

# ПИКАССО

*сегодня*



ПИКАССО  
*сегодня*



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

# ПИКАССО

*сегодня*



Прогресс-Традиция  
МОСКВА

ББК 85.1  
УДК 73/76  
П 32



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 15-04-16100*

*Печатается по решению Ученого совета  
НИИ теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств*

Редколлегия:  
*М.А. Бусев, Г.П. Конечна,  
В.А. Мишин, В.С. Турчин, А.К. Якимович*

Рецензенты:  
*кандидат искусствоведения А.Н. Иньшаков  
кандидат искусствоведения И.В. Лебедева*

**П 32 Пикассо сегодня:** Коллективная монография / Отв. ред. М.А. Бусев. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 328 с., ил.

ISBN 978-5-89826-444-4

Искусство Пабло Пикассо рассматривается в широком художественно-историческом контексте. Анализируются многообразные аспекты творчества мастера – живописца, графика, скульптора, сценографа, керамиста, ювелира. Показаны его связи с различными пластами мирового художественного наследия. Затрагивается тема влияния Пикассо на творческие поиски художников XX столетия. Освещаются новые аспекты темы «Пикассо и Россия».

**УДК 73/76  
ББК 85.1**

На переплете:

*Пикассо. Женская голова. 1957*

*Пикассо рисует светом. Фото Джона Мили. 1949*

На второй полосе:

*Выставка Пикассо в Москве. 2010. ГМИИ им. А.С. Пушкина,  
вид главной лестницы. Фото regeten.ru*

© Коллектив авторов, 2015  
© НИИ теории и истории  
изобразительных искусств  
Российской академии художеств, 2015  
© ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015  
© Г. Ваншенкина, оформление, 2015  
© Прогресс-Традиция, 2015

ISBN 978-5-89826-444-4

*Книга посвящается светлой памяти  
Валерия Стефановича Турчина  
(1941–2015) –  
крупнейшего исследователя искусства  
Нового и Новейшего времени*



## *Содержание*

Предисловие

10

### **Становление гения**

А.А. Бабин

О ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ ПИКАССО  
НАД КАРТИНАМИ 1900-х ГОДОВ  
ИЗ РОССИЙСКИХ СОБРАНИЙ  
И ПАРИЖСКОГО МУЗЕЯ ХУДОЖНИКА

15

О.А. Турчина

ТЕМА СМЕРТИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАБЛО ПИКАССО

53

В.С. Турчин

ПОРТРЕТ У КУБИСТОВ. ПАРИЖ И МОСКВА

71

### **Пикассо и Россия**

В. А. Мишин

РИСУНКИ И ГУАШИ ПИКАССО  
В СОБРАНИИ ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА

91

И.А. Доронченков

ПИКАССО В РОССИИ В 1910-е – НАЧАЛЕ  
1920-х ГОДОВ. К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ

106

## **Грани дарования**

В.А. Крючкова

ДИНАМИЧЕСКАЯ ФОРМА  
В ИСКУССТВЕ ПИКАССО

153

М.А. Бусев

СКУЛЬПТУРА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАБЛО ПИКАССО

165

И.С. Фомичева

ПРЕДМЕТ И ПРОСТРАНСТВО  
В СКУЛЬПТУРЕ ПИКАССО

176

Г.Р. Галямова

КЕРАМИКА ПИКАССО

190

И.Ю. Перфильева

ЮВЕЛИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ПАБЛО ПИКАССО

215

## **Диалоги с наследием**

Н.В. Геташвили

МИНОТАВРЫ, ФАВНЫ И НАЯДЫ.  
АНТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАБЛО ПИКАССО

227

А.К. Якимович

ПИКАССО – «МЕНИНЫ» – ВЕЛАСКЕС  
272

## **Пикассо и современники**

Т.В. Балашова

«ОН ВСЕГДА ОЩУЩАЛ, ГДЕ ЭТА ГРАНЬ...»  
ПАБЛО ПИКАССО И ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА  
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ АНДРЕ МАЛЬРО  
283

О.А. Ярцева

ВЛИЯНИЕ ПАБЛО ПИКАССО  
НА АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ  
303

А.К. Якимович

И ЭТО ВСЁ ПИКАССО  
313

Сведения об авторах  
322

Summary  
324

Contents  
325

## Предисловие

В заметках «Семидневный смотр французской живописи» 1922 года Владимир Маяковский отмечал: «Первая мастерская, в которую нужно пойти в Париже, это, конечно, мастерская Пикассо. Это самый большой живописец по своему размаху и значению, которое он имеет в мировой живописи»<sup>1</sup>.

История подтвердила слова великого поэта. Он, впрочем, хотел, чтобы Пабло Пикассо, подобно многим мастерам русского авангарда, переходил от станкового творчества, от делания картин к жизнестроению, к агитационному и производственному искусству, и был разочарован, понимая, что мечты эти несбыточны. Непредсказуемость судьбы, однако, заключается в том, что именно Пикассо суждено было создать самое знаменитое агитационное произведение XX века – полотно «Герника», а впоследствии уделить много сил и времени таким прикладным сферам творческой деятельности, как плакат и керамика.

Маяковский был не первым российским автором, особо выделившим Пикассо из блестящего созвездия парижских художников – зачинателей искусства новой эпохи. Десятилетием ранее московские критики, живописцы, писатели, философы, богословы, знакомясь с творениями основоположника кубизма в доме Сергея Ивановича Щукина, собравшего лучшую в те годы коллекцию работ молодого Пикассо, уже ясно понимали, что имеют дело с одним из самых крупных, глубоких мастеров, которому предстоит кардинально преобразовать искусство своего времени.

Весомым доказательством справедливости подобной оценки для нынешней эпохи стала беспрецедентная по размаху ретроспективная выставка Пикассо, проходившая в 2010 году сначала в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина<sup>2</sup>, а затем, несколько в ином составе, – в Государственном Эрмитаже<sup>3</sup>. Любопытно, что

показ творений признанного революционера и бунтаря проходил на самом высоком официальном уровне: экспозиция Пикассо открылась под патронатом Президента Российской Федерации Дмитрия Медведева и Президента Французской Республики Николя Саркози в рамках «Года России во Франции и Года Франции в России 2010»<sup>4</sup>.

Интерес к выставкам Пикассо в обеих российских столицах был огромен. Это неудивительно, ибо никогда ранее произведения франко-испанского мастера не экспонировались в нашей стране столь полно и широко. Были великолепно представлены практически все периоды творчества Пикассо и почти все сферы приложения его необычайно многогранного гения. Хотя такие области, как керамика, графика, книжная иллюстрация, плакат на этот раз остались в тени (впрочем, наш зритель уже имел возможность знакомиться с ними), но зато российская публика впервые по-настоящему смогла оценить творения Пикассо-сценографа и, в особенности, – скульптора. Общеизвестно, что именно Национальный музей Пикассо в Париже обладает самой лучшей в мире коллекцией скульптур мастера – более 150 произведений, созданных на разных этапах его творческого пути.

23 мая 2010 года в ГМИИ им. А.С. Пушкина прошла научная конференция «Пикассо сегодня: к выставке произведений художника из Национального музея Пикассо в Париже», организованная музеем и НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Сделанные на ней доклады и легли в основу данной коллективной монографии.

Цель конференции и нынешнего издания – продолжить осмысление творчества Пикассо – взятого и само по себе, и в контексте художественной культуры XX столетия. Публикуемые статьи различны по проблематике и жанру: некоторые основаны на пристальном изучении произведений мастера из отечественных и зарубежных музейных собраний, другие посвящены определенной тематике, волновавшей Пикассо, в части статей рассматриваются уже ставшими традиционными для наших исследований проблемы диалога художника с мировым наследием, в первую очередь с Античностью и живописью старых мастеров. Объектом специального анализа в книге явились такие пока еще мало изучавшиеся у нас сферы творчества Пикассо, как скульптура, керамика, созда-

ние ювелирных украшений. Исследуется также тот отклик, который получило искусство Пикассо у русских художников и критиков в 1910–1920-е годы, и позднее – у американских абстрактных экспрессионистов и у французского писателя, критика, общественного деятеля А. Мальро. Наконец, в некоторых статьях авторы предлагают свои ответы на самые сложные вопросы – о сути творческого метода великого испанца, о своеобразии разработанного им пластического языка и сотворенного им образа мира и человека.

Беседуя в 1935 году с издателем журнала «Cahiers d'art» Кристианом Зервосом, Пикассо высказал такую мысль: «Картину не задумываешь и не определяешь заранее, она изменяется во время работы, следуя течению мыслей. Законченная, она изменяется еще больше, в зависимости от настроения того, кто на нее смотрит. Картина, как живое существо, живет своей жизнью, и на нее влияют все изменения нашей каждодневной жизни. Это естественно, поскольку картина живет через того, кто на нее смотрит»<sup>5</sup>.

Хочется надеяться, что в интерпретациях творческого наследия Пабло Пикассо, предлагаемых в данной книге, мы следуем этому завету Мастера.

М.А. Бусев

- <sup>1</sup> *Маяковский В.В.* Сочинения в двух томах. Том второй. Поэмы. Пьесы. Проза. М: «Правда», 1988. С. 654.
- <sup>2</sup> Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. 25/02/2010–23/05/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научные редакторы Ксения Богемская, Виталий Мишин. М.: «Красная площадь», 2010.
- <sup>3</sup> Пикассо. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный Эрмитаж. 17/06/2010–05/09/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научный редактор Альберт Костеневич. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010.
- <sup>4</sup> *Бусев М.* Ретроспектива Пабло Пикассо в Москве // Искусство в современном мире. Сборник статей. Вып. 4. М., 2011. С. 333–345.
- <sup>5</sup> Мастера искусства об искусстве. Том пятый. Первая книга. Искусство конца XIX – начала XX века. Под ред. И.Л. Мэца, Н.В. Яворской. М., 1969. С. 307.



## Становление гения



А.А. Бабин

О ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ ПИКАССО  
НАД КАРТИНАМИ 1900-х ГОДОВ  
ИЗ РОССИЙСКИХ СОБРАНИЙ  
И ПАРИЖСКОГО МУЗЕЯ ХУДОЖНИКА<sup>1</sup>

Пабло Пикассо не признавал академическую законченность картины. Порой кажется, что его произведения находятся в процессе динамического становления и включают фактор времени. Время здесь – это не длительный этап завершения полотна, а короткие промежутки между различными стадиями его исполнения. Художник нередко менял свой первоначальный замысел и переписывал на холсте раннюю композицию, что было особенно заметно в 1900-е годы. В данной статье я хочу обобщить опыт исследований в рентгеновских и инфракрасных лучах ранних и кубистических работ Пикассо. Меня привлекают не столько рентгенограммы сами по себе, сколько процесс создания Пикассо картины. При этом будет обращено внимание не на незначительные исправления технического характера, а на существенные переделки, влекущие за собой изменения образного строя и пластического решения в его произведениях. Мне представляется, что трансформации картин – это не единичные случаи, а взаимосвязанные явления, раскрывающие творческое кредо Пикассо. Необходимо учитывать, что Пикассо работал очень быстро и мог написать картину за один день. Поэтому иногда он исправлял картину по непросохшим краскам, в результате чего авторские изменения явственно проступали сквозь верхние слои живописи и со временем становились все более заметными. Для понимания смысла и иконографии полотен художника также важны источники, которые использовал Пикассо или заимствовал у предшественников. Поэтому целесообразно затронуть в статье вопрос об источниках его творчества.

В статье будут использованы, преимущественно, материалы моих наблюдений наряду с исследованиями других

специалистов по творчеству Пикассо. Для меня самым существенным моментом является анализ процесса работы художника над картиной: а именно, возникновение идеи и ее развитие от эскиза к завершеному произведению. Интересно также рассмотреть оборотные стороны некоторых полотен, которые порой скрывают от зрителей первоначальный замысел или композиционные эскизы, впоследствии записанные Пикассо.

Например, изучая оборот эрмитажной картины Пикассо «Любительница абсента» в конце 1970-х годов, я обнаружил эскиз Пикассо<sup>2</sup>. Набросок в левом верхнем углу оборотной стороны холста изображал женскую голову в профиль, сохранившуюся лишь фрагментарно. Фрагмент отдаленно напоминает центральный персонаж на графическом листе с несколькими набросками Пикассо. Этот рисунок под названием «Испанская женщина», был, вероятно, исполнен весной 1901 года в Мадриде<sup>3</sup>. Возможно также, что обнаруженная голова являлась подготовительной работой к картинам на сюжет «Женщина в кафе» или «Певица (танцовщица, чтица) на сцене». В качестве одной из аналогий к фрагменту на обороте «Любительницы абсента» можно назвать картину «Девушка с красным цветком в волосах», на которой женское лицо изображено в профиль (лето 1901 года, коллекция г-жи и г-на Жака Гельмана; экспонируется в Музее Метрополитен в Нью-Йорке)<sup>4</sup>.

Фрагмент относится к более раннему времени, чем «Любительница абсента», написанная осенью 1901 года в Париже. Тогда как эскиз на обороте исполнен, по-видимому, летом 1901 года в Париже и стилистически связан с произведениями Пикассо, демонстрировавшимися в июне – июле этого года в Галерее Воллара. На обнаруженном мною наброске видно женское лицо с крупным носом, ярко накрашенными губами и массивным подбородком, тип которого можно назвать «лотрековским». Это объясняется тем, что эскиз создан в манере Тулуз-Лотрека, под воздействием которого Пикассо находился в 1900–1901 годах, то есть в течение времени, которое предшествовало его «голубому» периоду<sup>5</sup>.

Оборотная сторона этого полотна, на которой сохранился лишь фрагмент женской головы, первоначально была

лицевой и представляла собой загрунтованный холст, что было выявлено в результате анализа эрмитажной картины в рентгеновских лучах. Тогда как нынешняя лицевая сторона полотна вначале была оборотной и была использована Пикассо для композиции «Любительница абсента»<sup>6</sup>.

Аналогичная история связана с картиной Пикассо «Девочка на шаре» (1905) из ГМИИ имени А.С. Пушкина в Москве. Как и «Любительница абсента», «Девочка на шаре» была написана на оборотной стороне полотна, тогда как первоначально на его лицевой стороне находился мужской портрет более раннего периода, впоследствии записанный Пикассо. В 1979 году рентгенограммы с картины были любезно предоставлены мне Мариной Бессоновой, являвшейся в то время хранительницей работ Пикассо в московском музее и внесшей большой вклад в их изучение. На основании этих рентгенограмм я высказал предположение, что на раннем портрете изображен Франсиско Итуррино, испанский (баскский) художник, с которым молодой Пикассо имел совместную выставку в парижской Галерее Воллара летом 1901 года. Основанием для подобной гипотезы стало сделанное мною сравнение фотографии с рентгена мужского портрета и «Портрета Итуррино» кисти Дерена (1911), который я в 1979 году сопровождал из Эрмитажа в ГМИИ имени А.С. Пушкина. «Портрет Итуррино» Дерена находился среди других картин из Национального музея современного искусства «Центр Помпиду» в Париже, предоставленных на выставки в Ленинград и Москву. Однако Марина Бессонова имела другую точку зрения (она считала, что первоначальное изображение – это портрет отца художника, исполненный в конце 1890-х годов). Поэтому она не согласилась со мной и, более того, критиковала в своей рецензии на мою кандидатскую диссертацию тот ее раздел, где я говорил о «Портрете Итуррино» на обороте картины «Девочка на шаре»<sup>7</sup>. Точку зрения Марины Бессоновой разделял и Анатолий Подоксик. А.С. Подоксик считал, что на обороте «Девочки на шаре» изображен отец Пикассо, Хосе Руис Бласко, а портрет, по его мнению, был исполнен между 1896-м и 1899 годами. Эта ошибочная точка зрения нашла отражение в книге А.С. Подоксика «Пикассо. Вечный поиск. Произ-

ведения художника из советских музеев», опубликованной в 1989 году, после смерти автора, и вышедшей под редакцией Марины Бессоновой<sup>8</sup>. Правда, у меня не было тогда веских доказательств, подтверждающих высказанную в 1979 году гипотезу о «Портрете Итуррино» на обороте «Девочки на шаре». Дополнительные данные обнаружались в книге Джона Ричардсона (1991)<sup>9</sup>, опубликовавшем, в частности, фотографию Пикассо на фоне «Портрета Итуррино» 1901 года (в мастерской художника на бульваре Клиши, рядом с коллекционером Пере Маньяхом<sup>10</sup> и каталонским художником Антони Торресом Фюстером). Фотография 1901 года говорит о том, что, в отличие от фрагментарного изображения на обороте «Любительницы абсента», «Портрет Франсиско Итуррино» представлял собой цельное, законченное произведение. Любопытно, что Мэрилин Мак-Калли, соавтор книги Ричардсона, во время моей встречи с ней в Лондоне, с гордостью показывала мне репродукцию этой фотографии 1901 года, преподнося ее как важное открытие. Мэрилин Мак-Калли была удивлена, услышав о моей более ранней гипотезе, не зная, конечно, и о моей неопубликованной диссертации 1982 года, написанной на русском языке. Позднее я сообщил Марине Бессоновой о новом материале в книге Джона Ричардсона и Мэрилин Мак-Калли. В конечном итоге, в каталоге ГМИИ, опубликованном в 2001 году, Марина Бессонова согласилась с тем, что на обороте «Девочки на шаре» первоначально был изображен портрет Франсиско Итуррино<sup>11</sup>.

