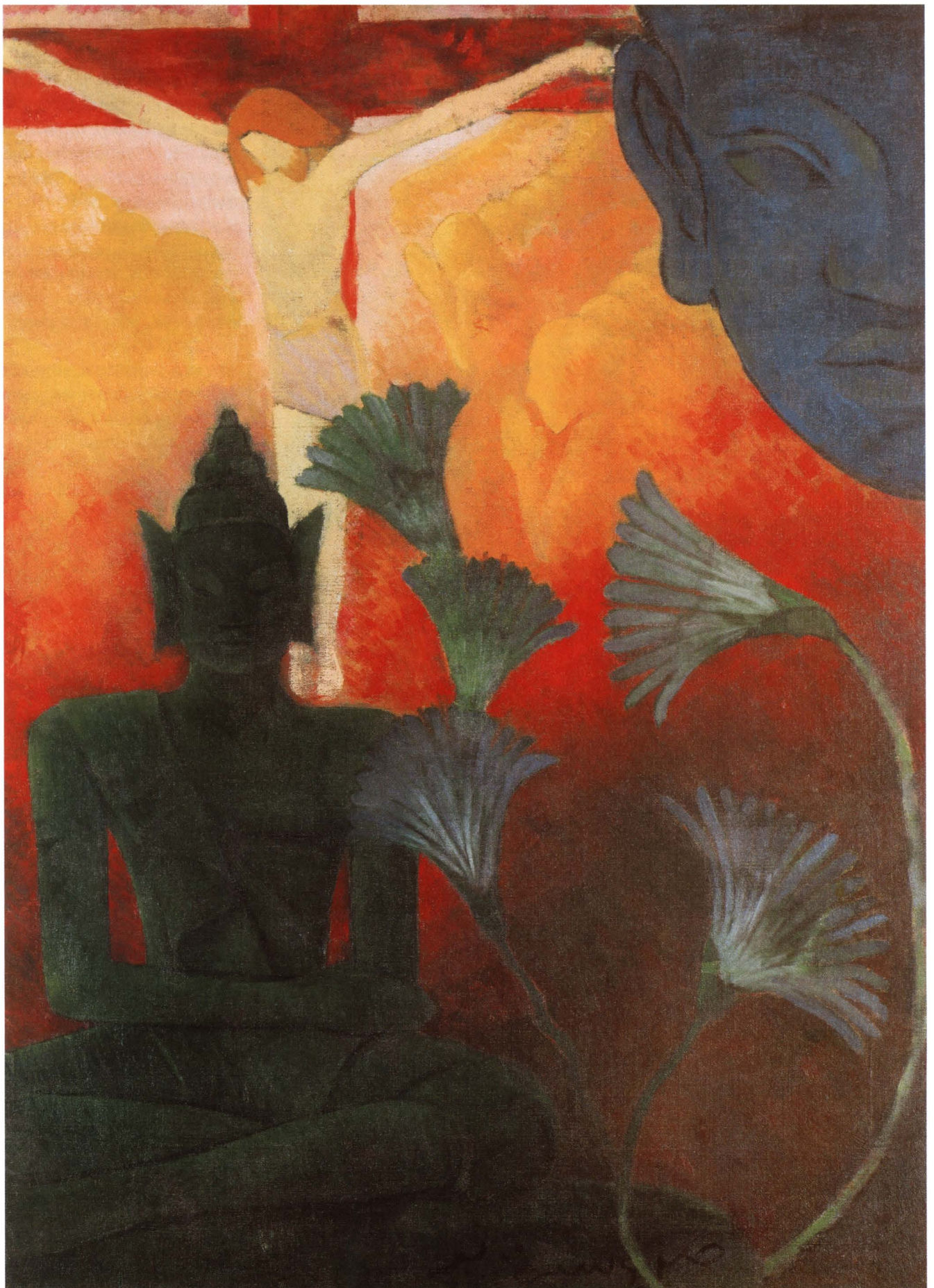
Поль Эли Рансон. Колдуньи у огня. 1891
Музей Мориса Дени «Ле Прьер»,
Сен-Жермен-ан-Лэ



Поль Эли Рансон (1861–1909) родился в Лиможе, в семье художника и, направившись по стопам отца, поступил в родном городе в Школу прикладных искусств. В 1886 году он перебрался в Париж, где стал студентом Академии Жюлиана. В группировку «Наби» он вошел почти сразу. Собрания кружка проходили в его доме – в мастерской или в салоне. Вместе со своими товарищами он много работал в театре и даже создал собственный театр марионеток, для которого сам сочинял пьесы. Вскоре он увлекся характерными для того времени религиозными исканиями – теософией, оккультизмом, идеями Шюре и других проповедников эзотерических учений. Эти метания выразились в его творчестве, где обобщенные формы нагружены сложной, подчас не поддающейся дешифровке символикой. В картине *Христос и Будда* (около 1890) идея коренного родства мировых религий выражена посредством соединения в одной композиции статуи Будды, Распятия, негроидной маски и колеблющихся между ними лотосов. В его полотнах оживают бретонские поверья и легенды (*Колдуньи у огня*, 1891), а тяжелые монолитные формы крестьянских фигур роднят их с каменистым пейзажем, с массивными постройками (*Плачущая женщина*, около 1890–1891). Вместе с тем жанровые картины Рансона с их прихотливыми, волнистыми «арабесками» вписываются в декоративную стилистику модерна (*Голубая купальщица*, 1891).

В группе «интимистов» лидировали три художника – Боннар, Вюйар и Руссель. Они дружили и были настолько неразлучны, что их прозвали «тремя мушкетерами». В 1893 году Руссель женился на сестре Вюйара Мари, так что дружеские узы были скреплены и семейными.

Поль Эли Рансон. Христос и Будда
Около 1890
Частное собрание, Нью-Йорк





Пьер Боннар. Строй на плацу. 1890
Частное собрание, Париж

формы — приближалась к стилистике японских гравюр. Картина *Строй на плацу* (1890), написанная по личным впечатлениям (в это время Боннар проходил службу в армии), следует принципам Гогена не только в организации пространства и «сокращенности» форм, но и в особой густоте цвета, в «низких» тонах, присущих лидеру понт-авенской школы. Но в том, как на первом плане назойливо маячит, перекрывая вид, спина с рюкзаком, видна собственно боннаровская насмешливость.

Изощренно-прихотливые изгибы фигур в японских гравюрах Боннар доводит до гротеска. В 1891 году он показал в «Салоне независимых» четыре вытянутых по вертикали холста с изображением гуляющих в саду женщин. Обрисовка силуэтов граничит с карикатурой, хотя художник как будто лишь подчеркивает элегантность дам. Женщина на левой панели в притворном испуге отстраняется от наскაკивающей на нее собаки, жеманно поводя плечом и покачивая огромной шляпой. Это украшение, больше похожее на птичье гнездо, как будто застряло в древесных ветках, срослось с ними. Прелестница капризно изогнулась в попытке освободиться и от сплетенных ветвей, и от неумейной собаки, как будто невзначай выпятив свои округлости. В третьей панели женская фигура волнистых очертаний пересекается диагональными полосами выступающих из-за рамы ветвей — прием, явно заимствованный из японских композиций с раскачивающимися на переднем плане ветками. Однако и здесь японское «очарование вещей» (югэн) подменяется эксцентрикой — голые сучья перечеркивают, разрезают фигуру, скорее демонстрируя прихоть жадного до новизны художника, чем своеволие поэтической природы. Боннар задумывал панели как шторы-ширмы, но затем отказался от

Пьер Боннар (1867–1947) родился в парижском пригороде Фонтенэ-о-Роз, в состоятельной семье государственного служащего. Его родители, люди либеральных воззрений, дали сыну блестящее образование и не противились его решению стать художником, хотя отец

предпочел бы видеть его юристом. Боннар и в самом деле получил диплом правоведа в 1888 году, но одновременно с изучением юриспруденции посещал Академию Жюлиана, где познакомился с Дени, Рансоном и Ибелем, а затем поступил в Школу изящных искусств, встретившись там с Вуйаром и Русселем. Увидев *Талисман* Серюрье, он сразу же принял новаторские начинания Гогена и без колебаний вступил в группу «Наби».