Как и «Девочка на шаре», московская картина «Арлекин и его подружка», или «Странствующие гимнасты» (осень 1901) написана на полотне, использованном ранее Пикассо для другой живописной работы, но уже не на обороте холста, а поверх прежней композиции. И произошло это не через четыре года, как в случае с двумя произведениями на московской картине 1905 года, а через небольшой промежуток времени, спустя несколько месяцев. Персонажи на полотне «Арлекин и его подружка» располагаются в столь узком пространстве между столом и стеной, которого было недостаточно даже для одного персонажа в эрмитажной картине «Любительница абсента». Может быть,

поэтому фигуры Арлекина и его подружки выглядят как сросшиеся, тогда как их головы разведены в разные стороны, поскольку в мыслях они далеки друг от друга. Их бледные лица имеют следы грима и приобретают маскообразные черты, словно они носят маски, навеки приросшие к лицу актера. Женское лицо на московской картине отдаленно напоминает лицо Жермены Пишот, урожденной Гаргалло (на фотографии около 1900 года)<sup>12</sup>. Неразделенная любовь к Жермене стала причиной гибели в феврале 1901 года Карлоса Касахемаса, друга Пикассо. Персонажи на московском полотне 1901 года предвосхищают героев картины «Автопортрет в костюме Арлекина», или «Автопортрет в кафе “Проворный кролик”» (1905. Нью-Йорк, Музей Метрополитен), в которой, бесспорно, изображены Пикассо и Жермена Пишот (зеркально по отношению к московской картине)<sup>13</sup>.

В каталоге французской живописи XIX–XX века в ГМИИ, вышедшем в 2001 году, Марина Бессонова отметила следующее: «Картина “Арлекин и его подружка” написана поверх другого пастозного живописного слоя, то есть перекрывает неизвестную нам более раннюю картину Пикассо, исполненную, видимо, летом того же года»<sup>14</sup>. Поскольку рентгенограмма полотна «Арлекин и его подружка» ясно не читается, остается только гадать о том, что представляла собой предшествующая ему работа. Возможно, это была картина, исполненная в «стиле Воллара». Другое же суждение – уже чисто умозрительная гипотеза. Судя по некоторым деталям, видимым невооруженным глазом, я предполагаю, что здесь художник записал живописный набросок, относящийся к композиции на тему «Погребения Касахемаса» (Париж, Городской музей современного искусства). В частности, это некое подобие обнаженной женской фигуры, относящейся к нижнему слою живописи. Контур этой фигуры, записанной впоследствии художником, проступил сквозь верхний слой, и женщина словно парит над бокалом, относящимся к новой композиции – «Арлекин и его подружка». В пользу моего предположения говорит и изображение на завершенном полотне женщины, похожей на Жермену Пишот, ставшей невольной причиной гибели Касахемаса.

Пикассо создал несколько живописных композиций на тему смерти Касахемаса. Первый вариант «Погребения Касахемаса», уничтоженный художником, был более крупного формата, чем парижская версия (Городской музей современного искусства). Этот вариант видел и описал А. Сириси-Пельисер в книге о молодом Пикассо (1950)<sup>15</sup>. О нем можно судить также по графическому эскизу, хранящемуся в Музее Пикассо в Париже<sup>16</sup>. Символистский по характеру рисунок изображает вознесшуюся над мертвым телом обнаженную женщину, воплощающую образ улетающей на небо души Касахемаса. Другой, маленький живописный, но также несохранившийся вариант «Погребения Касахемаса», известен по изображению в «Портрете Матеу де Сото» (1901. Швейцария, Винтертур, собрание Оскара Рейнгарта)<sup>17</sup>. В этом портрете Пикассо использовал прием «картина в картине»: за мужской головой, на стене, виден живописный этюд со сценой оплакивания умершего. Трагическое звучание присуще также небольшой картине «Смерть Касахемаса» из Музея Пикассо в Париже, экспонировавшейся в 2010 году в ГМИИ и Эрмитаже. На ней мы видим друга художника, лежащего в гробу, с огнестрельной раной на виске<sup>18</sup>.

Тема трагического одиночества, присущая эрмитажной картине «Любительница абсента», свойственна и «Портрету поэта Сабартеса» («Пивная кружка») из московского музея. Рассказывая о создании своего портрета поздней осенью 1901 года, Сабартес писал, что он невольно послужил моделью для картины, не подозревая о присутствии художника, который наблюдал за поэтом в кафе и затем запечатлел его на полотне. Сабартес связывал свой портрет, написанный Пикассо, с началом «голубого» периода<sup>19</sup>. Правда, первоначальное изображение маленького мальчика, обнаруженное в нижних живописных слоях полотна, ставит под сомнение некоторые детали рассказа Сабартеса о возникновении московской картины. Трудно допустить, что поздней осенью 1901 года Пикассо пришел в кафе с законченной в мае–июне 1901 года картиной, изображавшей мальчика, и поверх нее стал писать портрет Сабартеса. Вероятно, портрет Сабартеса создавался художником в мастерской, по воспоминаниям и под впечатлением от недавно увиденной сцены в

кафе. Не имея под рукой подходящего холста, Пикассо записал изображение мальчика, поскольку считал манеру его исполнения («стиль Воллара») пройденным этапом. Здесь я согласен с мнением Марины Бессоновой и Анатолия Подоксика, отождествивших первоначальное изображение мальчика на московском полотне с картиной «Ребенок в белом», демонстрировавшейся на выставке в галерее Воллара в июне–июле 1901 года под № 47 («L'enfant blanc») <sup>20</sup>. В данном случае точка зрения Марины Бессоновой и Анатолия Подоксика, на мой взгляд, оказалась более верной, чем мнение знаменитого исследователя творчества Пикассо, Пьера Дэкса. Дэкс неверно отождествил картину «L'enfant blanc», выставленную в галерее Воллара, с полотном «Le Gourmand» («Гурман») из Национальной художественной галереи в Вашингтоне <sup>21</sup>. Мне кажется, что картина «Гурман» написана позднее июля 1901 года, после закрытия выставки в галерее Воллара и в другом стиле, более плоскостном и менее фактурном по живописи, в манере, приближающейся к «голубому» периоду, то есть в августе – сентябре 1901 года <sup>22</sup>. Осенью 1901 года Пикассо полностью преодолевает «стиль Воллара», а основным сюжетом его произведений становится «Материнство». Летом 1901 года, еще во время работы выставки в Галерее Воллара, Пикассо познакомился с поэтом и художественным критиком Максом Жакобом и вскоре создал его живописный портрет, где тот предстал в окружении книг <sup>23</sup>. Однако уже осенью 1901 года Пикассо записал изображение Макса Жакоба, создав поверх него композицию «Сидящая мать с ребенком» (США, Массачусетс, Кембридж, Художественный музей Фогг) <sup>24</sup>. Правда, в свои поздние годы Пикассо с горечью говорил об исчезновении картины. Это единственный известный случай, когда художник сожалел о том, что записал свое произведение. Аналогичное чувство печали испытывал и Макс Жакоб, оставивший воспоминания о «голубом» периоде Пикассо и о своем пропавшем портрете <sup>25</sup>.

В воспоминаниях о Пикассо другой поэт, Хайме Сабартес, невольно ошибался в деталях. Однако, рассказывая историю создания своего портрета, впоследствии оказавшегося в Москве, поэт проникновенно охарактеризовал «голубой»

период в целом. Сабартес верно определил место трех своих живописных портретов, относящихся к этому этапу творчества художника, отметив их важность для формирования стилистики «голубого» периода<sup>26</sup>. Сабартес также приводит важное свидетельство о том, что название московской картины «Портрет поэта Сабартеса» – это авторское название, придуманное Пикассо<sup>27</sup>.

Как и московский портрет, второй портрет Сабартеса, заверченный в январе 1902 года в Париже (Барселона, Музей Пикассо), написан поверх другой картины. В данном случае – это «Женщина в колпаке». Еще в 1968 году композиция «Женщина в колпаке», изображавшая проститутку из больницы, или тюрьмы, Сен-Лазар, была обнаружена с помощью исследования в рентгеновских лучах барселонского «Портрета Сабартеса»<sup>28</sup>. Верхняя часть головы «Женщины в колпаке» видна невооруженным глазом над изображением Сабартеса в очках. Аналогичные произведения на сюжет «Женщина в колпаке» Пикассо писал несколько раз. В частности, одно полотно, изображающее «Женщину в колпаке», хранится в Музее Пикассо в Барселоне, где оно экспонируется рядом со вторым «Портретом Сабартеса»<sup>29</sup>. Обе версии «Женщины в колпаке», как сохранившуюся, так и известную по рентгенограмме, можно рассматривать как подготовительные работы к эрмитажной картине «Свидание», или «Две сестры»<sup>30</sup>.

В картине «Свидание» я обнаружил существенные авторские переделки или пенти-менти. В частности, фигуры держались за руки и были окружены аркой. То есть ранняя композиция картины повторяла рисунок с французской надписью, являющейся авторским названием картины: «Les Deux Soeurs». Это редкий случай, когда картина имеет название, придуманное самим Пикассо, который, как правило, этого не делал, предоставляя право называть свои картины коллекционерам или критикам.

Рентгеновский анализ выявил не только детали прежней композиции (арку в центре и кисти рук), но и другие изменения замысла художника. Из них наиболее существенным является то, что вначале левая фигура в картине «Свидание» была намечена обнаженной, как в другом подго-

товительном рисунке (Музей Пикассо, Барселона). Мы полагаем, что в этом графическом эскизе Пикассо хотел противопоставить проститутку – матери с ребенком, причем, не только в формально-пластическом, но и символическом плане. Не случайно образное решение картины «Свидание» сравнивается с темой «Встреча Марии и Елизаветы» в средневековой скульптуре<sup>31</sup> и в картине Эль Греко (Вашингтон, коллекция Дамбартон Окс). В докладе 1975 года я приводил картину Эль Греко «Встреча Марии и Елизаветы» в качестве основного источника «Свидания» Пикассо<sup>32</sup>. Позднее и, вероятно, независимо от меня другие авторы, в том числе и составители каталога парижской выставки 2008–2009 годов «Пикассо и мастера» («Picasso et les Maîtres»), сопоставляли полотно Эль Греко с картинами Пикассо «Погребение Касахемаса» (1901. Париж, Городской музей современного искусства) и «Свидание»<sup>33</sup>. В парижской картине «Погребение Касахемаса» уже присутствует предвосхищающий щукинское «Свидание» пластический мотив: две обнявшиеся женщины, стоящие возле склепа. Правда, на парижской выставке 2008–2009 года «Пикассо и мастера» эрмитажное «Свидание» не демонстрировалось, а лишь репродуцировалось в каталоге<sup>34</sup>.

Авторское название эрмитажной картины упоминается также в письме Пикассо к своему другу Максу Жакобу, которому художник, вероятно, послал упомянутый выше рисунок с надписью «Les Deux Soeurs». В этом письме, написанном летом 1902 года в Барселоне, Пикассо рассказал поэту о сюжете будущей картины: наблюдаемой им в 1901 году встрече «в тюрьме Сен-Лазар проститутки и матери» («une putain de S. Lazare et une mère»). Раньше последнее процитированное слово переводилось всеми учеными, в том числе и мною, как «сестра» (“une soeur”) и, более того, интерпретировалось, как «сестра милосердия» (в нашей статье «О процессе работы Пикассо над картиной “Свидание”», опубликованной в 1977 году)<sup>35</sup>. И только в том же 1977 году Пьер Дэкс предложил правильное прочтение этого слова как «мать» («une mère»)<sup>36</sup>. Однако данное уточнение, в сущности, не повлияло на нашу интерпретацию эрмитажной картины. Ведь в ней женщина справа и так воспринималась как мать с ребенком, поскольку

ку голова младенца находится возле ее обнаженной груди. Здесь слова художника в письме лишь уточняют сюжет, так как ранее считалось, что матерью ребенка является проститутка (фигура слева), которой сестра милосердия принесла младенца для кормления. И главное, текст этого письма оставляет неизменной общую концепцию картины<sup>37</sup>.

Изучение процесса работы Пикассо над картинами «голубого» периода позволяет понять многие присущие им особенности. Исследование в рентгеновских лучах эрмитажного «Портрета молодой женщины» (1902–1903) выявило некоторые важные черты этой картины, которые ранее не были обнаружены. Так, первоначально в левом верхнем углу картины имелась дарственная надпись, сделанная рукой Пикассо: «à Henri Bloch / Picasso». Пикассо был знаком со скрипачом Анри Блоком и его сестрой, оперной певицей Сюзанной Блок (Suzanne Bloch), портрет которой написал в 1904 году (Сан-Пауло, Художественный музей). Работа над портретом Сюзанны Блок запечатлена в ироничном рисунке Пикассо в письме Макса Жакоба к Сюзанне Блок. На фоне ее портрета изображены Пикассо и Макс Жакоб, игравший посредническую роль во взаимоотношениях художника с Сюзанной Блок<sup>38</sup>. Вполне вероятно, что эрмитажную картину вначале приобрел Анри Блок, один из первых французских друзей Пикассо<sup>39</sup>. Затем эрмитажный «Портрет молодой женщины» перешел в руки другого владельца, который, видимо, пытался уничтожить дарственную надпись художника.

Рентгеноскопия картины предоставила нам еще более интересный материал: под погрудным портретом обнаружилась поколенная фигура другой женщины. Два изображения на одном холсте нередко встречаются в «голубом» периоде Пикассо. В это время художник иногда позволяет себе импровизировать, улучшая при этом первоначальный замысел и меняя прежнюю композицию<sup>40</sup>. Таким образом, на полотне присутствует старый текст художника в виде надписи и новое, погрудное, изображение молодой женщины, скрывшее поколенную фигуру, то есть возник пример «палимпсеста»<sup>41</sup>.

Прием, который в данном сообщении я условно называю «палимпсест», можно увидеть и в рисунке Пикассо

«Мать с ребенком» из французского Музея Пикассо (декабрь 1902 года)<sup>42</sup>, сделанном во время третьей поездки художника в Париж (конец 1902 – январь 1903 года). Этой поездке Пикассо, наименее изученному из путешествий художника во французскую столицу, я посвятил специальную статью, опубликованную в 1982 году<sup>43</sup>.

Рисунок Пикассо, который демонстрировался в 2010 году в ГМИИ и Эрмитаже, входит в серию графических работ, исполненных во время третьей поездки художника в Париж. Эта графическая работа относится к неосуществленной композиции Пикассо «Женщина с воздетыми руками у постели умирающего старика»<sup>44</sup>. Она, в свою очередь, тематически близка к вашингтонской картине «Трагедия», исполненной в 1903 году в Барселоне. С последней связан и «Мужской портрет» (зима 1902–1903 годов, Париж, Музей Пикассо), исполненный, вероятно, во время третьей поездки художника в Париж<sup>45</sup>. Этот портрет может рассматриваться как подготовительная работа к фигуре старика в «Трагедии». В рисунке Пикассо «Мать с ребенком» правая рука женщины изображена дважды: первоначально рука была поднята кверху и представляла жест крика и отчаяния; затем мать той же рукой обнимала ребенка. Такие изменения, нередко встречающиеся в графике и живописи Пикассо и видимые невооруженным глазом, я трактую как прием палимпсеста<sup>46</sup>.

Термин «палимпсест» – происходит от греческого слова «palimpsēston» и означает (в применении к живописи и графике Пикассо) часть изобразительного текста, записанного или соскобленного художником, но не до конца<sup>47</sup>. Поэтому более раннее изображение проступает сквозь положенные поверх него новые красочные слои и воспринимается невооруженным глазом, хотя и с трудом. В произведениях Пикассо сохранение следов палимпсеста составляет существенное отличие от авторских переделок в других работах художника, которые обнаруживаются лишь с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей.

В течение «голубого» периода самым плодотворным оказался для Пикассо 1903 год, во время которого художник создал в Барселоне целый ряд шедевров: «Старый еврей с мальчиком» (ГМИИ); «Старый гитарист» (Чикаго, Ху-

дожественный институт); «Аскет» (Пенсильвания, Мерион, Фонд Барнса); «Трагедия», или «Бедняки на берегу моря» (Вашингтон, Национальная художественная галерея); «Трапеза слепого» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен); «Жизнь» (Кливленд, Художественный музей). Примечательно, что большинство из названных картин Пикассо переписывал, причем неоднократно. Поскольку эти произведения были исследованы с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей другими специалистами, я на них не буду подробно останавливаться. Отмечу лишь общие особенности работы Пикассо над картиной.

Вашингтонское полотно «Трагедия» было исследовано в 1990-е годы Энн Хенигсвальд<sup>48</sup>. В 1995 году в Вашингтоне мне довелось наблюдать за ходом ее работы над картиной, для анализа которой ей отчасти помог устный перевод моей статьи 1977 года о «Свидании» Пикассо на английский язык<sup>49</sup>. Деревянная основа, на которой впоследствии появилась «Трагедия», переписывалась Пикассо в 1901-м и в 1902-м годах. В 1902 году на ней временно возникла композиция – в горизонтальном формате – на тему корриды, называемая по-испански (точнее: по-каталонски) «El Agrastre». Она изображала вынос мертвого быка с арены. Эта композиция известна по рисунку из Музея Пикассо в Париже<sup>50</sup>, а также по аналогичному этому рисунку графическому эскизу на обороте уже упоминавшегося ранее письма Пикассо к Макс-у Жакобу 1902 года<sup>51</sup>. В письме Пикассо сообщал поэту о работе над картиной «Две сестры» и посылал ему эскиз будущего произведения. Таким образом, устанавливается близость между подготовительными работами к петербургскому «Свиданию» и вашингтонской «Трагедии».

Авторские переделки свойственны и произведениям Пикассо нового «розового» периода (1905–1906). Многие живописные и графические произведения 1905 года являются подготовительными работами к картине «Странствующие комедианты», или «Семья Арлекина» (1905. Вашингтон, Национальная художественная галерея). Она суммирует первую часть «розовой» эпохи – так называемый «период цирка». «Семья Арлекина» объединяет ряд работ не только в плане тематики, но и с точки зрения процесса работы над карти-

ной. Вашингтонское полотно, которое в течение 1905 года несколько раз переписывалось художником, представляет собой многослойную структуру. Картина была детально исследована Э.А. Кармином в 1980-м и 1985-м годах, в том числе с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей<sup>52</sup>.

Согласно Э.А. Кармину, первоначальная композиция, написанная на вашингтонском полотне, повторяла эскиз из Балтимора, включающий мотив «Девочка на шаре»<sup>53</sup>. Второй этап работы следовал за гуашью «Два акробата с собакой» (1905. Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>54</sup>. Окончательная же версия, перекрывшая собой предшествующие живописные слои, сложилась на основе двух эскизов из московского музея: гуашей «Комедианты» и «Испанка с острова Майорка».

Примечательно, что столь значительные изменения первоначального состояния вашингтонского полотна незаметны невооруженным глазом, за исключением пенти-менти на месте головы женской фигуры справа (для нее позировала возлюбленная художника той поры, Фернанда Оливье, воплощавшая образ «Испанки с острова Майорка»). Противоположный пример – картина Пикассо «Гарем» (1906. Кливленд, Художественный музей), созданная в конце «розового» периода. Она не претерпела существенных изменений первоначальной композиции, но в ней очевидны авторские переделки (то есть прием палимпсеста). Невооруженным глазом видны, в частности, прежние положения рук у двух фигур: обнаженной женщины на дальнем плане и женщины с зеркалом справа<sup>55</sup>. В отличие от художников – академистов XIX века, Пикассо не скрывает своих исправлений, обнажая живописный прием. Исследователи считают, что в «Гареме» прекрасная Фернанда Оливье изображена четыре раза в разных позах и обнаженной; в глубине интерьера видна сводня, а на переднем плане показан обнаженный хозяин гарема, держащий в руке испанский сосуд для вина (поррон) и ранее ошибочно принимаемый за евнуха<sup>56</sup>.

Известно, что «Турецкая баня» Энгра, впервые представшая перед широкой публикой лишь в Осеннем Салоне 1905 года, послужила источником вдохновения для «Гарема» Пикассо<sup>57</sup>. Пикассо не только вдохновлялся «Турецкой

баней», но и полемизировал с нею, противопоставляя классической законченности Энгра авангардистское «non finito». Еще большей незаконченностью отличается гуашь «Три обнаженные фигуры» (Нью-Йорк, Семейный фонд Алекса Хиллмана)<sup>58</sup>, предшествующая «Гарему» и избыточная как переделками, так и измененными художником надписями. Авторские переделки присущи и портретам Пикассо, в особенности «Портрету Гертруды Стайн» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), начатому в конце 1905 года и завершённому осенью 1906 года. Этот портрет потребовал почти девяносто сеансов позирования. Но для Пикассо традиционный подход к портрету был неприемлем. Неудовлетворенный достигнутым результатом, Пикассо отказался от работы с моделью, переписав портрет по памяти и придав лицу Гертруды Стайн маскообразные черты<sup>59</sup>. Вначале портрет не понравился Гертруде Стайн, но потом живописец убедил ее, что такой, как на портрете Пикассо, она будет всегда<sup>60</sup>. О сходстве модели и портрета Пикассо спустя много лет говорит, в частности, фотография, сделанная Мэн Реем в 1922 году<sup>61</sup>. История создания «Портрета Гертруды Стайн» хорошо известна, особенно благодаря статье Винсента Жиру 2007 года, в которой была также воспроизведена рентгенокопия картины<sup>62</sup>. Первоначально лицо Гертруды Стайн было значительно больше повернуто вправо. Здесь я хочу отметить следующее: некоторые авторские переделки заметны невооруженным глазом, в том числе и на сделанной мною фотографии в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Видимые изменения композиции говорят об использовании художником в «Портрете Гертруды Стайн» приема палимпсеста.

Работа над «Гаремом» и другими произведениями, созданными летом 1906 года в испанской деревушке Госоля и осенью 1906 года в Париже<sup>63</sup>, соединилась, в конечном итоге, с подготовительными этюдами к картине «Авиньонские девушки» из Нью-Йорка (июнь – июль 1907 года, Музей современного искусства). Для меня здесь представляют интерес несколько картин 1906–1907 годов из Музея Пикассо в Париже. «Автопортрет», исполненный осенью 1906 года в Париже<sup>64</sup>, отчасти повторяет композицию «синего» портре-

та художника 1901 года, также хранящегося в Музее Пикассо в Париже. Только теперь мы видим последние отблески «розового» колорита и завершение «розового» периода, исчерпавшего свои возможности осенью 1906 года, наподобие конца «голубой» эпохи осенью – зимой 1904 года. Мужская полуфигура показана обнаженной, отличается гипертрофированной пластикой и геометризацией объемов. Небольшие авторские переделки заметны невооруженным глазом в зоне вокруг головы: она была ближе к верхней стороне холста и располагалась правее.

На другом полотне из парижского Музея Пикассо, изображающем женский бюст, заметны более значительные авторские переделки. Проводившиеся парижскими специалистами исследования картины «Бюст», или «Голова женщины с большим ухом» (весна 1907 года)<sup>65</sup> в рентгеновских и инфракрасных лучах показали, что под изображением женской полуфигуры первоначально находился эскиз с шестью фигурами – подготовительная работа к полотну «Авиньонские девушки» (июнь – июль 1907 года, Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>66</sup>. Изменения в самой картине «Бюст» заметны и невооруженным глазом: сквозь розово-охристые тона обнаженного тела проглядывают синие контуры фигур, относящихся к раннему эскизу. Двойственное изображение возникло потому, что Пикассо не полностью записал композицию в нижних слоях живописи. Первоначальное произведение становится более очевидным, если мысленно повернуть полотно «Бюст» на девяносто градусов влево, против часовой стрелки. Обе работы на одном холсте «Бюст» относятся ко времени влияния иберийской пластики, древней испанской скульптуры, на произведения Пикассо. Иберийской стадии работы над эскизами к «Авиньонским девушкам» соответствует композиция, обнаруженная в нижнем слое живописи картины Пикассо «Бюст». В ее верхнем слое живописи бросается в глаза такая деталь, как большое ухо, заимствованное из иберийской скульптуры. Французские специалисты (Шарль де Куэссен и Тьерри Борель), проводившие исследования парижского произведения, не обратили внимания на такую его существенную особенность, как большие красные пятна

на лбу и затылке женщины. Эти пятна принадлежат нижнему слою живописи и являются деталями фигуры женщины, стоявшей слева у занавеса в эскизе к «Авиньонским девушкам». Указанная фигура находит себе аналогию в позе и цветовом решении в женщине слева в другом эскизе к картине «Авиньонские девушки» – в акварельном наброске, хранящемся в Художественном музее Филадельфии<sup>67</sup>. В этой акварели фигуры исполнены в красно-коричневых тонах и очерчены синими контурами, как и в эскизе, первоначально существовавшем на полотне «Бюст» из парижского музея Пикассо.

Филадельфийский эскиз (с пятью фигурами), исполненный в июне 1907 года, непосредственно предшествует картине «Авиньонские девушки», как по времени создания, так и в силу своей близости к окончательному композиционному решению полотна<sup>68</sup>. Эскиз, скрытый в нижних слоях «Бюста», насчитывает шесть обнаженных женских фигур, но, несмотря на это отличие, превосходит композицию пятифигурной подготовительной работы из филадельфийского музея. Парижский эскиз, увиденный лишь с помощью инфракрасных лучей, датируется в литературе, в частности, У. Рубиным, маем–июнем 1907 года<sup>69</sup>. Соответственно «Бюст», написанный поверх этого эскиза, создан позднее и должен быть датирован июнем 1907 года, а не весной 1907 года, как это неточно отмечалось в каталоге московской выставки 2010 года<sup>70</sup>. Использование нижних слоев живописи, скрывающих первоначальную композицию при создании нового произведения, будет свойственно не только картине «Бюст», но и другим работам Пикассо.

На полотне «Женщина со сжатыми руками» (весна 1907 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>71</sup> также заметен прием палимпсеста: фигура окружена с двух сторон маленькими этюдами к «Авиньонским девушкам» и сама превосходит одну из героинь этого знаменитого произведения. Это подтвердило исследование картины в инфракрасных лучах, выявивших с большей очевидностью существование по краям холста подготовительных работ к полотну «Авиньонские девушки». Отчасти эти наброски были видны и невооруженным глазом. Заметны авторские переделки рук и других частей тела основной фигуры, находящейся в центре картины

«Женщина со сжатыми руками». Аналогичные приемы создания произведений наблюдаются также в ряде рисунков Пикассо, например в «Бюсте женщины» («Buste de femme») <sup>72</sup> и в «Обнаженной женщине анфас с поднятыми руками» <sup>73</sup>. В обеих графических работах основная фигура окружена маленькими женскими персонажами.

Надо отметить, что «Бюст» и многие другие работы из парижского музея происходят из личной коллекции Пикассо: они не предназначались ни для показа зрителям, ни для продажи, являясь живописными этюдами и графическими эскизами в буквальном смысле. С некоторыми из своих произведений художник не хотел расставаться до конца жизни. Об этом красноречиво говорит фотография Пикассо, сделанная в 1972 году в Мужене, за год до смерти художника, показывающего его рядом со своей любимой картиной «Бюст», или «Голова женщины с большим ухом» <sup>74</sup>.

Правда, с картиной «Обнаженная женщина (погрудное изображение)» (илл. 19), претерпевшей авторские правки, сходные с указанными ранее переделками в других этюдах к «Авиньонским девушкам», Пикассо все же расстался: она была продана С.И. Щукину и сейчас хранится в Эрмитаже.

На эрмитажном полотне Пикассо изменил расположение головы: она была ближе к верхней стороне холста и правее, более наклонена вниз, как в картине «Голова женщины» из Штутгарта, исполненной еще осенью 1906 года <sup>75</sup>. Аналогичное расположение головы наблюдается и в одном из упомянутых ранее графических эскизов к «Авиньонским девушкам» («Бюст женщины», Париж, Музей Пикассо), репродуцированном в московском каталоге, правда, с ошибочными данными (сведения даны о рисунке Пикассо 1903 года) <sup>76</sup>. Пикассо создал другой живописный этюд к «Авиньонским девушкам» (Париж, Музей Пикассо), имеющий тоже название («Бюст женщины») <sup>77</sup>. На нем обнаженный торс почти полностью повторяет фигуру на щукинском полотне, но голова теперь повернута вправо. В петербургской картине художник правил контуры головы цветом, добиваясь пластичности объема и осязательности формы («Обнаженная женщина»). Таким образом, вокруг головы возникла зона «негативного пространства». Этот прием Пикассо применял

и в работах 1905 года<sup>78</sup>, но не столь очевидно, как весной 1907 года. В ряде упомянутых ранее этюдов к «Авиньонским девушкам» после авторских правок вокруг каждой женской головы образуются темные силуэты из густо положенных красок, своего рода «мнимый фон». Подобные авторские переделки заметны и на большом полотне «Авиньонские девушки» (Нью-Йорк, Музей современного искусства). Эта картина означала для Пикассо переход от раннего к зрелому творчеству и резкий отказ художника от «приятных» для глаз публики произведений. «Авиньонским девушкам» посвящена огромная литература, исследующая проблему возникновения кубизма. Поэтому я не буду подробно останавливаться на этой картине, а лишь отмечу ее некоторые особенности. Работая над холстом из Нью-Йорка, Пикассо учел свой опыт времен «голубого» и «розового» периодов. Вместо многочисленных исправлений на самом полотне, художник предпочел выверять основную композицию будущего произведения в живописных этюдах и графических эскизах к «Авиньонским девушкам», которых насчитывается около двухсот.

У. Рубин, детально исследовавший картину «Авиньонские девушки», отметил в ней некоторые исправления. Художник, в частности, переписал голову женщины слева и головы двух женщин справа, усилив в них момент деформации и подчеркнув в лицах геометрические черты. Важные изменения коснулись головы женщины, сидящей на корточках: ее лицо было написано дважды и как бы имело четыре глаза<sup>79</sup>. У. Рубин и П. Дэкс также обозначили в процессе работы над полотном «Авиньонские девушки» переход от «иберийской» стадии к «африканской»<sup>80</sup>. Голова сидящей справа женщины считается в литературе самой «африканской»<sup>81</sup>. Авторские переделки ее головы видны невооруженным глазом: над ее лбом и вокруг щеки идет зона «мнимого фона» – полоса розово-коричневого цвета, более светлого тона, чем красно-коричневое лицо. Африканские влияния ощущаются и в эрмитажных картинах 1907–1908 годов: в «Танце с покрывалами» (лето 1907 года) и «Дружбе» (1907–1908), в начальном этапе работы над «Тремя женщинами» (осень 1907 – конец 1908 года)<sup>82</sup>.

Стремление к пластической выразительности и приемы деформации заметны не только в изображениях фигур, но и в натюрмортах Пикассо 1907–1908 годов, созданных под воздействием живописи Поля Сезанна<sup>83</sup>. Отдельные натюрморты, в частности «Ваза с цветами» (1907, Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>84</sup>, напротив, говорят о полемике Пикассо с Сезанном. В процессе создания «Вазы с цветами» постепенно «сезаннистские» черты (в графических эскизах)<sup>85</sup> уступали место «негритянским» элементам и кубистическим приемам (в законченном живописном произведении). На самом полотне «Ваза с цветами» трубки на стене заставляют вспомнить «Курильщики» Сезанна, тогда как штрихи-насечки на цветах – искусство Африки.

Некоторые из натюрмортов Пикассо этого времени написаны поверх других, более ранних работ художника. Так, для натюрморта «Кувшины и лимон» (лето 1907 года)<sup>86</sup> была использована основа, на которой несколько месяцев назад находился другой многофигурный эскиз к картине «Авиньонские девушки». Обе работы на одном холсте были исполнены в стиле раннего кубизма. Причем, горизонтальный формат эскиза предшествовал вертикальному формату натюрморта. Аналогичная смена форматов присуща и эрмитажной картине «Бидон и миски» (1908). На ней видна кубистическая композиция, скрывающая раннюю работу Пикассо.

Эрмитажный натюрморт «Бидон и миски» (1908) написан поверх пейзажа 1901 года, исполненного в «стиле Воллара». Он создан в духе живописи импрессионистов и художников периода постимпрессионизма. Ранняя картина столь фактурно написана, что крупные мазки просматриваются сквозь плоскостный фон кубистического натюрморта. Эта интересная находка принадлежит Анатолию Подоксикю, опубликовавшему в 1978 году статью об эрмитажной картине<sup>87</sup>. Однако трудно согласиться с мотивировкой записи первоначальной композиции, предложенной Подоксиком. Подоксик считал, что причина кроется в негативном отношении Пикассо к импрессионизму. Якобы художник говорил, что у импрессионистов вместо живописи существует лишь погода<sup>88</sup>. Для Пикассо «стиль Вол-

лара» – это был давно пройденный этап. История переделок упомянутого выше полотна «Кувшины и лимон» (лето 1907 года), на котором кубистический натюрморт перекрыл кубистический эскиз, ставит под сомнение интерпретацию Подоксика. Дело не в изменившемся отношении Пикассо к импрессионизму, под воздействием которого молодой художник находился в 1900–1901 годах. Причина кроется в поиске Пикассо новых пластических решений, в стремлении к самоценной живописи и картине как таковой. Обретя самостоятельный стиль, Пикассо не считал, видимо, пейзаж 1901 года достаточно оригинальной по исполнению работой. Мне кажется, что в течение кубистического периода Пикассо еще оставался приверженцем концепции впечатления от природы, идущей от импрессионистов. Правда, свои впечатления от природы он передавал на языке геометрического стиля.

Что же касается живописного наброска к картине «Авиньонские девушки» – в нижнем слое натюрморта «Кувшины и лимон», – то Пикассо мог рассматривать его как не самый удачный этюд. Художник не раз перечеркивал графические эскизы к картине «Авиньонские девушки»<sup>89</sup>. Пикассо также было присуще смешение традиционных жанров живописи: поверх фигуры обнаженной женщины он иногда рисовал натюрморт, как на одном из графических листов (Париж, Музей Пикассо), использованном художником в качестве эскиза для полотна «Авиньонские девушки»<sup>90</sup>.

Эрмитажные картины Пикассо 1907–1908 годов дают определенный материал для их исследования в рентгеновских лучах. Правда, сейчас меня больше привлекают другие способы изучения этих полотен. Тем более что рентгеновский анализ таких крупных полотен 1908 года, как «Дриада» и «Три женщины», не выявил каких-то существенных изменений первоначального замысла художника<sup>91</sup>. Там, где бесценны исследования в рентгеновских и инфракрасных лучах, на помощь приходит изучение приемов палимпсеста. Например, на полотне «Три женщины», невооруженным глазом видно, что первоначально голова левой фигуры располагалась ниже, была ближе к плечу, а по стилю – она выглядела более «африканской», чем в окончатель-

ном состоянии картины. Ранее прорисовка головы левой женщины в эрмитажной работе во многом повторяла изображение на одном из графических эскизов, хранящихся в Музее Пикассо в Париже<sup>92</sup>. Во время этой стадии работы облик женщины слева напоминал этюды к картине «Женщина с салфеткой» (Частное собрание)<sup>93</sup>; обнаруживалась также близость с лицом левой фигуры на другом щукинском полотне – «Дружба» (1907–1908). «Дружба» была завершена художником раньше, чем «Три женщины», но оба произведения возникли из одной графической композиции, «Купальщицы в лесу» (1907–1908), известной по графическим эскизам в музеях Нью-Йорка (Музей современного искусства) и Парижа (Музей Пикассо)<sup>94</sup>. Изображение пяти купальщиц, которое Пикассо многократно варьировал, восходит к произведениям Сезанна. Рисунки Пикассо на сюжет «Купальщицы в лесу» стали впоследствии графическими эскизами для двух эрмитажных картин: две левые фигуры стали основой для «Дружбы», три правые – для «Трех женщин».