Боннар был сдержанным, холодноватым, ироничным человеком, безразлично относившимся как к традиционной религии, так и к модным поветриям новых верований. Его взгляд недоверчивого скептика крепко цеплялся за явления окружающей жизни, улавливая в них нечто неожиданное, подчас совсем странное или смешное. Товарищи не зря прозвали его «самым японистым наби». Японское искусство было предметом его страстного увлечения — коллекционирования, изучения, сознательных заимствований. Стилистика Гогена — сжатое пространство, плоскостные, ровно окрашенные



Пьер Боннар. Клетчатая блуза. 1892
Частное собрание

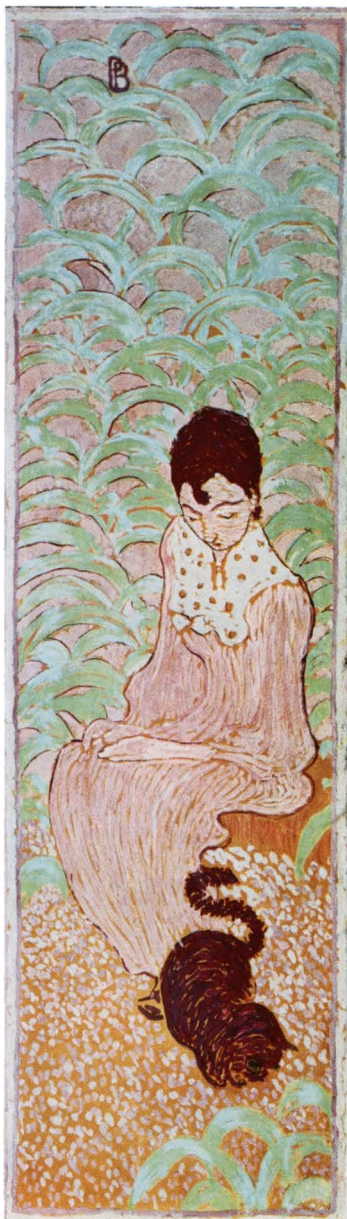
своего замысла, увидев, что повешенными на стене фронтально они выглядят гораздо лучше, чем под углом, как в складной ширме. В самом деле, плотно заполненные композиции при повороте сгустились бы в неразборчивую массу.

В двух ширмах, выполненных ранее, в 1889 году, Боннар гораздо ближе подошел к японской поэтике. Трехстворчатые ширмы почти квадратного формата расписаны темперой по красной хлопковой ткани, видимо, в подражание красным лакам дальневосточного искусства. Композиция *Марабу и четыре лягушки* опирается на сюжет басни Ла-

фонтена, где лягушачье сообщество просит Юпитера дать им короля; однако посланного богом доброго правителя они отвергают как слишком слабого и тогда взамен получают цаплю, которая принимается пожирать их. Изображенный Боннаром марабу — добрый монарх, благожелательно надзирающий за своими подданными. Высказывались предположения, что вторая ширма — *Утки, цапля и фазаны* — также написана по басне Лафонтена. Однако в обеих ширмах существен не сюжет, а изобразительный мотив — вариация на тему дальневосточного искусства. Высокий тростник с при-

хотливо изогнутыми листьями, тонкое узорочье трав, птицы в окружении цветов, порхающие бабочки, округлые облака, лунный диск, перекрытый свисающими стеблями, — все эти детали природы свободно разбросаны по фону. Каждый объект, окруженный пустотами, предносится как драгоценность, достойная пристального, любовного созерцания. Похоже, что японское искусство, вдохновленное восторженным удивлением перед природой, научило Боннара наблюдать ее

Пьер Боннар. Женщины в саду. Четыре панели для ширмы. 1891–1892
Кунстхауз, Цюрих



малые, не приметные явления. Тонкие ветки и свисающие сверху гибкие стебли прочертили на фоне лунной клетки, в которой примостились птицы. Поперечные ветки сверкают каплями росы, которые дрожат и на листьях папоротника внизу. В подражание японским мастерам Боннар стал подписывать свои работы заключенной в прямоугольник монограммой.

Из всех «пророков» он был наиболее склонен к работе с предметом, к комплексному оформлению материальной среды. Он занимался проектированием мебели, витражей, ламп, посуды, росписью ширм и тканей, мечтая создать интерьер, выдержанный в едином стиле.

Боннар любил писать женщин, детей, животных. Ведь эти существа наделены природной грацией дви-

жений и непосредственностью выражения своих эмоций. *Клетчатая блуза* (1892) – портрет Андре, сестры художника. По ее лицу с припухшими веками и губами видно, что она недавно встала с постели и теперь вяло ковыряется в тарелке, прижав к себе пушистую и такую же

Пьер Боннар. Марабу и четыре лягушки.
Ширма. 1889
Частное собрание



сонную кошку. Шахматная клетка блузы совершенно плоская, как будто под ней нет форм тела, а надобные складки и вмятины обозначены извилистыми линиями, наброшенными поверх узора – объемы условно намечены графическими знаками, но не проявлены ни светотенью, ни искривлениями клетчатой ткани. В эскизе к этому портрету ярко проявилось живописное мышление

Боннара. Здесь рисунка нет совсем, а общие цветовые массы проложены короткими рывками кисти. В отличие от художников линейного стиля, которые вначале прорисовывают фигуру, а затем заполняют ее цветом, Боннар сразу лепит форму из красочных сгустков, постепенно проявляя ее, а рисунок подключает к работе лишь на последней стадии. В законченном портрете видно, что

линии пальцев модели, контуры рюмки и тарелки, край белой кошачьей грудки, как и морщины мягкой ткани, прочерчены поверх фактически завершенной красочной формы. Именно красочная ткань надлена у Боннара конструктивной,

Пьер Боннар. Утки, цапля и фазаны.
Ширма. 1889

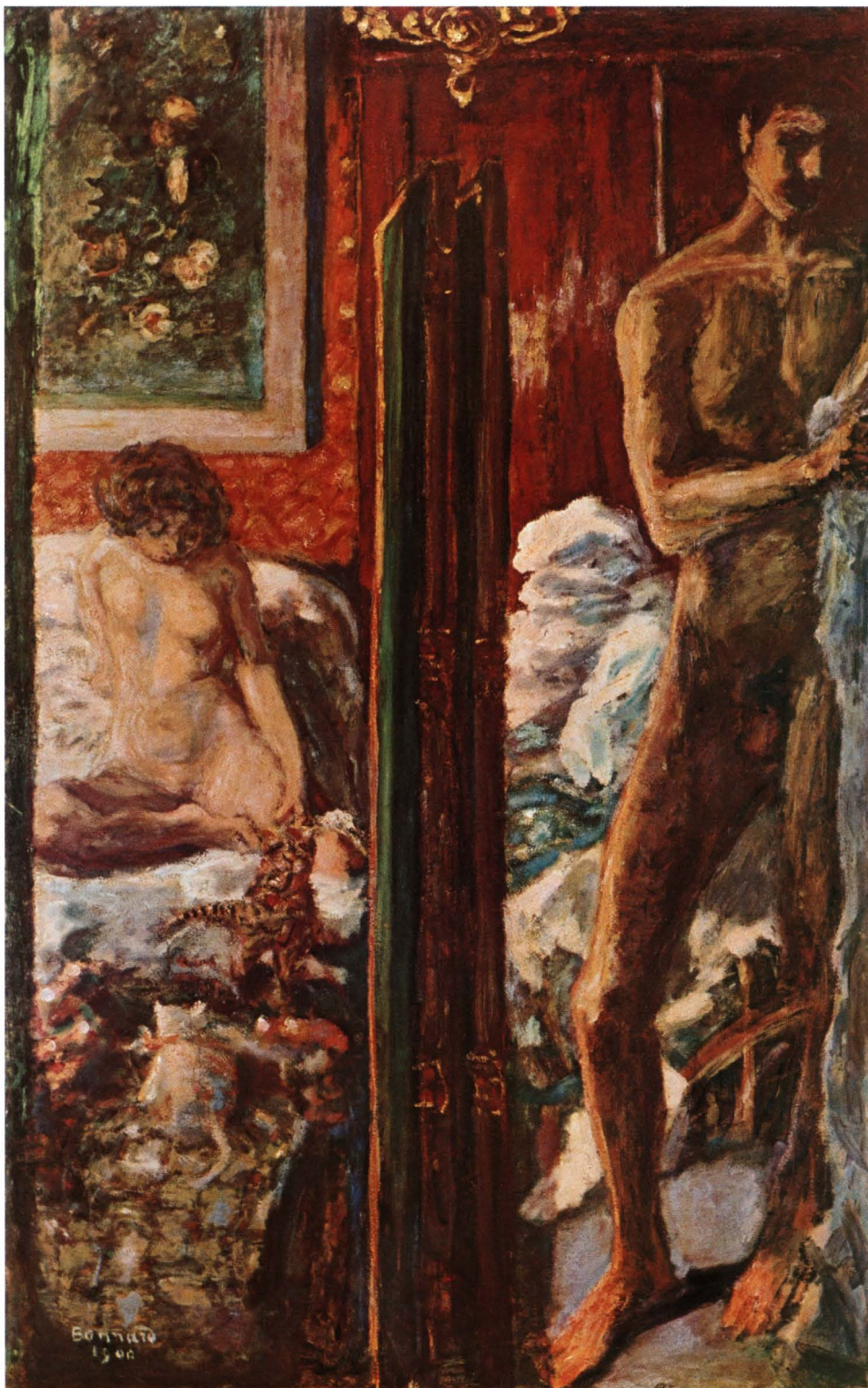
Компания «Том Джеймс С° / Оксфорд
Клосес», Чикаго



созидающей силой, а рисунок лишь шлифует форму, проясняет ее в затемненных местах.