Внимательное изучение другой эрмитажной работы Пикассо, «Дриада», причем невооруженным глазом, позволяет выявить в ней детали более ранних композиций. Во-первых, это едва заметная прорисовка другой фигуры в левом верхнем углу. Сейчас эта деталь почти не различима, но ранее она была намечена со всей очевидностью в эскизе гуашью (Нью-Йорк, собрание Джаффе)<sup>95</sup>.

Во-вторых, это видимые на полотне «Дриада» следы первоначальной композиции, которая представляла женщину, сидящую в кресле. Справа от обнаженной женской фигуры сохранилась линия, прежде изображавшая кресло. Намеченная художником линия проведена на холсте лишь фрагментарно: ранее она как бы вторила графическому эскизу из записной книжки Пикассо (Carnet 16)<sup>96</sup>. Первая версия «Дриады» развивала композицию, намеченную в одном из эскизов картины «Авиньонские девушки»: в постели «Обнаженная женщина, сидящая в кресле», изображающей женщину, положившую свою согнутую левую ногу на колени правой (весна 1907 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>97</sup>. В начале XX века щукинская картина именовалась «Нагая

женщина в пейзаже». «Дриадой» (то есть лесной нимфой) ее стали называть лишь с 1923 года, когда Яков Тугендхольд вновь написал большую статью о коллекции Сергея Ивановича Щукина<sup>98</sup>.

Стилистически и тематически эрмитажные картины 1907–1908 годов, происходящие из собрания Щукина, связаны с «Авиньонскими девушками», в том числе и «Композиция с черепом».

Здесь необходимо сравнение эрмитажной «Композиции с черепом» с рисунком тушью из Музея Пикассо в Париже (весна–лето 1908 года)<sup>99</sup> и графическим эскизом из Москвы (исполнен акварелью и гуашью между осенью 1907 и июнем 1908 года)<sup>100</sup>. Это сопоставление показывает некоторые композиционные изменения, происшедшие в петербургской картине. В ней в правой верхней части зеркала появилось отражение обнаженной женщины, вторящее фигуре на одной из подготовительных работ к «Трем женщинам» (Художественный музей, Бостон)<sup>101</sup>. Слева от зеркала художник поместил палитру, в отверстие которой, в сравнении с московским эскизом, он добавил кисти. Примечательно, что в другой эрмитажной картине – «Стеклопосуде» (1906) – Пикассо действовал совсем наоборот: записал в центральной части холста изображение кистей.

Но самое интересное для нас изменение в «Композиции с черепом» – это зубы черепа, видные в эскизе и записанные в картине, но все же различимые невооруженным глазом под верхним красочным слоем.

В этом эрмитажном полотне ярко проявился живописный прием, к которому Пикассо прибегал в кубистический период, – палимпсест, о котором я уже говорил ранее. Аналогичный прием, только в связи с надписями на картине, наблюдается и другом эрмитажном натюрморте – «Бутылка “Перно”» (1913). Эта картина хорошо известна<sup>102</sup>. Но я обращаюсь к натюрморту «Бутылка “Перно”» потому, что ему присущ один из самых характерных примеров палимпсеста. Пикассо исправил надпись на бутылочной наклейке, которую он вначале написал неверно: «Perenod» – вместо правильного «Pernod». Однако и сейчас оба варианта этого слова читаются на картине невооруженным глазом. Как и

в случае с «Портретом молодой женщины» (1902–1903), в натюрморте «Бутылка “Перно”» Пикассо спустя десять лет вновь сочетает изображение и слово, старый и новый текст, сохраняя для зрителя возможность прочесть раннюю надпись, не уничтоженную полностью.

Картины Пикассо, созданные в периоды «аналитического» (1909–1911) и «синтетического» (1912–1914) кубизма, дают меньше материала для исследований в рентгеновских лучах и с помощью макрофотографии, чем работы 1900-х годов. Одно из немногих исключений – это эрмитажный натюрморт «Тенора и скрипка», исполненный в начале 1913 года. На этом полотне я увидел ранее незамеченную другими исследователями надпись: начертанное маленькими прописными буквами слово «EVA», имя возлюбленной Пикассо, Евы Гуэль (Eva Gouel)<sup>103</sup>. Оно было написано в виде вертикального столбика (сверху вниз) и составляло пандан монограмме художника – латинской букве «P». Слово «EVA» и монограмма Пикассо служат словесным дополнением дуэту музыкальных инструментов. Так формальный, на первый взгляд, этюд двух музыкальных инструментов превратился в содержательный рассказ из жизни Пикассо.

Скрипка, начиная с ранних испанских работ 1900–1901 годов, всегда ассоциировалась у Пикассо с женщиной, тогда как тенора – с мужским началом. К тому же исследователи определили, что здесь изображена испанская разновидность кларнета, или, скорее, гобоя<sup>104</sup>.

Картины Пикассо и Брака, работавших, как говорится, «в одной связке», становились почти не различимыми в течение 1909–1911 годов, главным образом, в период «аналитического» кубизма. Здесь можно сопоставить натюрморты Пикассо («Графин, кувшин и фруктовая ваза», лето 1909 года) и Брака («Скрипка и палитра», осень 1909 года) из Музея Гугенхайма в Нью-Йорке<sup>105</sup>. Впечатление сходства возникает и тогда, когда видишь натюрморты обоих художников в Музее Метрополитен в Нью-Йорке: в частности «Бутылку рома» Пикассо и «Натюрморт с бандерильями» Брака (обе – из коллекции Жака Гельмана)<sup>106</sup>. При их сопоставлении не сразу определишь, где картина Пикассо, а где Брака. Не случайно, что Борис Анреп<sup>107</sup> принял натюрморт Брака

«Скрипка» с надписью «Моцарт / Кубелик» (весна 1912 года. Швейцария, частное собрание) за работу Пикассо – в статье 1913 года в журнале «Аполлон» о выставке постимпрессионистов в Лондоне в 1912 году.

Стиль кубизма стал затмевать индивидуальный стиль Пикассо. Поэтому для Пикассо в эпоху «синтетического» кубизма возникла необходимость вновь проявить неповторимость своей манеры, насытить картину автобиографическими, личностными моментами. Работая над картиной «Тенора и скрипка», художник не упустил шанса показать свое испанское происхождение. Данная находка позволила поместить натюрморт «Тенора и скрипка» в ряд других произведений художника, посвященных Еве Гуэль, которую он называл «Ma Jolie» («Моя милая» – по словам популярной в то время песенки «Ma Jolie»): «Женщина с гитарой [или кифарой]» (1911–1912, Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Гитара “Я люблю Еву”» (лето 1912 года)<sup>108</sup>; «Художник и его модель» (1914; две последние – Париж, Национальный музей Пикассо)<sup>109</sup>.

В заключение части статьи следует обобщить общие принципы, характеризующие процесс работы над картиной в последующие периоды творчества Пикассо. Эти общие приемы художника можно раскрыть на примерах авторских переделок и трансформаций первоначальных композиций на полотнах из Музея Пикассо в Париже и других музеев. В конце 1910-х – начале 1920-х годов в творчестве художника кубизм и неоклассицизм существуют параллельно. Знаменитый «Портрет Ольги Хохловой» (конец 1917-го – начало 1918-го. Музей Пикассо, Париж), демонстрировавшийся в Москве и Петербурге в 2010 году, исполнен в манере Энгера и является самым классическим среди произведений Пикассо на данной выставке. Видимо, опасаясь обвинений в академизме, упреков в уступке салонной живописи и принадлежности к «светским» художникам, Пикассо создал в 1920 году другую, версию «Портрета Ольги Хохловой» (29 июня 1920 года. Частное собрание), кубистическую. На кубистическом полотне художник записал лицо жены абстрактными формами<sup>110</sup>. В другом случае переход Пикассо в начале 1920-х годов от периода кубизма

к эпохе неоклассицизма был отмечен большей последовательностью. Поверх одной из кубистических композиций с женским портретом второй половины 1910-х годов была написана классическая по стилю картина – «Портрет Ольги Хохловой в накидке с меховым воротником» (1923. Париж, Музей Пикассо)<sup>111</sup>. При этом неоклассический портрет сохранил лежащую в его основе кубистическую структуру.

Картина «Флейта Пана» (лето 1923 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>112</sup> неоднократно переписывалась Пикассо<sup>113</sup>. Вначале Пикассо планировал написать на этом полотне композицию на сюжет «Туалет Венеры». Она была навеяна любовью художника к Саре Мёрфи, жене американского художника Джеральда Мёрфи. Однако Сара Мёрфи не ответила Пикассо взаимностью. Под влиянием этого печального личного обстоятельства художник изменил первоначальный замысел. Он отказался от многофигурной композиции, существовавшей в графических эскизах<sup>114</sup>. Ранее, следуя рисункам, Пикассо наметил на холсте четыре классические по стилю и духу фигуры: обнаженной Венеры в центре, Амура с луком над головой богини любви, мужчины с зеркалом (слева от Венеры), юноши с флейтой справа (этот персонаж в измененном виде остался и в законченной картине). Затем Пикассо остановился на двухфигурной композиции, написанной на тему «Флейта Пана». В завершённом состоянии на полотне наблюдается прием палимпсеста. В частности, видны ноги и другие детали стоящей фигуры, которая первоначально была ближе к центру полотна. Здесь в полной мере проявился присущий произведениям Пикассо автобиографический характер, оказавший воздействие на процесс творчества.

Принцип палимпсеста заметен и на полотне «Поль в костюме Арлекина» (1924. Париж, Национальный музей Пикассо): на нем под креслом видна прежде намеченная детская нога, оказавшаяся в конечном итоге третьей. Аналогичный прием наблюдается в базельском натюрморте конца 1908 – начала 1909 года «Хлебы и фруктовая ваза на столе». В этой кубистической работе художник оставил у одного из персонажей незаписанные полностью ноги зеленого цвета, видимые под столом. Эта фигура была четко обозначена в

ранней, фигуративной, композиции, являющейся подготовительной работой к базельскому натюрморту<sup>115</sup>. Базельской картине предшествовали графические эскизы на тему «Карнавал в кафе», в которых герои были изображены в костюмах итальянской комедии дель арте. В 1908 году Пикассо обратился к сюжету картины «Свадьба Пьеретты» (1905. Япония, частное собрание)<sup>116</sup>, многочисленные эскизы к которой не были полностью реализованы художником<sup>117</sup>. Только в картине из Базеля персонажи «розового» периода приобрели кубистические черты. Вновь наблюдаются общие приемы работы Пикассо над картинами различных периодов: ранних, кубистических и неоклассических произведений.

Подобная базельскому натюрморту метаморфоза произошла и с картиной Пикассо эпохи сюрреализма – «Большим натюрмортом на круглом столе» (11 марта 1931), которому присуще смешение традиционных жанров живописи. Этому натюрморту предшествовала картина 1926 года, изображавшая интерьер с манекеном: ателье модистки, где работала мать Марии-Терезы Вальгер<sup>118</sup>. Первоначально на полотне с натюрмортом 1931 года художник планировал написать портрет Марии-Терезы Вальгер, новой возлюбленной Пикассо. Некоторые исследователи, ссылаясь на высказывание Пикассо, указывали на присутствие в картине зашифрованного женского профиля<sup>119</sup>. Тогда как фрукты в вазе вызывали у ученых ассоциации с глазами, а фрукты на столе – с женской грудью<sup>120</sup>. Более позднее изображение Марии-Терезы Вальгер можно увидеть в натюрморте со скульптурной головой – «Бюст, фруктовая ваза и палитра» (3 марта 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)<sup>121</sup>. В другом произведении, в рисунке углем 1932 года, более четко обозначены черты модели: Марии-Терезы Вальгер<sup>122</sup>. Метаморфозы женской фигуры продолжают и в картине «Лежащая обнаженная» (4 апреля 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)<sup>123</sup>. В ней модель, наделенная чертами Марии-Терезы Вальгер, уподоблена плодам и растениям. Несмотря на трансформацию природы, реальный прототип все же узнаваем на полотне Пикассо.

Метаморфозы природы, воплощенные живописными средствами, – одна из главных идей творчества Пикассо,

проявившаяся как в его ранние, так и зрелые годы. Художник говорил в беседе с Кристианом Зервосом в 1935 году: «Моя картина итог ряда разрушений. Я создаю картину и потом разрушаю ее». Пикассо мечтал о том, чтобы «с помощью фотографии зафиксировать не этапы создания картины, а ее превращения»<sup>124</sup>. Как мне кажется, это высказывание художника является его кредо и ярко характеризуют процесс творчества, о котором шла речь в статье. Мечта Пикассо стала сбываться в 1937 году, когда Дора Маар, новая возлюбленная художника, зафиксировала с помощью фотокамеры основные стадии работы над знаменитым полотном «Герника» (Мадрид, Национальный центр искусств имени королевы Софии). Еще большие возможности для реализации мечты Пикассо открываются перед учеными сейчас, когда различные этапы работы художника над холстом были исследованы с помощью рентгеновских, инфракрасных лучей и макрофотографий – на примере целого ряда его полотен. Процесс возникновения картины, который я стремился осветить в данной статье, позволяет понять внутреннее единство ранних, кубистических, неоклассических, сюрреалистических произведений Пикассо и общие принципы их создания художником.

<sup>1</sup> Текст данной статьи основывается на тексте моего доклада, прочитанного 24 мая 2010 года в Москве, на конференции в ГМИИ имени А.С. Пушкина под названием «Пикассо сегодня: к выставке произведений художника из Национального музея Пикассо в Париже».

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Бабин А.А.* Об оборотной стороне картины Пикассо «Любительница абсента» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1978. Вып. 43. С. 21–23.

<sup>3</sup> Воспроизведение рисунка «Испанская женщина» см. в кн.: *A Life of Picasso. Volume I: 1881–1906*, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 1991. P. 195 (далее: Richardson 1991).

<sup>4</sup> Воспроизведение см. в каталоге выставки: *De Matisse à Picasso. Collection Jacques et Natasha Gelman. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse*, 1994. P. 92–93.

- <sup>5</sup> Вероятно, Пикассо стремился записать изображение на оборотной стороне холста, поскольку считал его недостаточно оригинальным и слишком зависимым от работ Лотрека. Поэтому обнаруженный нами эскиз уцелел лишь случайно. В поисках новых решений Пикассо предпочел уничтожить, а не исправлять намеченную работу, оказавшуюся неудачной по композиции. Нижняя часть оборотной стороны покрыта мазками темно-синего цвета, который появляется в картинах Пикассо осенью 1901 года. В это время происходит переход к новому «голубому» периоду, свидетельствующему о начале своеобразного этапа творчества художника. Эти особенности наглядно проявились в «Любительнице абсента», созданной накануне «голубого» периода и отмеченной новой, сугубо пикассовской, темой трагического одиночества человека.
- <sup>6</sup> Картина «Любительница абсента» написана по промасленному холсту, но без обычного в таких случаях грунта из мела. Обратная сторона «Любительницы абсента» дает также некоторое представление о красочной палитре и живописной манере Пикассо в середине 1901 года, тогда как сравнение найденного фрагмента женской головы с самой картиной показывает интенсивный процесс формирования молодого художника в самостоятельного мастера.
- <sup>7</sup> Изложенная точка зрения М. Бессоновой зафиксирована в соответствующем документе – в отзыве московского музея, в целом положительном, на мою диссертацию 1982 года.
- <sup>8</sup> Эту точку зрения разделял и Анатолий Подоксик. См.: *Подоксик А.С.* Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Научный редактор М. Бессонова. Л., 1989. С. 156–157, № 14. ил. 13.
- <sup>9</sup> *Richardson* 1991. P. 195. См. также каталог выставки «Picasso. The Early Years, 1892–1906». Edited by Marilyn McCully. National Gallery of Art, Washington, and Museum of Fine arts, Boston, 1997–1998. P. 143.
- <sup>10</sup> Пикассо в 1901 году написал портрет Пере Маньяха, который первоначально был изображен в костюме тореадора. Авторские переделки на этом портрете были исследованы в статье Энн Хёнигсвальд. См.: *Hoenigswald A.* Works in Progress: Pablo Picasso's Hidden Images // In the exhibition catalogue: Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998). P. 299.
- <sup>11</sup> *Бессонова М.А., Георгиевская Е.Б.* Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Каталог собрания живописи. Франция конца XIX–XX века. М., 2001. С. 204–206, № 153 (далее: Бессонова – Георгиевская 2001).

- <sup>12</sup> Воспроизведение этой фотографии см. в кн.: *Richardson* 1991. P. 162.
- <sup>13</sup> *Бессонова – Георгиевская* 2001. С. 198, № 150. Бессонова здесь ссылалась на устное высказывание А.А. Бабина и на книгу Ричардсона (*Richardson* 1991. P. 161–162, 173–174, 180–181).
- <sup>14</sup> *Бессонова – Георгиевская* 2001. С. 198, № 150.
- <sup>15</sup> Сирици-Пельисер приводит описание несохранившейся картины: «Казахемас был показан в шляпе, с посохом, трубкой и двумя маленькими крыльями на плечах, представшим перед святым Петром у небесных ворот» (*Cirici-Pellicer A. Picasso avant Picasso. Genève, 1950. P. 68*). Правда, Сирици-Пельисер считал, что уничтоженный вариант был большим по размеру, чем сохранившийся (в Городском музее современного искусства в Париже).
- <sup>16</sup> См.: *Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II. Drawings. Watercolours. Gouaches. Pastels. London, 1988. P. 35, no. 35.*
- <sup>17</sup> См.: *Oskar Reinhart Collection «Am Römerholz». Introduction by Lisbeth Stähelin. Winterthur, n.d. P. 35, pl. XXXVI.*
- <sup>18</sup> См. каталог выставки в ГМИИ: Пикассо. Москва. Из собрания национального музея Пикассо в Париже. ГМИИ имени А.С. Пушкина. 22.02–23.05 2010. М., 2010. С. 77 (далее: Пикассо. Москва, 2010). Позднее эта же выставка состоялась в Эрмитаже.
- <sup>19</sup> Сабартес также приводил творческое кредо Пикассо, относящее, прежде всего, к «голубому» периоду: «Пикассо верит, что искусство происходит из печали и боли .... Эта печаль располагает к размышлению, тогда как горе кроется в глубинах жизни». См.: *Sabartés J. Picasso. An Intimate Portrait. New York, 1948. P. 62–63, 69.*
- <sup>20</sup> См.: *Подожжик А.С.* Указ. соч. С. 149, № 6, ил. 6. См. также: *Бессонова – Георгиевская* 2001. С. 200, № 151.
- <sup>21</sup> См.: *Daix P., Boudaille G. Picasso. The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné of the Paintings, 1900–1906. New York, 1967. P. 178, no. V. 53.* См. также: *Daix P. Picasso. Life and Art. New York, 1993. P. 439, no. 47.*
- <sup>22</sup> В каталоге вашингтонской и бостонской выставок «Гурман» правильно датируется следующим образом: лето–осень 1901 года. См. каталог выставки: *Picasso. The Early Years, 1892–1906 (1997–1998). P. 163, cat. 64.*
- <sup>23</sup> См. кат. выставки: *Max Jacob et Picasso. Conception de l'exposition et catalogue par Hélène Seckel. Quimper, Musée des Beaux-Arts, 21 juin – 4 septembre 1994; Paris, Musée Picasso, 4 octobre – 12 décembre 1994. P. 3–4, fig. 2, cat. 6.*
- <sup>24</sup> *Ibid.* P. 4, fig. 2.
- <sup>25</sup> См.: *Ibid.* P. 3. См. также: *Hoenigswald A. Works in Progress: Pablo Picasso's Hidden Images. – In the exhibition catalogue: Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998). P. 299.*

- <sup>26</sup> *Sabartés J.* Op. cit. P. 63–65. Воспроизведения второго и третьего портретов Сабартеса см. в кн.: *Daix P, Boudaille G.* Op. cit. P. 204 (no. VI. 34: Музей Пикассо, Барселона), 236 (no. X. 11: Художественный музей, Осло).
- <sup>27</sup> *Sabartés J.* Op. cit. P. 63–65. М.А. Бессонова ошибочно приняла слова Сабартеса об авторском названии его портрета за мнение А.С. Подоксика. См.: *Бессонова – Георгиевская* 2001. С. 200, № 151.
- <sup>28</sup> Воспроизведение рентгенограммы «Портрета Сабартеса» из барселонского музея, под которым была обнаружена «Женщина в колпаке» см. в кн.: *Richardson* 1991. P. 220.
- <sup>29</sup> См.: *Rafart i Planas C.* Museu Picasso, Barcelona. Guide (English). Barcelona, 1998. P. 54–55.
- <sup>30</sup> «Свидание» – это одно из самых значительных произведений «голубого» периода, в полной мере воплотившее трагическое мироощущение художника. Оно написано в 1902 году в Барселоне. Однако замысел у Пикассо возник еще в конце 1901 года в Париже, где художник посетил тюрьму Сен-Лазар, служившую в то же время лечебницей для больных проституток. Эрмитажная картина изображает встречу проститутки и ее сестры, держащей на руках младенца (заметна только маленькая голова ребенка, тогда как его тело завернуто в складки одежды правой фигуры).
- <sup>31</sup> См.: *Blunt A, Pool Ph.* Picasso. The formative Years. London, 1962, ills. 109–110 (авторы сравнивают графический эскиз к «Свиданию» Пикассо со скульптурной группой Шартрского собора «Встреча Марии и Елизаветы»).
- <sup>32</sup> См.: *Бабин АА.* «Свидание» Пикассо среди произведений голубого периода // Краткие тезисы докладов конференции молодых научных сотрудников Государственного Эрмитажа. Л., 1975. С. 21–22. См. также: *Бабин АА.* О процессе работы Пикассо над картиной «Свидание» // Сообщения Государственного Эрмитажа, 1977. Вып. 42. С. 14–18 (далее: Бабин 1977); *Бабин АА.* Раннее творчество Пикассо (иконография, символика, стилистика) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1981. С.13.
- <sup>33</sup> *Richardson* 1991. P. 222–224; *Daix P.* Dictionnaire Picasso. Paris, 1995. P. 304; *Костеневич АГ.* Искусство Франции. 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Санкт-Петербург, 2008. Т. 2. С. 116–117 (далее: Костеневич 2008. Т. 2).
- <sup>34</sup> См.: *Picasso et les Maîtres.* Cat. de l'exposition. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 9 octobre 2008 au 2 février 2009. P. 158–160. Ранее я обращался к теме, которая стала предметом парижской выставки в статье: *Бабин АА.* Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств' 8. М., 1985. С. 93–107.

- <sup>35</sup> *Бабин* 1977. С. 14–18. Картина «Свидание» написана на дереве в технике, отдаленно напоминающей работу над средневековой алтарной композицией.
- <sup>36</sup> *Daix P.* La vie de peintre de Pablo Picasso. Paris, 1977. P. 53, 58, note 6.
- <sup>37</sup> Хотя Пикассо был не склонен к морализированию, она построена на противопоставлении добродетели и порока. Причина здесь кроется в иконографическом прототипе: художник использовал в качестве источников произведения предшественников на тему «Встреча Марии и Елизаветы», проникнутых идеей искупления первородного греха в материнстве святой девои и земной женщиной. «Две сестры» – это не только авторское название, но и основная тема эрмитажной картины: ведь в ней мать с ребенком одновременно приходится сестрой проститутки, находящейся на грани гибели. Тем самым в «Свидании» звучит тема трагической судьбы человека, одна из основных тем в творчестве Пикассо.
- <sup>38</sup> См. кат. выставки: *Max Jacob et Picasso* (1994). P. 32–33, fig. 4, cat. 46.
- <sup>39</sup> См. *Ibid.* P. XXII.
- <sup>40</sup> В данной картине голова молодой женщины получилась у Пикассо более выразительной и пластичной, чем менее удачная по рисунку поколенная фигура, относящаяся к первоначальной композиции (последняя исполнена, в основном, в графической технике и лишь слегка прописана маслом).
- <sup>41</sup> См.: *Бабин АА.* Новое о «Портрете молодой женщины» Пикассо // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 45. Л., 1980. С. 24–26. В этой статье я датировал «Портрет молодой женщины» временем третьей поездки Пикассо в Париж.
- <sup>42</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 79.
- <sup>43</sup> *Бабин АА.* Новые данные о третьей поездке Пикассо в Париж (1902–1903) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXII. Л., 1982.
- <sup>44</sup> См.: *Fitzgerald M., Robinson W.H.* Picasso. The Artist's Studio. Exh. cat. Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Cleveland Museum of Art, 2001–2002. P. 74, fig. 50. Рисунок на сюжет «Женщина с воздетыми руками у постели умирающего старика» входит в группу графических работ Пикассо, навеянных поэзией Альфреда да Виньи и его поэмой «Моисей».
- <sup>45</sup> На картине «Мужской портрет» изображен известный в Барселоне сумасшедший, уличный бродяга. Несмотря на это, картина, скорее всего, написана зимой 1902–1903 года в Париже, по памяти. Пикассо говорил об этом портрете: «Модели остаются, художники путешествуют». См.: *Daix P., Boudaille G.* Op. cit. P. 215, no. VIII. 1.

- <sup>46</sup> В отдельных случаях понятие «палимпсест» может быть применимо и в литературе – к рукописи одного автора, который, например, переделывал свой первоначальный поэтический текст. В частности, А.С. Пушкин в первоначальном рукописном варианте своего «Послания к вельможе» (1829) писал не об «ученой», а о «роскошной» прихоти князя Н.Б. Юсупова (см. мою статью в каталоге выставки: Ученая прихоть. М., 2001. С. 94, прим. 39).
- <sup>47</sup> Палимпсест (греч. *palimpseston [biblion]*) – буквально: вновь соскобленная [книга]; означает рукопись на пергаменте, созданную поверх смытого или соскобленного первоначального текста. Этот термин используется, главным образом, при изучении древних и средневековых рукописей. Понятие «палимпсест» раскрывает следующий феномен: при переписывании древних рукописей в более позднее время первоначальный текст нередко проступал сквозь последующую надпись. Поскольку в рукописях встречаются и изобразительные мотивы, то термин «палимпсест» применим и к живописи, хотя с оговорками. Палимпсест охватывает комплекс авторских переделок, видимых невооруженным взглядом и без применения рентгена. В связи с живописью XX века (например, Пикассо, Матисса, Дерена) термин «палимпсест» означает часть записанного или соскобленного художником изобразительного «текста», но все же сохраняющего свое значение в восприятии картины зрителем. Наиболее характерный пример палимпсеста в живописи – это монументальное полотно Матисса «Музыка» (1910) из Эрмитажа, на котором невооруженным глазом видны авторские переделки композиции: первоначальное расположение пяти фигур, а также записанные художником цветы и собака. О приеме палимпсеста в произведениях Дерена см.: Бабин А. О натюрмортах Андре Дерена начала 1910-х годов из российских музеев // Искусствознание 10. М., 2010.
- <sup>48</sup> *Hoeningswald A.* Op. cit. P. 299–309.
- <sup>49</sup> См. ссылки на мое исследование «Свидания» в статье: *Hoeningswald A.* Op. cit. P. 308, notes 4, 8.
- <sup>50</sup> *Ibid.* P. 303–305, figs. 10, 13, 14.
- <sup>51</sup> См. кат. выставки: *Max Jacob et Picasso* (1994). P. 9–10, cat. 9.
- <sup>52</sup> *Carmean EA, Jr.* Picasso. The Saltimbanques. Exhibition Catalogue. Washington, National Gallery of Art, 1980. P. 17–62, 65–75. Результаты исследования уточнены и обобщены автором в статье, опубликованной в каталоге выставки в Нью-Йорке: *Carmean EA, Jr.* «The Saltimbanques». Sketchbook No. 35, 1905. – In: «Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso», New York, 1986. P. 9–19.

- <sup>53</sup> См.: *Daix P., Boudaille G.* Op. cit. P. 262, no. XII. 18; *Carlson VI.* Picasso. Drawings and Watercolors, 1899–1907 in the Collection of The Baltimore Museum of Art. Baltimore, 1976. P. 24–25, no.13. Подробнее см. в статье: *Бабин АА.* О «Девочке на шаре» Пабло Пикассо // Античность. Средние века. Новое время. Москва, 1977. Я не согласен с мнением А.С. Подоксика (Указ. соч. С. 147, № 3), который датировал этюд двух фигур на обороте «Мальчика с собакой» осенью 1901 года. Подоксик относил этот этюд, прежде всего, к картине «Плакальщики», написанной на тему смерти Касахемаса (воспроизведение полотна «Плакальщики» см. в каталоге: *Zervos Ch.* Pablo Picasso, vol. I. Paris, 1932, n° 52). А.Г. Костеневич также относит этюд двух фигур (на обороте «Мальчика с собакой») к картине «Девочка на шаре», но датирует этот этюд 1904–1905 годами. См.: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 118, № 308.
- <sup>54</sup> См.: *Ibid.* P. 261, no. XII.17. Далее в тексте и в примечаниях Музей современного искусства в Нью-Йорке будет указываться сокращенно и по-английски: MoMA.
- <sup>55</sup> *Hoeningwald A.* Op. cit. P. 299–300.
- <sup>56</sup> См.: *Rubin W.* «Les Demoiselles d'Avignon» // *Studies in Modern Art* 3. MoMA, New York, 1994. P. 35, fig. 16 (далее: Rubin 1994). См. также: *Steinberg L.* The Philosophical Brothel (part I) // «Les Demoiselles d'Avignon». Cat. de l'exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. II. P. 25.
- <sup>57</sup> См. каталог выставки: *Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998).* P. 264, cat. 155.
- <sup>58</sup> См. каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, 1988. Vol. I. P. 14–15, cat. 12.
- <sup>59</sup> Мужеподобный облик Гертруды Стайн возник на картине не только под впечатлением художника от портретируемой, но также под воздействием композиции «Портрета Луи-Франсуа Бертена» Энгра из Лувра (1832). См.: *Daix P.* Dictionnaire Picasso. Paris, 1995. P. 738–739. См. также: *Paloma Alarco, Malcolm Warner, eds.* The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso. Exh. Cat. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 6 – May 20, 2007; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, June 17 – September 16, 2007. P. 25–26.
- <sup>60</sup> *Daix P.* Dictionnaire Picasso. Paris, 1995. P. 739.
- <sup>61</sup> *Giroud V.* Picasso and Gertrude Stein // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Winter 2007. P. 41.
- <sup>62</sup> См.: *Giroud V.* Op. cit. P. 27.
- <sup>63</sup> После возвращения из Госоля в Париж художник осенью 1906 г. завершает работу над несколькими портретами (в частности, «Автопортретом» из филладельфийского музея) и тематически-

ми картинами (например, «Композиция: Крестьяне» из Фонда Барнса и «Две обнаженные женщины» из Нью-Йорка, Музей современного искусства). Эти произведения тесно связаны с процессом формирования кубизма в живописи Пикассо.

<sup>64</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 87.

<sup>65</sup> Там же. С. 93. У. Рубин называет эту картину «Голова женщины с большим ухом [«Bust of Woman with Large Ear»]». См.: *Rubin W.* Op. cit. (1994). P. 50, fig. 48. См. также каталог выставки: «Les Demoiselles d' Avignon». Paris, Musée Picasso, 26 janvier – 18 avril 1988. P. 310–313 (*Charles de Couëssin, Thierry Borel. Images révélées*).

<sup>66</sup> См.: Musée Picasso. Catalogue des collections, I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques. Paris, 1985. P. 23.

<sup>67</sup> Сопоставление снимка в инфракрасных лучах с полотна «Бюст» и филладельфийского эскиза сделано У. Рубиным в его книге: *Rubin* 1994. P. 50–51, figs. 48, 49. У. Рубин датирует эскиз, обнаруженный в нижних слоях живописи «Бюста» маем – июнем 1907 года, а филладельфийский эскиз – июнем 1907 года. Однако У. Рубин не акцентирует внимание на исправлениях, видимых невооруженным глазом, и на использовании Пикассо нижних слоев живописи при создании картины «Бюст».

<sup>68</sup> *Rubin* 1994. P. 87.

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 50, fig. 48.

<sup>70</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 93 (инв. № М.Р. 17).

<sup>71</sup> Картина «Женщина со сжатыми руками» (инв. № М.Р. 16) не выставлялась в Москве в 2010 году. См. каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 26 janvier – 18 avril 1988. P. 314–315 (*Charles de Couëssin, Thierry Borel. Images révélées*). На полотне «Женщина со сжатыми руками» исследователи обнаружили, в частности, шесть маленьких фигурок женщины с поднятыми вверх руками.

<sup>72</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 91. В этом каталоге под иллюстрацией с изображением рисунка «Бюст женщины» 1907 года («Buste de femme») ошибочно указаны сведения о рисунке 1903 года «Женская голова» (последний воспроизведен на стр. 76). См. также: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 72, no. 142 (инв. № М.Р. 542 r).

<sup>73</sup> Эта гуашь («Etude pour «Les Demoiselles d' Avignon»: nu de face aux bras levées») не выставлялась в Москве в 2010 году. См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 69, no. 135 (инв. № М.Р. 13).

<sup>74</sup> См.: *Daix P., Rosselet J.* Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, des papiers collés et des assemblages, 1907–1916. Neuchâtel, 1979 (фронтиспис).

- <sup>75</sup> Воспроизведение см. в каталоге выставки: Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998).
- <sup>76</sup> См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 72, no. 142. Ср.: Пикассо. Москва, 2010. С. 91. См. также мое примечание 72.
- <sup>77</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 89.
- <sup>78</sup> См.: *Hoeningswald A.* Op. cit. P. 300–301, fig. 6 (на примере фигуры старого клоуна в вашингтонской картине 1905 года).
- <sup>79</sup> Rubin 1994. P. 112–113, figs. 220–222.
- <sup>80</sup> См.: Ibid. P. 59, 103–108. См. также: *Daix P.* Dictionnaire Picasso (1995). P. 49–51, 53–54, 247–251.
- <sup>81</sup> *Rubin* 1994. P. 117, figs. 225–226.
- <sup>82</sup> См.: Ibid. P. 14–17, figs. 2, 7. См. также: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 120–121, 127; №№ 314, 315, 328.
- <sup>83</sup> Наряду с воздействием Сезанна на натюрморты Пикассо 1907–1908 годов в фигуративных композициях Пикассо этого времени, например, в эрмитажной картине «Три женщины», заметна его полемика с Сезанном. См.: *Steinberg L.* Resisting Cézanne: Picasso's «Three Women» // *Art in America* (New York), vol. 66, no. 6 (November–December 1978). P. 114–133.
- <sup>84</sup> См. воспроизведение натюрморта «Ваза с цветами» в каталоге выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. II. P. 539, ill. 54. См. также каталог выставки: Pablo Picasso: A Retrospective. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1980. P. 105.
- <sup>85</sup> См. «Carnet 16» в каталоге выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 303, n° 17 R (сезаннистский криволинейный рисунок); P. 304, n° 27 R (кубистический рисунок, геометризующий форму предметов).
- <sup>86</sup> См.: *Rubin* 1994. P. 47, fig. 32 (55 X 46 см; Коллекция доктора Герберта Балтинера, Вадуц, Лихтенштейн). См. также: *Daix P., Rosset J.* Op. cit. P. 203, n° 65.
- <sup>87</sup> *Подоксик А.С.* О картине Пикассо, скрытой под натюрмортом «Бидон и миски» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1978. Вып. 43. С. 23–25.
- <sup>88</sup> Там же. Подоксик при этом приводил сомнительное высказывание Пикассо об импрессионизме: «У них видишь только погоду, но живописи не увидишь». Подоксик цитировал эти слова по первому изданию книги Виленкина о Модильяни, сохранившиеся и во втором издании. См.: *Виленкин В.Я.* Амедео Модильяни. М., 1989. С. 31.
- <sup>89</sup> См. перечеркнутые Пикассо графические эскизы к картине «Авиньонские девушки» в кн.: *Rubin* 1994. P. 47, fig. 33; P. 66, fig. 95. См. также: «Les Demoiselles d'Avignon». Cat. de l'exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 157, n° 28 R, n° 30 R.