Конечно, при таком методе объекты не проявляются до конца — частично расплываются, уходят в тень,

Пьер Боннар. Мужчина и женщина. 1900
Музей Орсе, Париж



погружаются в стихию живописной материи. Но важно понять, что в этой неясности есть свои, и немалые, преимущества. Зрителю дано созерцать изобразительный мотив в движении, когда его контуры медленно проступают, затем теряются в наслоениях мазков, снова складываются в отчетливую форму, которая опять распа-



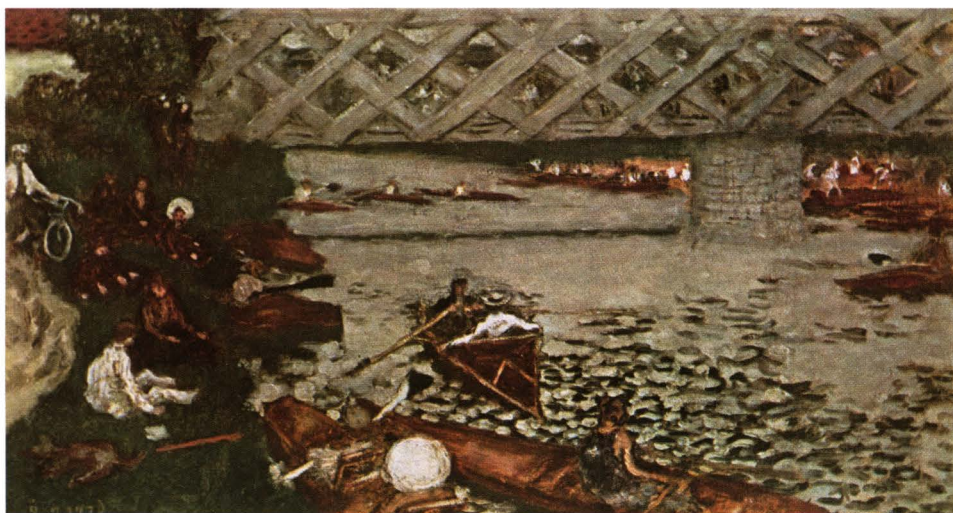
Пьер Боннар. Отдыхающая. 1899
Музей Орсе, Париж

дается, уплывает из-под контроля глаза. Но по сути такая живопись верно передает живое восприятие. В реальности наш взгляд скользит по множеству объектов, статичных и подвижных, и лишь некоторые из них мы успеваем «остановить», рассмотреть в деталях, и то не надолго. Новые впечатления стирают предыдущие, картины бегут, наслаиваются друг на друга, исчезают из поля зрения. Боннар любил писать уличные сценки с их суматохой, мгновенными переменами, разбегающимися фигурами. Достаточно взглянуть на такие картины, как *Продавщица цветов у Мулен-Руж* (1896) или *Омнибус* (1895), чтобы понять, о чем речь. Особенно во второй картине замечательно это впечатление мелькающих осей, в которых возникает мимолетное видение прелестной женщины.

В свой «пророческий» период Боннар редко писал природные пейзажи, предпочитая им сады и городские парки. Однако *Мост в Шату* (1896) — пример, показывающий, как далеко ушел художник от импрессионистов в изображении одного из любимых ими мест. Он выбирает не сияющий день с его радужным трепетом атмосферы, но предзакатный час, когда лучи уже скрывшегося за

Пьер Боннар. Омнибус. 1895
Частное собрание





Пьер Боннар. Мост в Шату. 1896
Частное собрание, Нью-Йорк

деревьями и постройками солнца скользят параллельно поверхности реки. Они ярко высвечивают фигуры гребцов в белых рубашках, весла и профили лодок, но едва задевают гребешки волн и почти не касаются свинцовой глади воды.

В 1892 году Боннар показал в «Салоне независимых» большое полотно под названием *Сумерки. Игра в крокет*. Навевающее меланхолию предзакатное освещение пленяло декадентствующих символистов своей таинственностью, теньвыми покровами, скрывающими «неведомое». Однако Боннар явно отстраняется от эстетики потусторонних существ. В картине изображен уголок сада, где играют в крокет члены его

Пьер Боннар. Сумерки. Игра в крокет. 1892
Музей Орсе, Париж



семьи: отец, сестра Андре и ее муж, композитор Клод Террас. Элегантные дамы и господа развлекаются в прохладе угасающего дня. Две фигуры в темных одеждах — отца и повернувшейся спиной женщины — уходят в тень, почти скрываются в ней. Они различаются с трудом, так что создается эффект их «отставания» от других персонажей, выхода на сцену с некоторым опозданием. Вдали, на открытой лужайке, резвятся юные девушки в белых платьях. Их фигуры — приседающие, подпрыгивающие, вертящиеся — выглядят как пародия на величавые процессии «белых душ» Дени. Одна из девушек сильно наклонилась в прыжке, раскинув руки. Она почти падает, пытаясь поймать мяч, и в этом «остановившемся мгновении» вдруг возникает представление о взлетающем ангеле. Выхваченные из потока жизни застывшие кадры часто выглядят странно, двусмысленно, и Боннар обращает эту двусмысленность в намеренную двуплановость. Многозначительная «таинственность» дежурного символизма отступает перед загадочной многозначностью самой жизни, постоянно меняющей свой лик. Собака на первом плане, выгнув спину, что-то выискивает в траве. Ее поза, вполне обычная, взята в необычном ракурсе спереди, и этого достаточно, чтобы вызвать заминку зрения: фигура собаки «застревает» в причудливых очертаниях белого пятна, ее зрительное становление задерживается, отстает от других первоплановых фигур. Такими приемами художник режиссирует ход нашего восприятия, направляет процесс рассматривания картины. Разновременное, иногда неожиданное, появление фигур приближает его живопись к театру.

В искусстве Боннара тихая лирика сочетается с иронией, переходящей порой в язвительную насмешку. Он иллюстрировал Верлена и Жарри, участвовал в постановках пьес Стриндберга и гиньолей театра марионеток, создавал карика-

турные литографии в духе Тулуз-Лотрека и картины, проникнутые задумчивой созерцательностью. Эти противоположности проистекали, видимо, из свойств самой его личности — меланхоличной и саркастической, высокомерной и участливой к товарищам, отстраненной от «вы-

соких помыслов» и жадной ко всем проявлениям обыденной жизни.

Игра в крокет, по-видимому, замышлялась как украшение домашнего интерьера. К ней примыкает

Пьер Боннар. Сбор яблок. 1895–1899
Музей изобразительных искусств Вирджинии,
Ричмонд





Пьер Боннар. Лето (Танец). Около 1912
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

цикл декоративных панно с изображением человеческих фигур в саду. Их заказчик неизвестен, картины не датированы, но обоснованно относятся исследователями к периоду 1895–1899 годов. В трех из этих полотен женщина и дети собирают яблоки, еще в одном малыши играют с козой. Натурой для картин послужил сад в семейном имении Боннаров Ле Кло, где в это время проживали его родители и сестра Андре с мужем и детьми. Художник часто навещал это место, предаваясь отдыху в кругу родных.

Любимый сюжет Дени – сбор плодов – трактуется Боннаром с такой детальной конкретностью, что здесь невозможно заподозрить аллегорические намеки на общие идеи. Его дети подбирают яблоки с земли, ползая на коленях, грызут их, бросают в корзинки и подола платиц. Их фигурки теряются в сочной растительности трав, кустарников, деревьев. Насыщенный зеленый цвет во всю ширь полотна, всполохи оранжевых и желтых тонов – здесь торжествует природа, благодатная и не требующая от человека поиска праведной тропы.

Среди всех ширм, созданных наби, наибольшим (и вполне заслуженным успехом) пользовалась боннаровская ширма *Прогулка нянь. Фриз экипажей* (1894–1896). Первоначально Боннар исполнил эту композицию живописным способом, но затем перевел ее в литографию, выпустив тиражом в 110 экземпляров. Уроки японского искусства, творчески переработанные, привели здесь к наиболее плодотворным результатам.

Основную группу в этой композиции нужно долго рассматривать, выпутывая из клубка одну фигуру за другой. Женщина в пышной



Пьер Боннар. Осенью. Сбор фруктов. 1912
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

пелерине, осторожно пригнувшись, пересекает площадь. Она ведет за руку нарядную девочку. Из смутного мельтешения проступают по сторонам фигурки двух сорванцов, которые катят перед собой серсо. Видимо, они намеренно поддразнивают женщину, оберегающую свою крошку в белых оборках. Мальчишка справа несется во весь опор за убегающим обручем. Его фигура, взятая в необычном ракурсе спереди и чуть сверху, опознается с трудом: наклоненный вперед корпус почти не виден, ноги разлетелись в разные стороны, а крупная голова еще и увеличена огромной шапкой. Даже в живописной версии эта фигура выглядит неправдоподобно, но ее «карикатурность» — всего лишь естественное следствие перспектив-

ных сокращений в необычном ракурсе. За шумной группой устремились две собачонки; одна из них, обогнав женщину и мальчишек, тявкает, отскакивая назад. По верхней части ширмы тянется фриз из омнибусов, а чуть ниже, у балюстрады, стоят одинаковые фигуры нянь, ожидающих подхода очередного экипажа. Боннар представил сценку на площади Согласия, но этот сугубо парижский мотив вписан в стилистику традиционного японского искусства: собранные в три группы фигуры вырисовываются на плоскости красивыми силуэтами. Однако их разномасштабность порождает глубину: плоскость зрительно отклоняется, отодвигается вдаль, являя вид площади в сумрачный день. Молчаливые пустоты между группами уси-

ливают ощущение фрагментарности: перед зрителем на короткий миг предстает отрывок огромного мира, простирающегося далеко за рамками композиции.