- <sup>90</sup> См. каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 61, cat. 49A (mars–avril 1907). Этот графический эскиз не демонстрировался в 2010 году на выставках в России.
- <sup>91</sup> См.: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 123, № 319; С. 127, № 328.
- <sup>92</sup> См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 82, no. 172.
- <sup>93</sup> *Daix P., Rosselet J.* Op. cit. P. 209, n°97–99.
- <sup>94</sup> См.: Picasso and Braque. Pioneering Cubism. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1989. P. 86. См. также: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 86–87, nos. 197–203.
- <sup>95</sup> См. воспроизведение этюда с двумя фигурами к «Дриаде» в каталоге эрмитажной выставки 2010 года в Амстердаме: Catalogue for the exhibition «Matisse to Malevich. Pioneers of Modern Art from the Hermitage», from 6 March to 17 September 2010, organized by the State Hermitage Museum in St. Petersburg and the Hermitage in Amsterdam. Edited by Albert Kostenevich. P. 213, cat. 58 (далее: Kostenevich 2010).
- <sup>96</sup> См.: «Les Demoiselles d'Avignon». Cat. de l'exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 305, n° 34 R.
- <sup>97</sup> Ibid. P. 47, cat. 39.
- <sup>98</sup> *Тугендхальд Я.А.* Первый музей новой западной живописи. Б. собрание С.И. Щукина. М., 1923. С. 145. Ср. аннотацию А.Г. Костеневича в каталоге амстердамской выставки 1910 года: *Kostenevich* 2010. Cat. 58. А.Г. Костеневич предполагал, что название «Дриада» якобы появилось в каталоге ГМНЗИ, опубликованном в 1928 году. Тогда как правильно считать, что название «Дриада» возникло в 1923 году.
- <sup>99</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 105 («Натюрморт: череп, чернильница и молоток», весна – лето 1908 г.).
- <sup>100</sup> Там же (Пикассо. Москва, 2010). С. 47.
- <sup>101</sup> *Daix P., Rosselet J.* Op. cit. P. 212, n° 116; P. 223, n° 172.
- <sup>102</sup> См.: *Kostenevich* 2010. Cat. 63.
- <sup>103</sup> Моя находка была отмечена в кн.: A Life of Picasso. Volume II: 1907–1917, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 1996. P. 272–273, 464, note 6.
- <sup>104</sup> См.: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 131, № 338.
- <sup>105</sup> См.: Guggenheim Museum: A to Z. New York, 1999. P. 55, 211.
- <sup>106</sup> Воспроизведения натюрмортов Пикассо и Брака см. в каталоге выставки: «De Matisse à Picasso. Collection Jacques et Natasha Gelman». Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 1994. P. 134–139.
- <sup>107</sup> *Анрен Б.* По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 44.

- <sup>108</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 117. Согласно Д.–А. Канвейлеру, на картине ранее имелась надпись «Jaime Eva», которая сейчас не существует. См.: *Daix P, Rosselet J.* Op. cit. P. 282, n° 485. Надпись «Ma Jolie» появляется на нескольких полотнах Пикассо 1911–1912 годов, в частности, на холсте «Гитара, бутылка “Черно”, бокал» (см.: *Ibid.* P. 282, n° 486). Здесь надпись сделана правильно и не имеет исправлений, в отличие от более ранней эрмитажной картины.
- <sup>109</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 119.
- <sup>110</sup> См. статью У. Рубина в каталоге выставки: «Picasso and Portraiture». Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 42–43 (*Rubin W. Reflection on Picasso and Portraiture*).
- <sup>111</sup> См. рентгенограмму и портрет Ольги Хохловой в каталоге выставки: «Picasso. Une nouvelle dation». Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1990 – 14 janvier 1991. P. 26–28, n° 5. См. также: *Picasso and Portraiture*. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 102–103, note 65.
- <sup>112</sup> Картина «Флейта Пана» не выставлялась в Москве в 2010 году.
- <sup>113</sup> См.: *Rubin W.* «The Pipes of Pan»: Picasso's Aborted Love Song to Sara Murphy // *Art News*. 93, no. 5 (May 1994). P. 138–147; *Giraudy D.* Pablo Picasso: «The Pipes of Pan». – In: *Boehm G, Mosch U, and Schmidt K.* «Canto d' Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914–1933». Basel, Kunstmuseum, 1996. P. 268–278. См. также: *A Life of Picasso. The Triumphant Years 1917–1932*, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 2007. P. 222–224, 531, notes 24, 25.
- <sup>114</sup> См. графические эскизы к картине «Флейта Пана» в каталоге выставки: *Picasso and Portraiture*. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 105.
- <sup>115</sup> См. мою аннотацию к натюрморту «Хлебы и фруктовая ваза на столе» из Базеля в каталоге выставки в Эрмитаже: «Пикассо. 25 шедевров живописи из музеев Нью-Йорка, Базеля и Парижа». С. 22–25, № 5.
- <sup>116</sup> Благодаря дару картины «Селестина» в парижский музей Пикассо в 1989 году, ее владелец, Фредерик Рос, получил возможность продать свою другую картину Пикассо, «Свадьба Пьеретты», частному коллекционеру в Японии.
- <sup>117</sup> Графические эскизы к картине «Свадьба Пьеретты» см. в каталоге выставки: «Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso», New York, 1986.
- <sup>118</sup> См. каталог выставки: *Picasso and Portraiture*. MoMA, New York, 1996. P. 68–69. См. также: *Richardson* 2007. P. 439–440.
- <sup>119</sup> См. каталог выставки: *Picasso and Portraiture*. MoMA, New York, 1996. P. 68–69. См. также: *Richardson* 2007. P. 439–440.

- <sup>120</sup> См.: *Bois Y.–A. Matisse and Picasso*. This publication accompanies the exhibition «Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry». Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, January 31 – May 2, 1999. P. 62–64, fig. 47.
- <sup>121</sup> См.: *Bois Y.–A.* Op. cit. P. 13, fig. 3.
- <sup>122</sup> Фонд Бейелер, Цюрих, Швейцария. См. каталог выставки: *Picasso and Portraiture*. MoMA, New York, 1996. P. 351.
- <sup>123</sup> См.: *Пикассо*. Москва, 2010. С. 211.
- <sup>124</sup> См.: *Пикассо*. Сборник статей о творчестве. Под ред. и с предисловием А. Владимировского. Перевод с немецкого Ю.И. Штейнбок. М., 1957. С. 18.

О.А. Турчина

ТЕМА СМЕРТИ  
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАБЛО ПИКАССО

Очевидно, что об искусстве Пикассо говорилось много, что-то верно, что-то менее. Сейчас не время разбираться в этом, так как понятно, что сам художник провоцировал разное толкование своего творчества, да и каждое поколение находило в его искусстве «свое». Не отнимая у него свойство различий, ибо без этого Пикассо не был бы Пикассо и, следовательно, одним из крупнейших представителей авангарда, а в целом и всего искусства XX столетия<sup>1</sup>, хотелось бы понять «феномен» Пикассо. Стремясь, насколько возможно, взглянуть на весь его творческий путь, весь образ его искусства, начинаешь чувствовать яснее какие-то общие закономерности, прослеживающиеся, пусть и пунктирно: ускользая и вновь возвращаясь, они составляют некую основу мировоззрения мастера в целом.

Это понятно, и в настоящее время такая возможность никем не оспаривается. Если не поддаваться гипнозу постоянной переменчивости художника, сменой разных периодов, когда одно возникает из другого, чередой «измов», которые он создавал, а потом им же «изменял», то все же обнаруживается некий стержень, который был присущ Пикассо изначально.

Еще не совсем до конца, условно говоря, понято позднее творчество Пикассо. Тем не менее ясно, что не только сам Пикассо вошел вольно или невольно в постмодернизм, но и сами представители постмодернизма, склонные думать о теме «Пикассо и традиция», способствуют идее «Вечного Пикассо», самовозвращающегося, по-новому интерпретирующего себя же. К нему и ныне проявляется повышенное внимание, так как очевидно, что этот мастер дает «ключ» к тому, что создавал. Впрочем, имеем ли мы право на подобное заключение – вопрос из вопросов, и, надо думать,

достойный специального исследования, но учитывать и такую перспективу необходимо.

Очевидно, что в творчестве мастера есть тема, которая волнует его всю жизнь. Это тема «жизни и смерти». Позволительно, видимо, сказать, что это некий смысловой стержень, вокруг которого складывались многие другие темы и образы. Порой это демонстрировалось явно, как в знаменитой «Гернике» (1937), ставшей впечатляющей аллегорией на тему гибели центра мятежного города басков, когда при бомбежке гибло и настоящее достояние города, – его жители, и его историческое и культурное наследие. С пластической ясностью Пикассо показывает умершего солдата, раненую лошадь над ним и руку со светильником, несущую надежду. Порой же художник такой ясности не хотел (в данном случае она определялась, конечно, агитационными задачами).

Вне зависимости от того, к каким художественным средствам прибегал мастер, видно, что вопрос о взаимосвязи жизни и смерти его волновал. И надо обратиться к истокам, к событиям жизни ранних лет, к первым периодам искусства, чтобы увидеть, по мере возможности, конечно, как и почему формировались подобные представления.

Раннее творчество Пикассо изобилует сюжетами на тему смерти, взаимоотношений живого и мертвого, таинства перехода из одного состояния в другое.

Пикассо как будто смакует в своем воображении сам процесс перехода, наблюдает, пытаясь проникнуть внутрь состояния вещества-тела и движений души и смоделировать этот переход посредством своих работ.

Этот период укладывается во временные рамки от 1900 года вплоть до 1907-го. Несмотря на то, что в это время Пикассо прошел через серьезные формальные и стилевые поиски, как будто хотел все попробовать, прощупать все возможные тогда для него пути развития и репрезентации своего мироощущения, почти с самого начала четко прослеживается определенное мышление Пикассо, которое приведет художника впоследствии к кубизму. И по мере подробного анализа и погружения в работы мастера, становится ясно, что приход к кубизму намечался еще задолго до появления первых работ с соответствующими приемами.

Необходимо подчеркнуть, что для Пикассо форма не имела самодовлеющего значения: он пробовал как лучше передать то, к чему он приходил в результате своих наблюдений. Его интересовала форма как определенный эквивалент телесности, а сама телесность как некое общее свойство мира, и она увлекала его своими мутациями.

И здесь для нас будет важен ряд моментов. Телесность как таковая, ее «исчезновение» или, точнее, ее «колебания» на грани бытия и небытия, как показано в голубом и розовом периодах, затем обретение сверхтелесности в женских моделях, как бы наполненных витальной энергией изнутри в 1906 году. Перед «стартом» в мир кубизма художник словно эстет-каннибал хотел насытиться зрелищем плоти, чувствуя известный аскетизм последующих лет. В «Авиньонских девицах» (1907) он стремительно покидает прежнюю телесность, прорываясь к знаку. В этой картине, ставшей энциклопедией кубизма, но не являющейся – в чем парадокс – самим кубизмом, художник находит многое. И это далось ему с таким трудом, что друзья боялись, что он может покончить жизнь самоубийством и они найдут его «за» полотном.

Характерно, что картина осталась незаконченной, ибо на вопрос, завершено ли его произведение, Пикассо не давал ответа. А там, в экспериментальной манере намечалось обретение кубистической телесности, которая должна была заменить прежнюю (она проявилась в «штриховой» манере в исполнении ряда ликов обнаженных в верхней левой зоне картины).

То, что во время работы над «Авиньонскими девицами», Пикассо думал об образах смерти, свидетельствует и натюрморт с черепом, тогда же исполненный.

В начале XX века Пикассо находится на пороге величайшего прорыва, который произойдет в 1908–1909-х годах: трансформации формы через умирание и воскресение, через ритуальное «убийство» объекта, буквально – через попытки удаления из него некоторого духовного начала, коим, стоит помнить, Пикассо всегда дорожил. Убирание телесности или, по крайней мере, борьба с ней, чтобы она обрела новое качество, – путь для мастера наиважнейший. Взгляд «внутри», в лабораторию, в трансформации (эскизы,

зарисовки, порой на клочках газет и салфеток, взаимоотношение с фотографией<sup>2</sup>) может стать крайне интересным моментом, позволяющим увидеть, как искал мастер то или иное решение. Однако еще до подхода к подобной конкретике необходимо пытаться понять, какие знаки оставлял Пикассо зрителю в значительных своих работах, в тех же «Авиньонских девицах».

Одним из персонажей среди обитательниц публичного дома на улице Авиньон в Барселоне был «студент», как бы зашедший сюда с черепом в руках, чтобы предаться медитации (этот мотив хорошо прочитывается и во многих подготовительных эскизах). Казалось бы, абсурд, однако Пикассо связывает тему продажной любви со смертью. Он взрывает каноны традиционной картины не только новыми формами, но и разрушает каноны сюжетного каркаса<sup>3</sup>. Для него важен намек, тогда понятный многим, особенно испанцам, что проституция благодаря катастрофическому распространению сифилиса крайне опасное ремесло, несущее деградацию плоти и смерть. Кроме того, метафорически символ *vanitas* в контексте картины мог пониматься и как «конец» традиционных форм.

В связи с «Девицами», картиной, которая стала рубежной между существенными прежними манерами мастера и появлением новой, стоит обратить внимание на следующее.

Было время, когда Пикассо отрицал влияние на него негритянской пластики. На первый взгляд, это кажется эпатажем. Но теперь, углубляясь в его раннее творчество, можно понять, что это на самом деле имело определенный смысл, и даже сформулировать причину этого, казалось бы, абсурдного высказывания. «Негрское» (*l'art nègre*), как тогда говорили, искусство явилось всего лишь подкреплением, подтверждением верного понимания мастером пути трансформации объектов природы. Судя по работам Пикассо до 1907 года, негритянская и иберийская скульптура явились «опорным» мыслительным пунктом для выхода в кубизм и далее – к объекту. Матисс увлекся африканским искусством несколько раньше Пикассо, но радикальных выводов из этого не делал.

Пикассо своим высказыванием хотел указать на то, что кубизм мог бы возникнуть и без плодотворного влияния

скульптур Африки, из внутренних «ходов» развития самого его искусства. Последнее будем иметь в виду, хотя и последующее желание художника отказаться в праве «влиятельный» внеевропейских образцов также понятно, так как все художники неохотно признают какие-либо заимствования.

Тем не менее достаточно поинтересоваться самыми ранними, исполненными еще во времена учебы живописными студиями Пикассо (ныне в собрании Музея Пикассо в Барселоне), чтобы оценить протокубистические – так как о самом кубизме, конечно, никто и не подозревал, – преднамеренные анатомические ошибки в трактовке рук и торсов моделей. Явно это делалось в стремлении усилить телесную экспрессию, и в поисках ее же, но в больших масштабах и с большим опытом, художник начинал «Авиньонских девиц».

Было бы интересно сравнить «ходы» Пикассо-ученика и Пикассо в 1907 году, ищущего и обретающего новые формы. Как и всякий крупный художник, Пикассо ничего не «забывал» из того, что когда-либо делал, что падало «на дно души», и на новом витке поисков часто, быть может, даже на подсознательном уровне, вспоминал о прошлых опытах. Так как между ними, этими опытами и зачатками кубизма лежали годы, исследователи как-то забывали их сопоставить, но сам художник об этом «не забывал». Еще многое можно понять, рассматривая «скачки» и «возвраты» в творчестве мастера.

Возвращаясь к раннему периоду, в котором осуществляется «завязь» всех подходов к теме «искусство, жизнь и смерть», отмечаем, что художник сочетает кристаллизирующиеся приемы собственной манеры и мотивы стиля модерн. Понятно, что для модерна темы красоты как определенной категории телесности и смерти – еще одной категории телесности, – взаимосвязаны. Здесь смерть не уводит тело из мира реальностей, придавая ему «статус» призрака и фантома. Призраки и фантомы находятся рядом с живыми, на них «похожи», хотя и отмечены печатью инобытия (их транспарентность, иной цвет и т. п.).

В чем-то Пикассо использовал такие приемы модерна, но находил и свои оригинальные решения, далеко не всегда совпадающие с иконографией этого стиля, ее развивая и углубляя, «пристраиваясь» к ней, а то и решительно рефор-

мира. Мертвое тело не теряет своей бывшей красоты, не становится «мерзким», но через намеки уходит в мир трансцендентной красоты, быть может, в метафизическом смысле и высшей.

Для Пикассо важна не красивость, но, безусловно, выразительность манеры воплощения отблеска высшей Красоты, что составляет определенный философский подтекст ряда работ. Пикассо размышляет, и видно, что художнику хочется прочувствовать, испытать на себе все составляющие смерти, перехода. На Пикассо не могли не повлиять «родовой багаж» в лице сильной религиозной традиции Испании, особенности истории семьи, общеизвестная легенда о собственном рождении...

Проблему соотношения живого и мертвого у Пикассо мы собираемся рассмотреть на трех уровнях, учитывая, что все они взаимосвязаны.