Около 1900 года в художественной системе Боннара происходят изменения. Он как будто отказывается от умолчаний и намеков, медленного развертывания изобразительного мотива и возвращается к приемам предшествующего реализма — изложению повествовательного сюжета в фактурной живописи с определенными, однозначными формами. В его *Отдыхающей* (1899) женщина уснула на смятой постели, раскинувшись в небрежной позе. Ее

Пьер Боннар. Прогулка нянь. Фриз экипажей. Ширма. 1894
Частное собрание, Нью-Йорк





Эдуар Вюйар. Автопортрет с тростью
и в канотье. Около 1891
Частное собрание, Нью-Йорк

а также к мифологическим сюжетам в средиземноморских пейзажах. Тем самым его искусство влилось в течение неоклассицизма, возникшее после Первой мировой войны под лозунгом «возврата к порядку».

Эдуар Вюйар (1868–1942) также был внимательным наблюдателем текущей жизни. Как и Боннар, он любил писать женщин и детей в городских парках, но главной его темой стала жизнь в домашних интерьерах.

Воспитанник лицея Кондорсе, студент Академии Жюлиана, он вошел в объединение «Наби» почти сразу. О его увлечении новаторскими начинаниями Гогена свидетельствует ранний автопортрет (около 1891), написанный чистыми, взятыми прямо из тюбика красками: ярко-оранжевая борода, розовое лицо, желтая шляпа.

Однако вскоре Вюйар отходит от гогеновских канонов, очевидно не совместимых с его индивидуальным видением. Это видение проявилось в замкнутых, «интимных» пространствах его картин, в размытых формах, истаявающих в свете лампы, утопающих в тени. Чуждый воспарениям в высшие сферы, он писал только то, что хорошо знал, — комнаты своего дома, швейное ателье матери, друзей в их домашней обстановке, близлежащие зеленые зоны Парижа.

Картина *В публичном саду. Солменная шляпка* (1891) написана почти одновременно с автопортретом, но в ней тень от деревьев заволакивает фигуры, расплавляет контуры, приглушает тона, создавая впечатление укромого уголка, в котором уютно расположились девочка и ее няня.

Вюйар был одним из создателей символистского театра, ближайшим

Эдуар Вюйар. Женщины в саду.
Песнь песней. 1891
Фонд Тритон

нагое тело прикрыто лишь тенью, свесившаяся нога касается рядом стоящего таза. Курительная трубка в дальнем углу свидетельствует о присутствии поблизости мужчины. Эротичная ню, вероятно, написана с Марты, возлюбленной и постоянной модели Боннара, ставшей в 1925 году его женой.

В картине *Мужчина и женщина* (1900) разлад между любовниками представлен с выразительностью хорошо поставленной мизансцены. Фигуры разведены по разным углам и решительно разделены вертикалью сложенной ширмы. Лицо нагого мужчины на переднем плане скрыто те-

нью. Фигура женщины в глубине, напротив, залита светом невидимой лампы. Опустив голову, она машинально играет с котенком, видимо не желая вести разговор. Зритель остается в неведении относительно причин внезапной отчужденности между двумя близкими людьми, но тем сильнее ощущение драматического напряжения. Такие картины, затрагивающие самые интимные моменты в отношениях людей, исключительны для Боннара и, возможно, связаны с событиями его личной жизни.

В дальнейшем Боннар перешел к изображениям сценок семейной жизни, обнаженных в интерьерах,





Эдуар Вюйар. В публичном саду.
Соломенная шляпка. 1891
Частное собрание

соратником Поля Фора и Люнье-По. Картина *Женщины в саду. «Песнь песней»* (1891) – прямой отклик художника на спектакль, поставленный Полем Фором при его участии. Это была сценическая адаптация библейской *Песни песней*. Необычная для манеры Вюйара напряженность цвета, по-видимому, исходит из ярких красок декорационного задника. В картине воссоздана сцена,

где покинутая мужем Царица в отчаянии оплакивает свое одиночество, не зная, что Царь, укрывшись неподалеку, лишь проверяет ее верность. Экстатическим позам Царицы и ее свиты вторит в верхней части причудливо изломанная форма то ли пожелтевшей растительности, то ли перекрещивающихся троп.

В «Театре творчества» Люнье-По художник не только оформлял спектакли, рисовал программки к ним, но и участвовал в постановке мизансцен, а во время представления, за-

таившись в зале, делал зарисовки в блокноте. Не удивительно, что в его картинах, как будто бездейственных, ощущается внутренний драматизм.

Сцены повседневной жизни часто трактуются Вюйаром так, будто обычный семейный ужин или беседа протекают в накаленной атмосфере драматического конфликта. В *Семейном вечере* (1895) четыре персонажа разошлись по сторонам, прервав общение и предавшись собственным думам. Слева, обхватив колено руками, сидит архитектор Фредерик Анри, друг Вюйара и Русселя. На первом плане проступает темный силуэт мужчины, задумчиво подпирающего голову рукой. В глубине за столом женщина в похмурой позе (возможно, сестра художника Мари) также погрузилась в себя. Справа, в амбразуре двери, едва видна еще одна фигура, в которой нетрудно узнать госпожу Вюйар, мать художника. В картине царит атмосфера напряженной тишины.

Понятие «silence» (тишина, молчание) было одним из ключевых в эстетике символизма. Ведь в молчании человек прислушивается и к самому себе, и к миру внешнему, чутко улавливая исходящие от него сигналы. В *Семейном вечере* слабый свет от маленькой лампы неравномерно освещает интерьер, прорисовывая одни фигуры и погружая в глубокую тень другие. Черные амбразуры окон свидетельствуют о позднем часе. Перепады света и тьмы создают тревожное настроение, и кажется, что разобщенные персонажи связаны, тем не менее, какими-то непростыми, возможно, конфликтными отношениями.

В *Большом интерьере с шестью персонажами* (1897) значительные паузы между фигурами подчеркивают их изолированность друг от друга. В композиции нет зрительного центра, и наш взгляд, продвигаясь по длинной горизонтали, рассматривает одну фигуру за другой. Мы можем измыслить любые отношения между персонажами, включить их в любую

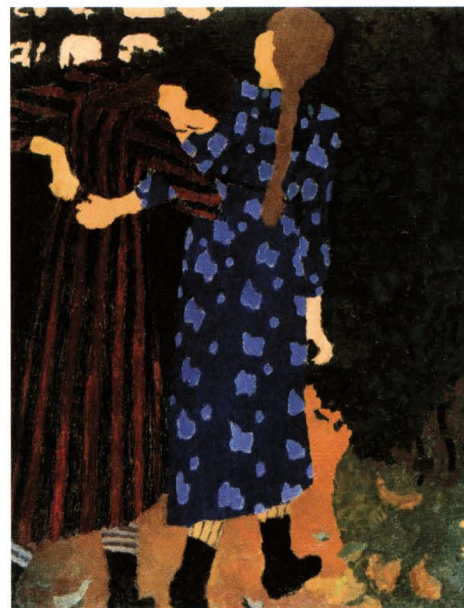
фабулу, но возможно это именно потому, что сама картина бездейственна, в сюжетном отношении пуста, что зрительно выражено в рассеянной, разбросанной композиции. Беспорядочность усиливается чрезвычайно активным антуражем — пестрыми коврами, обоями, шторами, букетами, мебелью, причем все вещи неустойчивы, поскольку горизонтальные плоскости под ними выгибаются, крелятся, вздыбливаются или сползают вниз. Художник поставил перед собой новаторскую и трудную задачу: освободить жизнь от искусственных схем, представить ее во всей непосредственности, в нераздельности «главного» и «второстепенного», исключительного и банального. Отстаивая правоту своего метода, он записывал в дневнике: «Постичь предмет вульгарный (я больше не называю его простым), предмет заурадный, ничуть не менее трудно, а я полагаю — даже более (и, кроме того, весьма поучительно), чем постичь взволновавшее вас прекрасное, освященное всеобщим признанием явление. Постигать мир таким образом — это, по моему мнению, путь, указанный теми, кто впервые заговорил о современности и новизне»¹. Для него самым важным было смотреть, видеть, отказавшись от любых предубеждений.

Его мать держала пошивочную мастерскую, находившуюся тут же, в доме, и чуткий глаз художника уловил, какие живописные эффекты могут быть извлечены из растеленных на столах, развешенных или просто разбросанных тканей с набивным рисунком. Художники до него избегали пестрого узора, грозившего смять форму, внести сумбур в композицию. Однако Вюйар сумел обратить порок в достоинство, найти в орнаментальных поверхностях новые средства выразительности.

Эдуар Вюйар. Девочки на прогулке. Около 1891
Частное собрание

В 1891 году на первой групповой выставке «Наби» он показал небольшую картину *Узорчатое платье*. В ней представлены три мастерицы за работой. Молодая женщина справа (сестра художника Мари) стоит, отвернувшись к темному углу, где едва проступают очертания каких-то фигур. Она находится позади сидящей швеи, но крупные разводы платья выдвигают ее вперед, сбивая последовательность пространственных

Эдуар Вюйар. Девочка с серсо. Около 1891
Частное собрание



¹ Цит. по: Gamboni D. *Vuillard et l'ambiguïté*. — Edouard Vuillard. Montréal — Washington, 2003. P. 416.



Эдуар Вюйар. Альбом. 1895

Цикл для дома Таде

и Миси Натансон:

Вышивальщица у окна

Музей современного искусства,
Нью-Йорк

планов. В глубине, в зеркале над камином, отражается верхняя часть ее фигуры, так что «раздвоившийся» узор замыкает картинное пространство, отмечая его передний и задний планы.

Активная орнаментика тканей вносит в картины Вюйара дополнительное смятение — планы сминаются, перегибаются, изобразительные элементы спутываются. Вот две девочки идут рука об руку по дорожке сада (*Девочки на прогулке*, около 1891). На одной из них — коричневое платье в черную полоску, на другой — темно-синее с крупным узором. Девочка в коричневом, отведя руки назад и с усилием склонив голову, как будто пытается застегнуть пуговицы на спине. Однако, присмотревшись, мы замечаем, что ее «правая рука» на самом деле принадлежит подруге, которая обнимает ее за талию, а та склонила голову к ней на плечо, обхватив рукой ее локоть. Теперь этот простой мотив прочитывается иначе, соотношение фигур меняется. Двойственность усиливается тем, что просветы между деревьями почти не отличаются по тону от лиц девочек. Их фигуры словно впечатаны в пейзаж.

В дневнике Вюйар записал: «Так как я доверяю лишь тем идеям и умозаключениям, которые подтверждаются прямыми впечатлениями от натуры, мне необходимо насыщаться новыми наблю-

дениями реальной жизни. Я испытал это и был поражен открывшейся мне здесь перспективой находок»¹. Одна из таких находок — зрительный конфликт, возникающий из пересечения орнаментальных зон, который используется художником как пластический эквивалент драматических ситуаций.

Так, в картине *Интерьер. Мать и сестра художника* (1893) массивная фигура госпожи Вюйар уверенно восседает на стуле, а Мари, прижавшись к стене, как бы отталкивается от нее, и клетчатый узор ее платья отпадает от узора обоев. Ее склоненная поза, как и колебания окружающей орнаментики, вызывают ощущение неустойчивости и дискомфорта. Верхний край картины нависает над девушкой, словно низкий потолок, придавливая ее, вынуждая нагнуться. Видимо, в реальности она ощущала на себе властную, гнетущую волю матери. Мари как будто стремится убежать, уйти от неприятного разговора, но что-то держит ее. В картине *Мать и дочь за столом* (около 1891–1892) пожилая женщина сидит на первом плане, откинувшись на спинку стула. Ее фигура утяжеляется крупной клеткой платья, похожей на кирпичную кладку. Этой «стене» противостоит фигура Мари, загнанная в дальний угол картины. Подперев щеку кулаком, она отвернулась в сторону, то ли протестуя

¹ Цит. по: Groom G. *Edouard Vuillard Painter-Decorator: Patrons and Projects, 1892–1912*. New Haven — London, 1993. P. 219, note 90.

Эдуар Вюйар. В комнате. 1904

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

Эдуар Вюйар. Большой интерьер с шестью персонажами. 1897

Кунстхауз, Цюрих

Эдуар Вюйар. Семейный вечер. 1895

Частное собрание

против материнских нотаций, то ли прислушиваясь к чему-то в другой стороне комнаты. В повороте ее головы странным образом сочетаются застенчивость и строптивость, послушание благовоспитанной девицы и своевольное непокорство, готовность к бунту.

Вюйар был дружен с Таде Натансоном, сотрудничал в издаваемом им журнале *La Revue Blanche*. Он часто писал интерьеры дома Натансона с царящей в них прелестной хозяйкой — то музицирующей, то беседующей, то отдыхающей в кресле. Мися Натансон (Годебска) была предметом невысказанной любви Вюйара. Фактически он не писал портретов Мисы, предпочитая показывать ее участницей некой ситуации, в окружении других людей. Мы видим угол салона с высокой лампой и висящим на стене полотном Вюйара, Мисю за роялем и ее сводного брата Сипу Годебского, зачарованно слушающего музыку — в этом парном портрете внимание сосредоточено не столько на персонажах, сколько на особой атмосфере вечерней задумчивости, разлитой в интерьере.

В 1890-х годах Вюйаром было создано несколько декоративных циклов для частных домов. Среди них наиболее замечательны *Публичные сады* (1894) для дома Александра Натансона и *Персонажи в интерьере* (1895) для библиотеки доктора Анри Вакеса.

Цикл *Публичных садов* состоит из девяти панно. В великолепном диптихе *Два школьника* и *Под деревьями* запечатлен уголок сада Тюильри. Уходящие в глубину стволы деревьев уподобляются дворцовой анфиладе, создавая сильный





Эдуар Вюйар. Публичные сады. 1894
Панно для дома Александра Натансона:
Музей Орсе, Париж



Играющие девочки
Расспросы

перспективный эффект. Ажурная листва каштанов трактована как узорочье богато расшитой ткани с каймой по нижнему краю. Пространственное положение этой «каймы» неопределенно: если в верхней части она смыкается с картинной пло-

скостью, то внизу отодвигается в глубину, вслед за уходящим строем деревьев. Двум мальчишеским фигурам в соседней композиции соответствует одинокая фигурка девочки, прислонившейся к дереву и грустно взирающей на хоровод

Эдуар Вюйар. Публичные сады. 1894
Панно для дома
Александра Натансона:

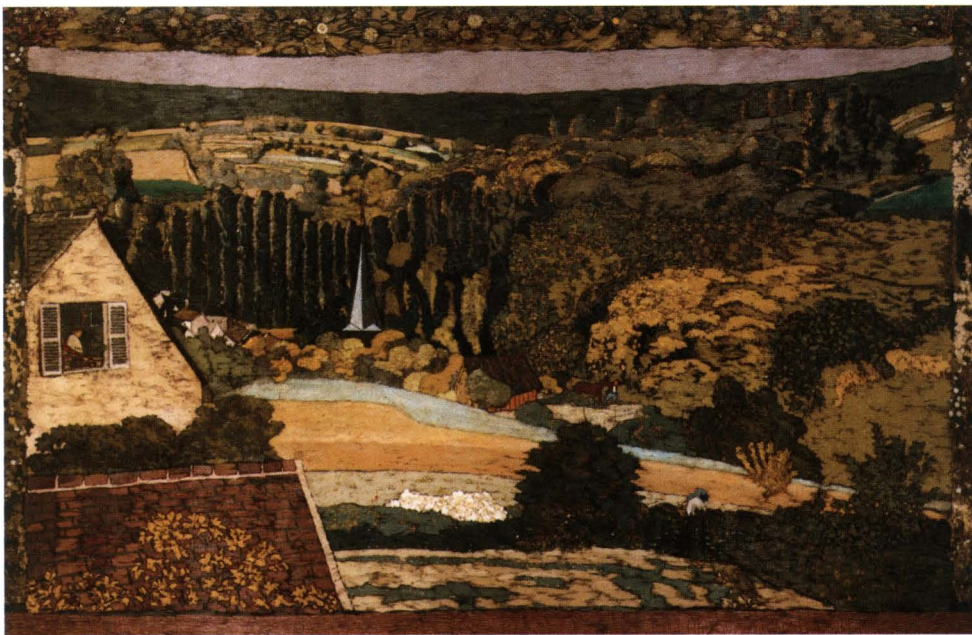
Два школьника

Королевские музеи изящных искусств,
Брюссель

Под деревьями

Музей искусств, Кливленд





Эдуар Вюйар. Окно с видом на лес. 1899
Художественный институт, Чикаго

детей поодаль. Позы мальчиков — само воплощение жадного детского любопытства. Затаившиеся и одновременно устремленные вперед, прикованные к земле и готовые сорваться с места, они задают последовательность рассматривания картины. Их четко прорисованные, будто наклеенные, силуэты прочно держат передний план, а напряженные позы тянут взгляд к пленительным далям паркового интерьера, где разбегаются колонны стройных деревьев, льется свет, прогуливаются нарядные дамы. Искусно управляя вниманием зрителя, художник втягивает его в заманчивую игру — то увлекает взгляд в глубину, то выталкивает его к поверхности.