Первое – это биографические моменты. Существует ряд фактов раннего соприкосновения будущего художника со смертью и ее проявлениями. Самый, пожалуй, известный факт (или легенда), что Пикассо родился якобы мертвым, сам художник очень любил пересказывать. Огромное влияние оказало на художника его детство в Андалусии. Он родился в 1881 году в Малаге и часто рассказывал, что его рождение проходило рядом со смертью, что дало ему огромную жизненную силу. Семейное предание гласит, что Пикассо родился мертвым, и дядя будущего художника «дохнул» на новорожденного сигарным дымом, что сразу «разбудило» будущего гения. Пикассо добавлял: «Это была очень хорошая сигара».

Помимо семейной легенды о том, что Пикассо родился мертвым и его чудом вытащили с того света, многое своими эмоциональными красками окрашивало сознание времен детства и юности. Так, когда в возрасте восьми лет умерла его сестра, страх смерти у Пикассо усилился. О ней художник часто вспоминал в последующие годы.

Пикассо приехал в Париж в 1900 году со своим другом Карлосом Касахемасом, но в феврале 1901 года Касахемас покончил жизнь самоубийством. С уходом из жизни человека покидает и его характер, человек становится просто телом. Тело как объект уже не претерпевает духовных

внутренних изменений, развития, прогресса или регресса. Оставшаяся наедине с собой материя теперь подвержена только физическим изменениям: распаду и исчезновению. Индивидуальность сводится только к уникальному физическому строению черт лица, костей черепа и т.д. С момента удаления живого начала из объекта возможности существования материи жестко ограничиваются ее расформированием и распадом. Внутренний мир и самостоятельная жизнь объекта исчезает, оставляя в одиночестве жесткий облик маски. Этот же путь проходит объект в искусстве Пикассо; правда, после полного расформирования художник заново собирает объект воедино. Но уже несколько в ином виде. Получается, что смерть не надевает маску на лицо умершего, а обнажает эту маску, уже изначально существующую, в силу материальности человека, в его лице. Смерть хотя и производит на Пикассо сильное впечатление (по причине смерти близких людей), но является для художника и инструментом, и материалом для работы. Наверное, в силу испанского происхождения и жизни в Испании (коррида и т.д.).

Симптоматично, что картина «Жизнь» была написана поверх работы «Последние мгновения», почти «Смерти». Конечно же, название «Жизнь» – очень условное, так как оно было дано не самим Пикассо. В «Жизни» опять же изображается Касахемас – один из героев «саги» Пикассо о жизни и смерти, о пограничных состояниях и переходе... Главные герои этой саги – Касахемас и Консепсьон (Кончита), – умершая в детстве младшая сестра Пикассо. Таких «меток» смерти в ранние годы Пикассо было достаточно. Это и ранняя смерть Кончиты, и повесившийся приятель-немец, и самоубийство друга Карлоса Касахемаса... Художника привлекает и мотив: маски, слепые... Слепота, с одной стороны, – это символ незнания и «ослепления», а с другой – беспристрастности и открытости наперекор судьбе, помимо этого также и пренебрежения к внешнему миру и сосредоточения на «внутреннем свете». В искусстве слепота – признак аллегорических фигур Невежества, Правосудия, Алчности и Судьбы или Фортуны.

Отец поощрял занятия Пабло живописью, причем советовал отбросить все классические каноны. Искусство

Пикассо около 1900 года очень разнопланово. Видно, что художник ищет, перебирает манеры, стили, перерабатывает и синтезирует влияния, неизбежно согласуясь с духом времени и модных тогда течений. Естественно, не обходится без общеизвестных нам влияний, к примеру Поля Сезанна, который отказался от прямого отображения окружающей действительности, объектов реальности. Сезанн творил свое искусство как «гармонию, параллельную природе» и абсолютно свою реальность, равноправную с настоящей. Пути развития искусства Сезанна и Пикассо во многом очень схожи, имеют общие принципы видения объектов и их отображения.

Пикассо во второй половине 1900-х годов приходит к сезанновским находкам и результатам (в 1906 году окончился жизненный и творческий путь мастера из Экса). В поисках трансформации формы цвет становится не главным в работах Пикассо, он почти полностью заменяется однотонными гаммами. Полотна 1908–1909 годов зачастую становятся чуть ли не монохромными, исполненными двумя-тремя цветами. А уже к периоду достижения желаемых результатов, то есть «распыления», «расформирования» формы (около 1910 года) работы превращаются в тоновые градации. Наиболее ярко и понятно путь трансформации объекта можно проследить на примере портретов и изображений Пикассо голов и масок.

Глаза закрыты, персонаж ушел в себя, мы его не чувствуем на поверхности. Они – немогущая, безвольная материя, с которой можно творить все что угодно. Глаза в таком случае лишаются своей основной функции быть оком бдительности, ясновидения. Ведь уподобляясь солнцу, источнику света, который является символом разума и духа, глаз наделяется функцией и духовного видения, понимания, способности к интуитивному видению. Поэтому некогда Платон называл глаз главным солнечным инструментом. Он считал, что у души имеется глаз, и ему одному видима Истина. «Слепых» персонажей легче переводить из одного состояния материи в другое.

У «Маски» (1900) тоже закрыты глаза – органы контроля над событиями. Пикассо любил показывать своих героев

слепыми от рождения, или видящих одним глазом («Селестина»), или зрячих, но не воспринимающих мир перед собой. В таком случае им давалась иная способность воспринимать действительность, у них просыпалась чуткость тела к миру. Смерть же прерывала все контакты. Пикассо как бы «кружил» вокруг тел видящих и невидящих в желании понять границы того и другого.

Очень условно начало разработки интересующей нас темы можно рассматривать с работы Пикассо 1900 года с изображением человеческого лица – маски то ли посмертной, то ли просто стилизованной. И идея перехода живого в мертвое, сам процесс омертвения, механика очищения материи от души и в результате – обособленного существования материи – можно сказать, родилась вместе с художником и постепенно проявлялась, в том числе и в его формальных поисках. Скульптурное изображение Фернанды Оливье 1906 года (Мюнхен, Новая пинакотека) имеет как бы две стороны: одна оживающая, другая помертвелая. К интерпретации такого мотива у Пикассо придется вернуться еще не раз. В дальнейшем также остановимся на некоторых примерах, обращаясь к ним порой по несколько раз, чтобы акцентировать тот или иной момент. Тут будет важна не последовательность хронологическая, но попытка приближения к раскрытию основной темы – судьбы телесности.

У Пикассо всегда была склонность к гротеску, карикатуре, стилизации, к работе именно с формой и передаче через форму своих эмоций. Его первые наброски часто подвержены стихии гротеска, и они для него «первородны», возникая из манеры письма и детского рисунка. Отметим, что их стилистика неизменна: она та же от юности до старости. Характерно, что такие наброски появляются с разной степенью интенсивности в течение всей жизни, и в какой-то степени они являются пиктографическим дневником мастера. Их много, и они редко привлекают внимание во всей своей совокупности, так как из них часто выделяются отдельные экземпляры. Но в этих быстро исполненных «заметках» (так писатели рисуют на полях своих сочинений) скрыт сложный мыслительный творческий процесс, по крайней мере, определенный след его. Отметим, что в них много внима-

ния уделено эротике, встречам с проститутками, макаберными сценам. В них – подоснова поисков, в своей стильности они – бесстильны, так как по существу не менялись. Выстраивая пластические концепции в дальнейшем, Пикассо устремлялся к формулам. Так, в период влияния на него модерна художник обобщал формы, подчиняя их текучей линии контура.

Принято считать, что ранние многофигурные композиции Пикассо, вроде «Первого причастия» или «Науки и Милосердия», не удавались художнику. Так это или не так, нас, как ни странно, не должно волновать, ибо для решения тех задач, которые ставил сам художник, они в меру этого казались на соответствующем этапе развития сделанными. Потому что в любом случае при написании работ, анализе натуры, расположении фигур в композиции, Пикассо не мог не заметить все особенности выходявшей из-под его кисти работы. Примечательно, что в том же «Первом причастии» фигуры как будто находятся несколько в разных измерениях. Это отчасти напоминает ранние работы Сезанна, где персонажи одного холста были писаны с разных журнальных картинок, чем и объясняется странность этих работ.

Второе направление, которое необходимо рассмотреть – это влияние на Пикассо символизма, главенствовавшего в тогдашнем искусстве. Это направление очень сильно повлияло на молодого художника. Заседая в барселонском кабаре «Четыре кота», по мнению Пикассо, совершенно парижском по духу, он слушал и принимал непосредственное участие в беседах и обсуждениях культурных новостей, просачивавшихся в Испанию из Франции и остальной Европы. Поскольку Пикассо от природы был крайне восприимчив к тому, о чем говорили вокруг него его образованные друзья, молодой художник перерабатывал все новости для претворения нужного в свое искусство. Нет сомнения, что обсуждался и символизм, манифест которого был обнародован Жаном Мореасом задолго до этого времени, – еще в 1886 году. И многочисленная, порой, достаточно прямо высказанная, символика прочитывается в работах Пикассо, как книга. Местами ее прочтение может иметь вариативный характер, как бы изгибаясь и сдвигаясь относительно возможных толкований «в лоб». Был важен

импульс, а уж творческая фантазия приводила к впечатляющим результатам.

Пикассо на протяжении всей своей творческой жизни был склонен к поискам смысловых и формальных «сдвигов». По своей природе, как показывает его практика, художник был прирожденным постмодернистом, – пусть это будет понято в данном случае как метафора. Об этом свидетельствует и его кубистический период, и период неоклассики, возникший приблизительно после 1917 года, и более поздние периоды деятельности мастера, вплоть до постмодернизма его поздних работ.

Под воздействием всех вышеупомянутых культурно-исторических факторов Пикассо от «теории» – здесь следует придерживаться условности, ибо всяких теорий он решительно сторонился, – переходит к практике воплощения всех соответствующих идей в своем искусстве. Рождаются многочисленные изображения-символы, изображения-знаки – семантические метки жизни мастера. В теме смерти в творчестве раннего Пикассо сплетаются «реальность» и такие символы, о которых речь будет в заключении и которые относятся к мифопоэтическому ряду символизма.

Еще в 1897 году юный Пикассо пишет в академическом стиле картину «Наука и Милосердие», где представлена сцена с умирающей женщиной, по двум сторонам от которой находятся две фигуры: врача и ухаживающей за больной монахини. Первая олицетворяет науку, вторая – милосердие. Сюжет Пикассо выбирал вместе с отцом, который позировал для фигуры врача, – так юный художник подчеркивает личностный момент, крайне для него важный. Однако все решительно меняется, когда из условного присутствующего (через образ отца) художник напрямую сталкивается с тем, что связано с его судьбой напрямую.

В период около 1901 года тема смерти связана у Пикассо в первую очередь с историей Карлоса Касахемаса, его друга-самоубийцы. Все касающееся образа Касахемаса – живого и мертвого – претерпевает разные интерпретации. До трагической развязки Пикассо рисовал и писал своего друга, не исключено, что даже имел с ним связь на интимной почве (известен случай, когда однажды Берта Вейль в компании

Пера Маньяча зашла к Пикассо и застала их с Касахемасом под простыней). В любом случае, Пикассо и Касахемас были очень близки как товарищи-друзья.

После трагической гибели Касахемаса Пикассо штудирует его образ, рисует и пишет его в гробу. Остались многочисленные изображения мертвого друга, в частности со свечей в изголовье. Пикассо как будто хочет «содрать» с Касахемаса маску смерти, заглянуть под нее, узнать, что же такое скрыто за ней, этим заслоном, разделяющим «этот» и «тот» миры. Пикассо словно с ван-гоговской неистовостью «скребет» натуру, «вгрызается» в нее, исследует, пытаясь прозреть истину, какой бы она ни была.

Многочисленные штудии мертвого Касахемаса (и других покойников) напоминают по упорству «вглядывания» в лик смерти этюды Теодора Жерико во время его работы над знаменитой картиной «Плот “Медузы”». Но если художника-романтика интересовали страдания и правдивость их воплощения, некий веризм, экспрессия в передаче страданий и смерти, то Пикассо интересуется метафизика смерти и перехода в «иное». Он, условно говоря, «застревает» на самой «лаборатории смерти», изо всех сил стараясь проникнуть внутрь, что видно по многочисленным зарисовкам и эскизам мастера.

В конце 1890-х годов Пикассо испытывает на себе сильное влияние Эль Греко и даже пишет автопортрет в манере знаменитого мастера (Барселона, Музей Пикассо). Молодой художник посещает Толедо, где после 1576 года поселился Эль Греко и где он похоронен. В Толедо Пикассо внимательно рассматривает картину «Погребение графа Оргаса» Эль Греко, вспоминая о которой впоследствии напишет настоящий свой «Триумф смерти»: картину «Воспоминание» («Погребение Касахемаса», 1901).

Работа разделена на два регистра: «земную» и «небесную» части. «Земная» уподоблена оплакиванию и погребению. Мертвое тело, завернутое в саван и лежащее на земле, окружено фигурами скорбящих. Открытая гробница, куда должны положить умершего, представляет собой арку, символизирующую переход в новую жизнь, в новое состояние. В «небесной» части картины Касахемас восседает на лошади среди



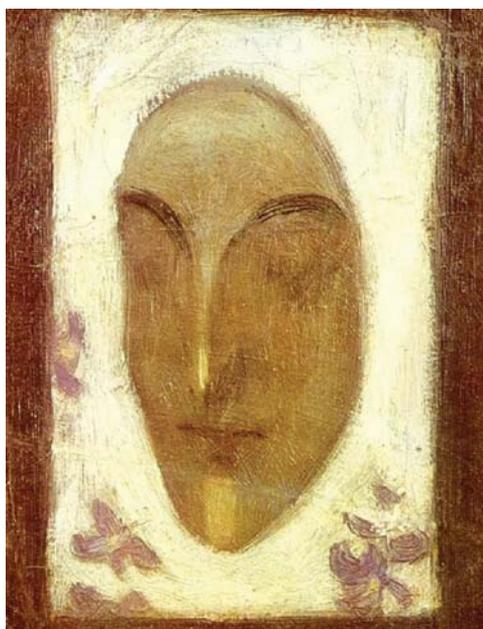
Автопортрет с палитрой. Осень 1906.  
Филадельфия, Художественный музей



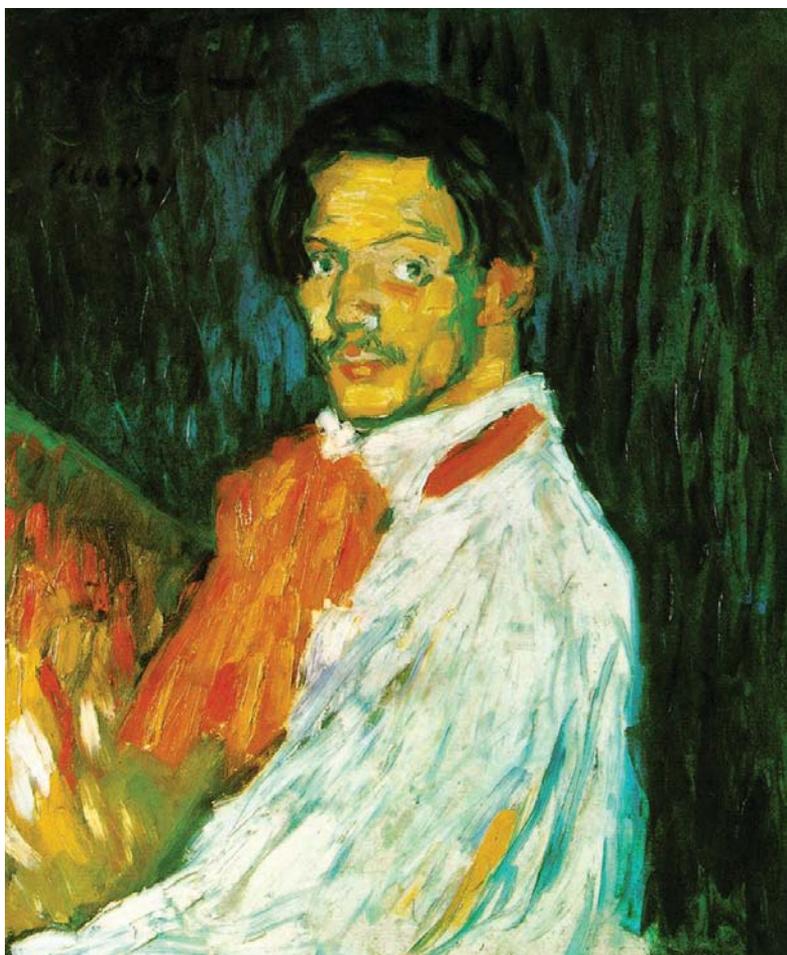
Первое причастие. 1896.  
Барселона, Музей Пикассо