Пространственные построения в монументально-декоративной живописи — непростая проблема. Ведь перспективные прорывы «дырявят стену», зрительно искажают естественные пропорции помещения. С другой стороны, совершенно плоскостные построения, «прилипшие» к стене, вносят дополнительную сумятицу в комнаты, наполненные разнообразными предметами и декором. Вюйаровские панно не вторгаются в интерьер, не спорят с ним, но образуют отдельный мир, окружающий внутреннее пространство.

Цикл для дома Вакеса состоит из четырех полотен, в которых представлен декор одной и той же комнаты, увиденной с разных позиций. Цветочные обои, ковры и разбросанные по ним подушки, резной край потолка регулярно повторяются в каждой из композиций. Весь ансамбль задуман как сложная иллюзионистическая игра: картины как будто дублируют события повседневной жизни в реальных апартаментах, где люди читают, пишут,



Эдуар Вюйар. Сипа, слушающий игру Миси на фортепьяно. 1897–1998
Кунстхалле, Карлсруэ

выбирают книги, занимаются музицированием и рукоделием. Если *Публичные сады* имитировали проемы в стене, открывающиеся в наружное пространство, то этот ансамбль можно сравнить с зеркалами, обращенными внутрь помещения. Цветочные обои плотно ложатся на стену, а край кессонированного потолка и горизонтальные полосы ковров образуют своего рода бордюры, которые не только ограничивают композицию сверху и снизу, но и «держат» ее переднюю плоскость. Изображенный мотив, таким образом, замкнут в себе и, вместе с тем, незаметно выступает навстречу зрителю. Этот плавный переход (точнее было бы сказать – выход из картины) тонко проработан Вюйаром. По напольным «дорожкам» проходят полосы, а расстеленные ковры окантованы каймой. В верхней части им соответствует бордюр, завершающий стену. Разбросанные подушки выглядят и лежащими, и плавно соскальзывающими под ноги зрителю, и даже падающими кувирком.

В *Персонажах в интерьере* Вюйар близко подошел к стилистике старинных французских шпалер милфлёр. Переплетения тонких изумрудных стеблей, изменчивые тона и размеры цветков создают иллюзию колыхания поверхности. Живопись Вюйара не раз сравнивали с камерной музыкой. В цикле Вакеса ассоциации с грациозными изгибами старинных инструментальных мелодий возникают сами собой. Цветы заполняют пространство, подобно звукам клавесина, и в этой атмосфере современные женщины преобразуются в героинь Ватто и Ланкре.

Вюйар не часто обращался к пейзажу – ведь этот жанр, воссоздающий просторы природы, не был близок его натуре «интимиста». Тем более поразительны два пейзажа, созданные по заказу Адама Натансона, отца Таде и Александра. Крупномасштабные полотна показывают природу Иль-де-Франс с верхней

позиции, так что перед нами предстают далеко простирающиеся холмы, виноградники, поля с перелесками, реки и дороги. Особенно впечатляющее зрелище открывается в *Окне с видом на лес* (1899), где ландшафт разворачивается от ближайших объектов под окном к пригоркам, удаленным на несколько километров. Пейзаж с трех сторон обрамлен каймой с цветочным узором, а снизу – полоской, похожей на деревянную планку. Если представить себе, что это – подоконник и края обоев, усилится эффект выхода из интерьера в широко рас-

кинувшийся пейзаж. Прямо под окном – крыша низкого домика, усыпанная листьями каштанов. Рядом – мощный дворик, а чуть поодаль – другой дом с окном, распахнутым навстречу первому. И, по мере того, как поднимается взгляд, открываются один за другим регистры пейзажа: виноградник, дорога, поросшие кустарником холмы и овраги, деревушка, огражденная от ветров

Эдуар Вюйар. Персонажи в интерьере. 1896
Панно для библиотеки Анри Вакеса
Работа
Выбор книг
Музей Пти Пале, Париж





Кер Ксавье Руссель
Женщины в пейзаже.
Эскиз витража. Около 1893
Частное собрание

стеной тополей, шпиль церковной колокольни, поля, расстелившиеся на пригорке. Размах этой панорамы, ее ярусное построение как будто заимствованы из пейзажей французского классицизма. Однако вюйаровская ведута подразделяется на малые компартименты грядами холмов, купами растительности, и тем самым задается иная программа ее зрительного прочтения. Крошечные людские фигурки – уже не стаффаж, «подтягивающий» природу к уровню мифологии или Священного Писания. Они находят себе приют в огражденных зонах, предаваясь своим обычным занятиям: женщина за окном поливает цветы, крестьянка работает в винограднике, мужчина по ту сторону дороги ведет под уздцы лошадь. Наш глаз прогуливается по просторам земли, заглядывая в укромные уголки, углубления, поднимаясь к возвышенностям. В необъятной шире природы затаился обжитой человеком малый мир.

Вюяр и Боннар открыли в живописи новые ресурсы, прежде всего – ее способность передавать динамические аспекты реальности. В их «бездейственных» композициях угадываются некие двойственные, «промежуточные» ситуации, моменты перехода от одного состояния к другому. Фигуры и предметы перекрещиваются, срастаются в зрительно многозначные формы, и неясный, завуалированный изобразительный мотив вызывает к воображению зрителя.

Деятельность **Кера Ксавье Русселя** (1867–1944), ближайшего друга Вюяра, была менее плодотворной. С ведущими участниками кружка он был знаком еще по лицу Кондорсе, затем по Академии Жюлиана и Школе изящных искусств. Однако фактически Руссель был его членом



лишь до 1894 года. Пребывая в постоянных сомнениях, в неуверенности, он работал гораздо меньше своих товарищей и многие из своих картин записывал или просто уничтожал. От живописи маслом и темперой он скоро отошел, обратившись к легкой и нестойкой технике пастели. Тем не менее Руссель участвовал и в крупных проектах, в конкурсах на живописное оформление государственных зданий.

Две картины под названием *Возрасты жизни* (1892–1893), судя по их горизонтально вытянутому формату, предназначались для декора какого-то помещения. Скорее всего, это две версии одного замысла: фигуры почти идентичны, но в одной композиции это просто оживленно беседующие женщины, тогда как в другой они явно наделены аллегорическим смыслом времен года, сопоставленных с четырьмя этапа-

Кер Ксавье Руссель. *Возрасты жизни*
1892–1893

Частное собрание

ми человеческой жизни. Картина с разновозрастными фигурами на фоне увядающего пейзажа напоминает аллегории Дени, а другое полотно сближается скорее с поэтикой

Кер Ксавье Руссель. *Возрасты жизни*
1892–1893

Музей Орсе, Париж



Вюйара. Ритмично расставленные фигуры во второй версии объединены в пары, связанные активной жестикуляцией.

Еще два полотна — *Разговор на террасе* (1893) и *Встреча женщин* (1892–1893) — определенно являются проектами настенной живописи. Они участвовали в конкурсе на укра-

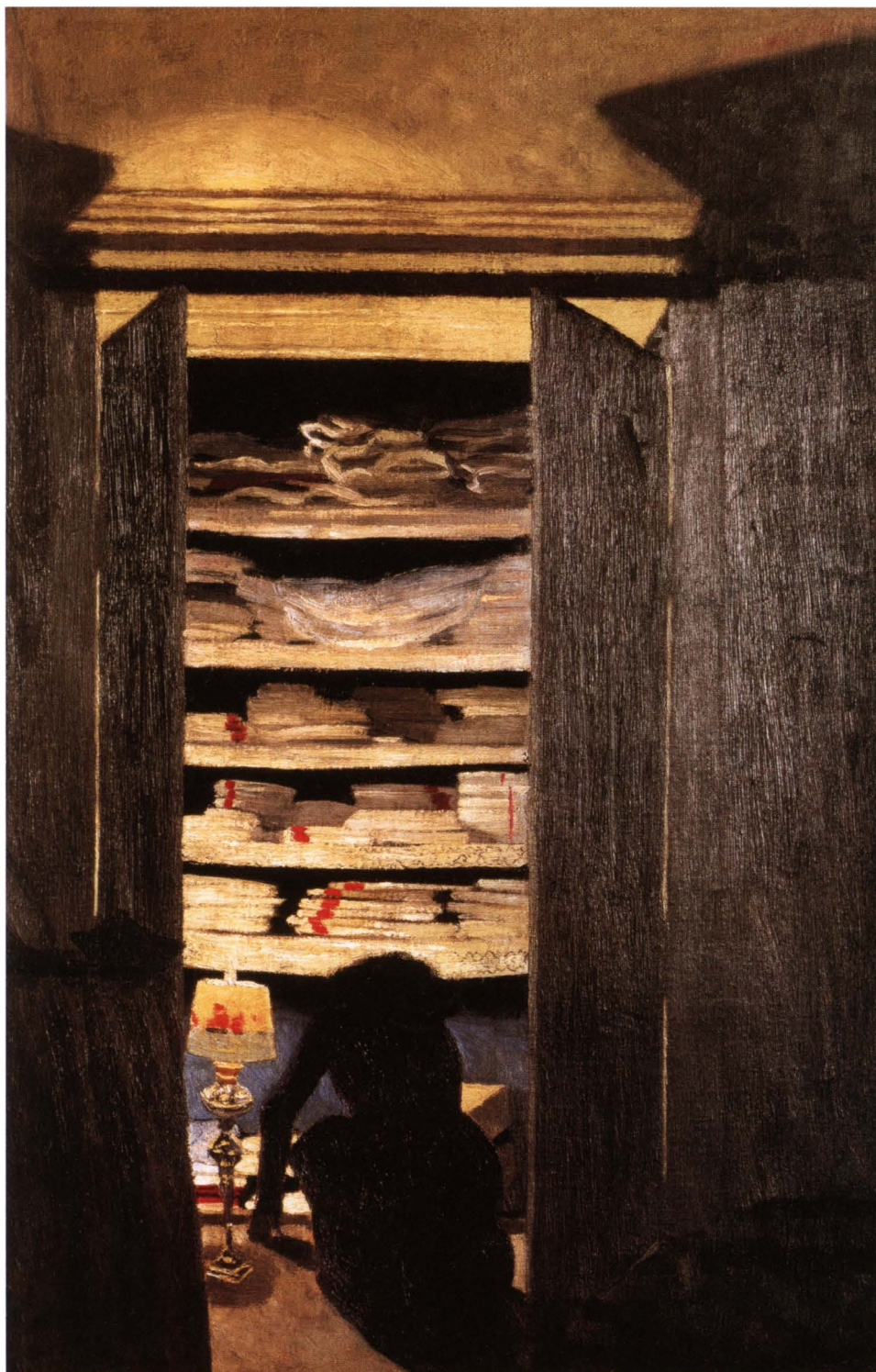
шение здания мэрии в парижском пригороде Баньоле. Красиво очерченные фигуры, расположенные на каменных террасах в окружении деревьев, выдают влияние ведущего мюралиста времени — Пюви де Шаванна, которым увлекались многие наби.

Самюэль Бинг, продвигавший стиль модерн в своем «Доме нового

искусства», пригласил художников-наби к сотрудничеству с американским дизайнером Луисом Тиффани, работавшим в стекле. Наби создали немало проектов для Тиффани — витражей, ламп, ваз. Витраж Руссе-ля с изображением женщин в саду (около 1893) задуман как вставка в обычное окно, переплет которого включается в композицию, соединяя фактическую и иллюзорную реальность. Одна из женских фигур удаляется, скрываясь за деревьями, а другая, напротив, подойдя вплотную к переднему плану, протягивает руку к вертикальной перемычке, будто с намерением открыть застекленную дверь и войти в комнату. Двойное назначение окна (разделять и соединять внутреннее и внешнее пространства) подсказало художнику игру образа с его материальным обрамлением.

Феликс Валлоттон (1865–1925) родился в Лозанне в состоятельной буржуазной семье. Пробудившаяся в детстве склонность к рисованию вызвала благосклонное отношение отца, и он отправил семнадцатилетнего сына на обучение в Париж. Валлоттон проходил курс в Академии Жюлиана, затем поступил в Школу изящных искусств, где был признан одним из лучших студентов. Однако разочаровавшись в академических нормативах, Валлоттон в 1892 году присоединился к «Наби». С этого времени он увлекся печатной графикой и стал крупным мастером возрождавшейся тогда гравюры на дереве. Его работы публиковались во многих журналах.

Такие картины Валлоттона, как *Мисья у туалетного столика* (1898), напоминают раскрашенную гравюру. Графические техники «вырезанных» линий отзывались в его живописи особой отчетливостью



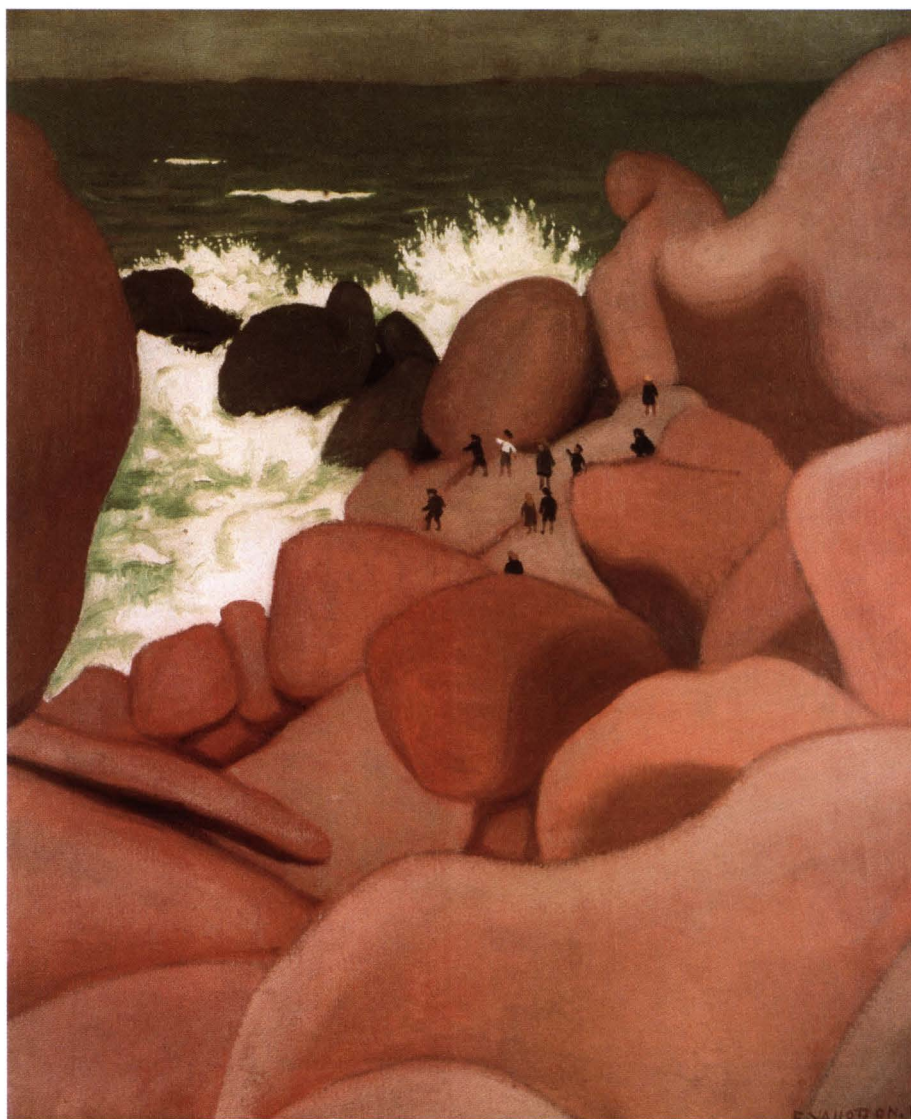
Феликс Валлоттон. Женщина, роющаяся в шкафу. 1900–1901
Частное собрание

Феликс Валлоттон. *Мойщицы в Этрета*. 1899
Частное собрание

форм, словно увиденных сквозь оптический прибор. В *Мойщицах в Этрета* (1899) сцена рассматривается издали, с высокой позиции, и темные фигуры женщин, расстеливших по песку полоски полотна, кажутся поначалу стайкой птиц, опустившихся на пляж. Однако все фигуры, вплоть до самой отдаленной, четко прорисованы, как будто увиденны вблизи. В результате создается динамический эффект двойного видения, смены фокуса — как будто взгляд меняет адаптацию, то спускаясь с высокой точки, то снова взлетая к ней. Тем же приемом передано величие огромных каменных глыб, среди которых затерялись крошечные фигурки детей (*Розовые скалы*, 1917). Чисто вьюárovский сюжет *Женщины, роющей шкаф* (1900–1901) Валлоттон трактует с неожиданной резкостью. Распахнувшиеся створки шкафа, подобно сценическому занавесу, открыли ярко освещенную полосу полок с бельем и присевшую перед ними женщину. Приставив лампу, она сосредоточенно ищет что-то, и резкий перепад света и тьмы приносит тревожную напряженность в как будто заурядную ситуацию.

Объединение «Наби» просуществовало недолго, всего около десяти лет, но деятельность его была весьма плодотворной. Художники приоткрыли завесу над неизведанными горизонтами, к которым устремились новаторы начала XX века. Волны нового авангарда смели «пророков» с авансцены, их искусство было признано безнадежным анахронизмом. Однако на протяжении XX века еще не раз возобновятся оборванные линии «устарелого» художества — примитивизм во множестве его ипостасей, духовный космос ранних абстракционистов, неоклассицизм 1920-х, поиски универсальных первоэлементов формы в теориях Кандинского, Клее, Мондриана.

Феликс Валлоттон. *Розовые скалы*. 1917
Частное собрание



Указатель произведений художников группы «Наби»

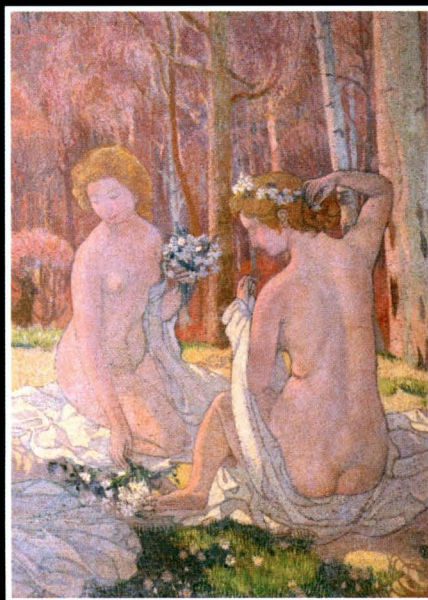
- Пьер Боннар. Женщины в саду. Четыре панели для ширмы. 1891–1892 – 25
Пьер Боннар. Клетчатая блуза. 1892 – 24
Пьер Боннар. Лето (Танец). Около 1912 – 32
Пьер Боннар. Марабу и четыре лягушки. Ширма. 1889 – 26
Пьер Боннар. Мост в Шату. 1896 – 30
Пьер Боннар. Мужчина и женщина. 1900 – 28
Пьер Боннар. Омнибус. 1895 – 29
Пьер Боннар. Осенью. Сбор фруктов. 1912 – 32
Пьер Боннар. Отдыхающая. 1899 – 28
Пьер Боннар. Прогулка нянь. Фриз экипажей. Ширма. 1894 – 33
Пьер Боннар. Рекламный плакат журнала *La Revue Blanche*. 1894 – 11
Пьер Боннар. Сбор яблок. 1895–1899 – 31
Пьер Боннар. Средиземное море. 1911 – 2–3
Пьер Боннар. Строй на плацу. 1890 – 24
Пьер Боннар. Сумерки. Игра в крокет. 1892 – 30
Пьер Боннар. Утки, цапля и фазаны. Ширма. 1889 – 27
- Феликс Валлоттон. Женщина, роющаяся в шкафу. 1900–1901 – 46
Феликс Валлоттон. Мойщицы в Этрета. 1899 – 47
Феликс Валлоттон. Розовые скалы. 1917 – 47
- Эдуар Вьюар. Автопортрет с тростью и в канотье. Около 1891 – 34
Эдуар Вьюар. Альбом. 1895. Цикл для дома Таде и Миси Натансон: Вышивальщица у окна – 38
Эдуар Вьюар. Большой интерьер с шестью персонажами. 1897 – 39
Эдуар Вьюар. В комнате. 1904 – 39
Эдуар Вьюар. В публичном саду. Соломенная шляпка. 1891 – 36
Эдуар Вьюар. Девочка с серсо. Около 1891 – 37
Эдуар Вьюар. Девочки на прогулке. Около 1891 – 37
Эдуар Вьюар. Женщины в саду. *Песнь песней*. 1891 – 35
Эдуар Вьюар. Окно с видом на лес. 1899 – 42
Эдуар Вьюар. Персонажи в интерьере. Панно для библиотеки Анри Вакеса: Работа. Выбор книг. 1896 – 43
- Эдуар Вьюар. Публичные сады. Панно для дома Александра Натансона: Два школьника; Играющие девочки; Под деревьями; Расспросы. 1894 – 40–41
Эдуар Вьюар. Семейный вечер. 1895 – 39
Эдуар Вьюар. Сипа, слушающий игру Миси на фортепьяно. 1897–1998 – 42
- Морис Дени. Апрель. 1892 – 12
Морис Дени. Апрель. 1894 – 8
Морис Дени. Весенний пейзаж с фигурами (Священная роща). 1897 – 19
Морис Дени. Католическое таинство. 1889 – 13
Морис Дени. Лес весной. Лес осенью. 1894 – 16
Морис Дени. Лестница в листве, или Поэтическая арабеска. 1892 – 9
Морис Дени. Музы. 1893 – 17
Морис Дени. *Noli me tangere* (Не прикасайся ко Мне). 1892 – 14
Морис Дени. Панно для дома барона Кошена: Чудо. Потеря следа. Обретение пристанища (Прибытие к хижине отшельника). 1897 – 6
Морис Дени. Процессия под деревьями. 1892 – 14
Морис Дени. Солнечные отражения в реке. 1922 – 5
Морис Дени. Утро Пасхи. 1893 – 15
Морис Дени. Шествие на Голгофу. 1889 – 13
Морис Дени. Ширма с голубями. Около 1896 – 18
- Поль Эли Рансон. Колдуньи у огня. 1891 – 22
Поль Эли Рансон. Плачущая женщина. Около 1890–1891 – 22
Поль Эли Рансон. Христос и Будда. Около 1890 – 23
- Кер Ксавье Руссель. Возрасты жизни. 1892–1893 – 45
Кер Ксавье Руссель. Возрасты жизни. 1892–1893 – 45
Кер Ксавье Руссель. Встреча женщин. 1892–1893 – 7
Кер Ксавье Руссель. Женщины в пейзаже. Эскиз витража. Около 1893 – 44
Кер Ксавье Руссель. Сад. Эскиз витража. 1894 – 10
- Поль Серюзье. Бретонки на берегу. 1892 – 20
Поль Серюзье. Молящаяся бретонка. 1892 – 20
Поль Серюзье. Понт-Авенский триптих. 1892–1893 – 6
Поль Серюзье. Сбор дрока. 1892 – 21
Поль Серюзье. Талисман. 1888 – 4

Группа «Наби»

БЕЛЫЙ  ГОРОД
МОСКВА, 2008

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Мастера живописи

- Айвазовский
- Айец
- Алексеев Ф.
- Альма-Тадема
- Арсенюк
- Батони
- Белюкин А.
- Белюкин Д.
- Бёклин
- Бёрн-Джонс
- Богаевский
- Богданов-Бельский
- Боголюбов
- Больдини
- Боровиковский
- Босх
- Боттичелли
- Бритова
- Брюллов
- Буше
- Ван Гог
- Ван Дейк
- Васильев Ф.
- Васнецов А.
- Васнецов В.
- Веласкес
- Венецианов
- Верещагин В.
- Виноградов
- Волков
- Воронов
- Врубель
- Вюйар
- Гавриляченко
- Гатауллина
- Герасимов
- Глазунов И.И.
- Глазунов И.С.
- Гоген
- Гойя
- Горский
- Григораш
- Гринёв
- Группа «Наби»
- Давид
- Дали
- Данилевский
- Дега
- Делакрыа
- Демаков
- Демиденко
- Дмитриевский
- Добужинский
- Доре
- Евтушенко
- Жилинский
- Жуковский С.
- Заряно
- Зверьков
- Иванов А.
- Иванов В.
- Каменев
- Караваджо
- Кауфман
- Кипренский
- Киселев
- Клевер
- Климт
- Клодт М.
- Копылов
- Корзухин
- Корнеев
- Коро
- Крамской
- Крыжицкий
- Крымов
- Кузнецов Б.
- Кузнецов П.
- Куинджи
- Куликов И.
- Курбе
- Кустодиев
- Ланин
- Левитан
- Левицкий
- Леонардо да Винчи
- Лимбурги
- Лоррен
- Лукьянов
- Макаров
- Маковский В.
- Максимов
- Маланенков
- Малеев
- Мане
- Машков И.Г.
- Менгс
- Микеланджело
- «Мир искусства»
- Мирошник
- Модильяни
- Моне
- Моризо
- Мочальский
- Мурильо
- Неврев
- Неменский
- Нестеров
- Нестерова
- Никонов В.
- Новиков
- Ольшанский
- Орловский
- Осипова, Федоров В.
- Оссовский
- Павлова, Самсонов В.
- Перов
- Пикассо
- Пиросмани
- Писсарро
- Пластов
- Покидышев
- Поленов
- Поликарпов
- Полотнов
- Похитонов
- Присекин Н.
- Путнин
- Рафаэль
- Рембрандт
- Ремнёв
- Ренуар
- Репин
- Рерих
- Роза
- Ромадин М.
- Ромадин Н.
- Ромашко
- Россетти
- Рочегова
- Рубенс
- Рылов
- Рябушкин
- Саврасов
- Салахов
- Самокиш
- Самсонов А.
- Сапунов
- Сверчков
- Сегантини
- Сезанн
- Секрет
- Семирадский
- Серебрякова
- Серов
- Сибирский В.
- Сислей
- Соломаткин
- Соломин Н.
- Сорокин
- Сотсков
- Степанов
- Стожаров
- Страхов
- Стронский
- Суриков
- Телегин
- Тимм
- Тициан
- Ткачевы
- Толстой Ф.
- Тропинин
- Тулуз-Лотрек
- Уистлер
- Уотерхауз
- Утамаро
- Федоров А.
- Федотов
- Филонов
- Фрагонар
- Фридрих
- Фурманков
- Харунобу
- Хасьянова
- Хиросигэ
- Хокусай
- Чернецовы
- Чернышева
- Чёрный
- Шагал
- Шаньков
- Шарден
- Шассерио
- Шевчук В.,
Шевчук С.
- Шилов А.А.
- Шишкин
- Шпицвег
- Штейн
- Штук
- Штырно
- Щедрин
- Сильвестр
- Эль Греко
- Энгельке
- Энгр
- Юон
- Ярошенко