Наука и Милосердие. 1897.  
Барселона, Музей Пикассо



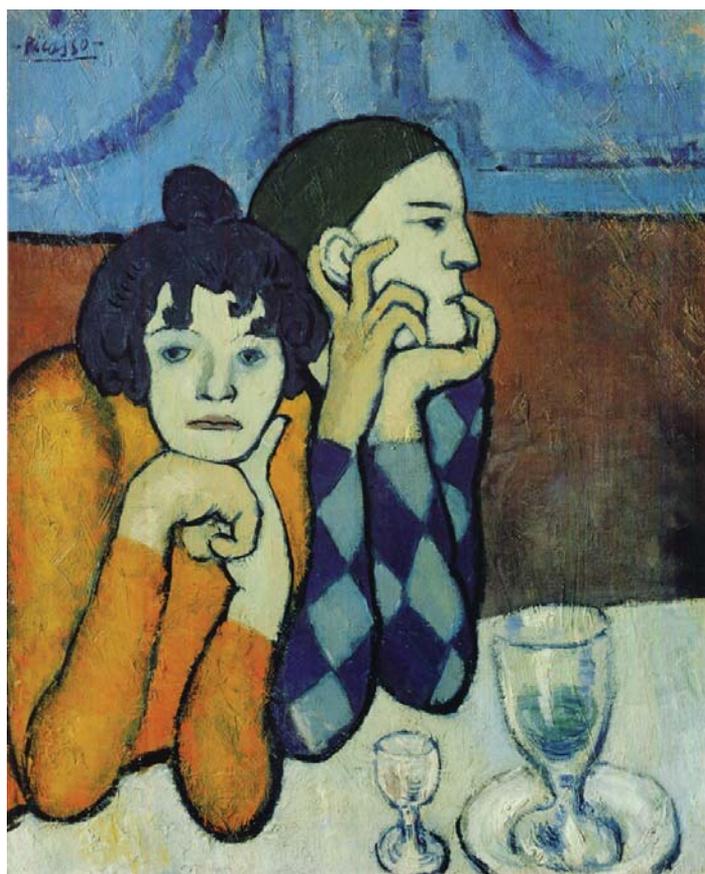
Маска. 1900



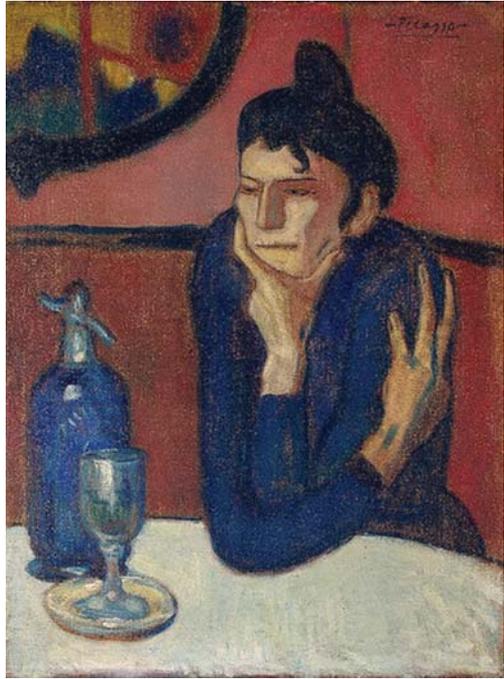
Автопортрет «Yo, Picasso», 1901.  
Частное собрание



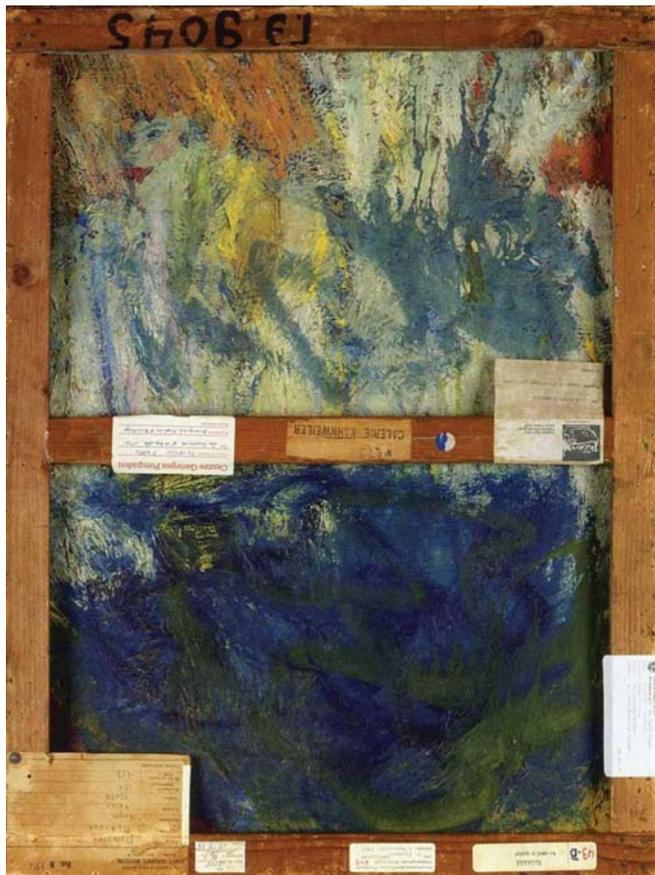
Портрет Сабартеса (Кружка пива). 1901.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



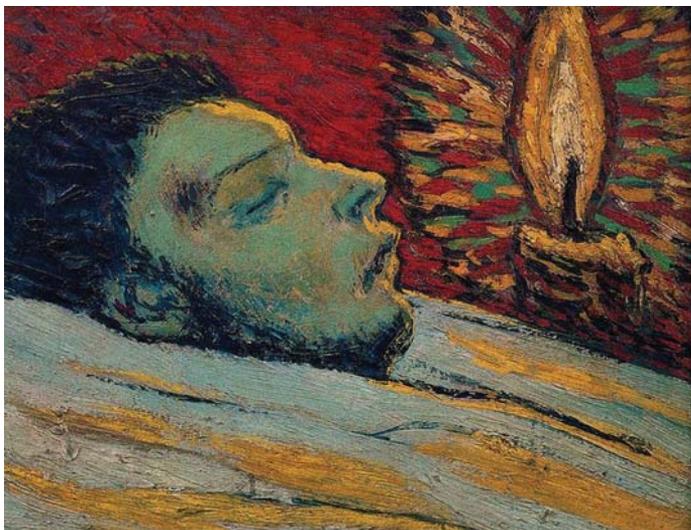
Арлекин и его подружка (Странствующие гимнасты).  
Осень 1901. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



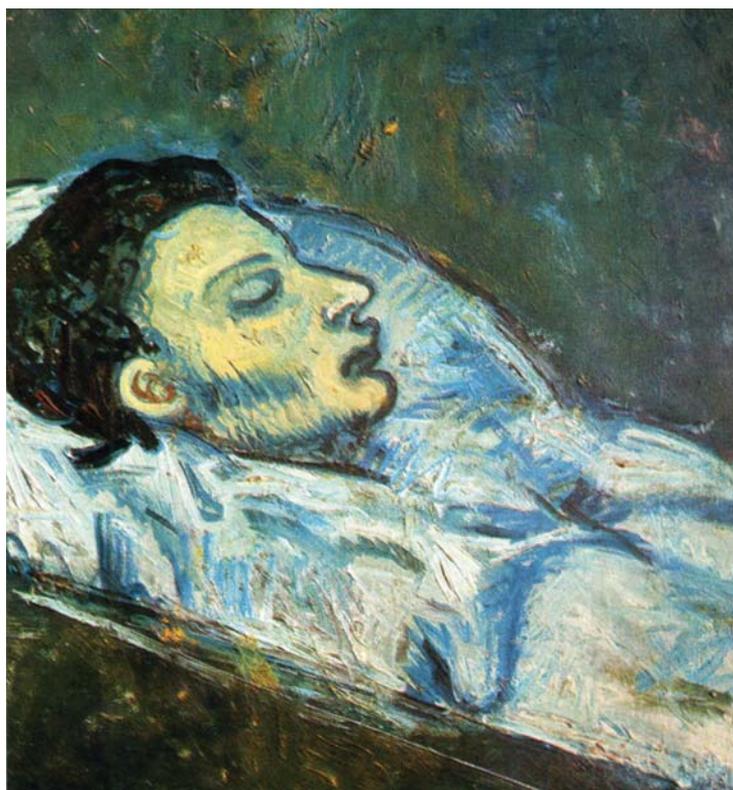
Любительница абсента. 1901.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



Любительница абсента. 1901. Обрат перевернутой картины.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



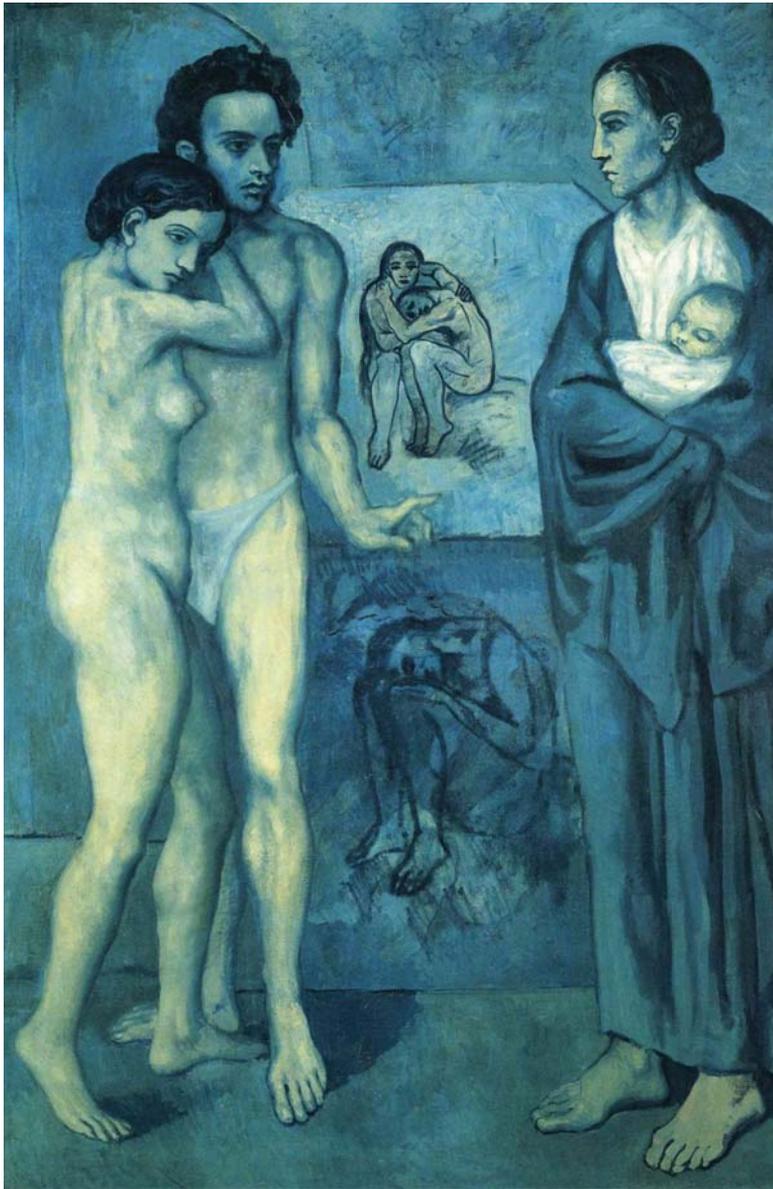
Касахемас в гробу. 1901.  
Париж, Музей Пикассо



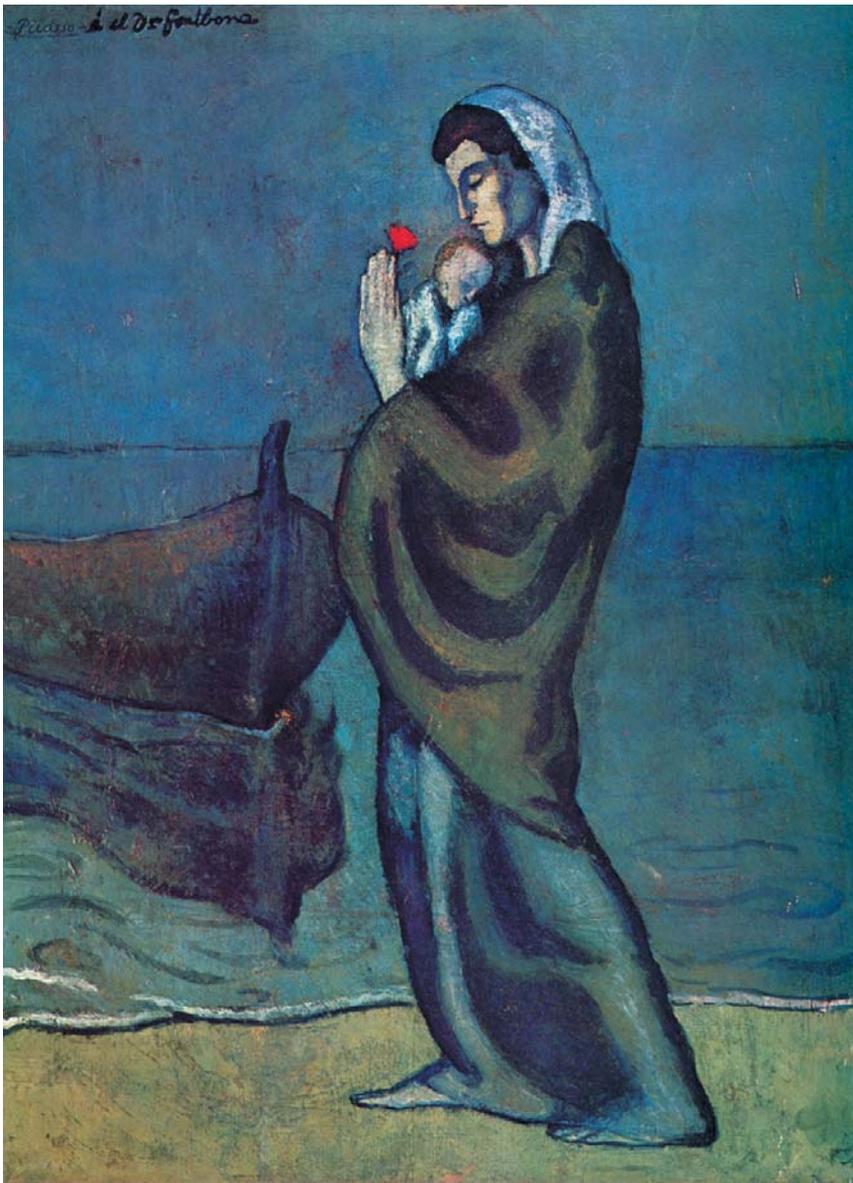
Касахемас в гробу. 1901.  
Частное собрание



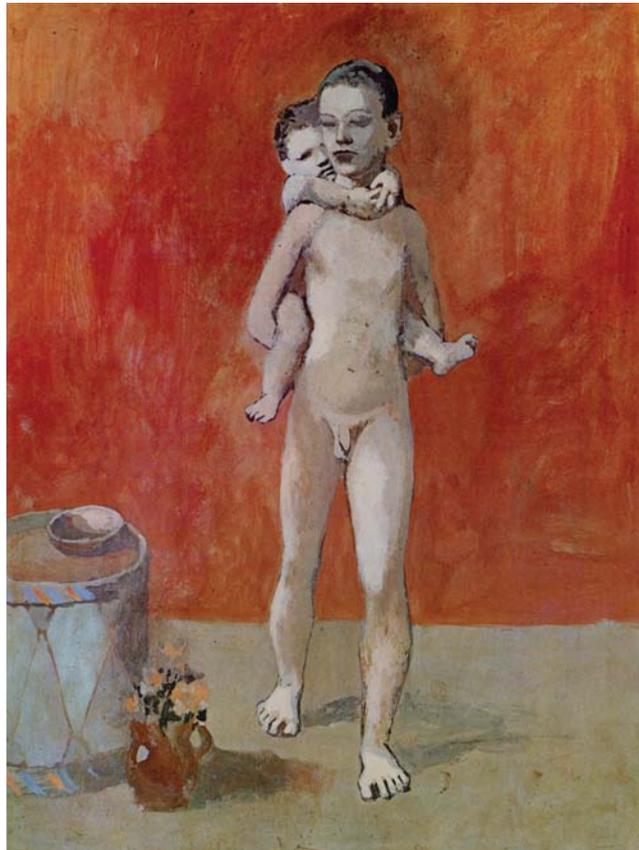
Воспоминание (Погребение Касахемаса). 1901.  
Париж, Городской музей современного искусства



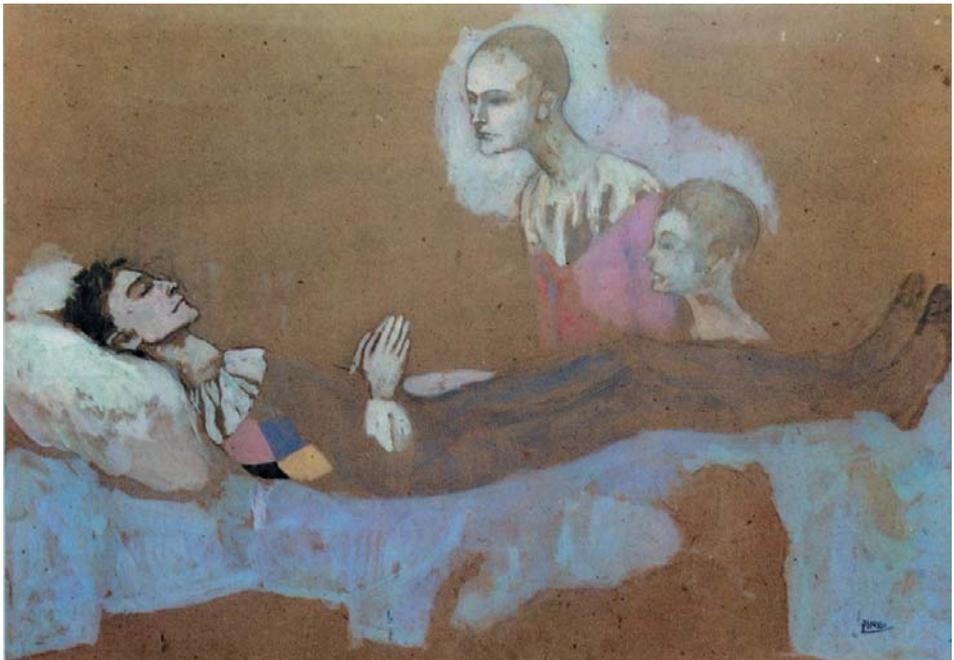
Жизнь. 1903.  
Кливленд, Художественный музей



Женщина с ребенком на берегу моря. 1902.  
Частное собрание



Два брата. Лето 1906. Париж, Музей Пикассо



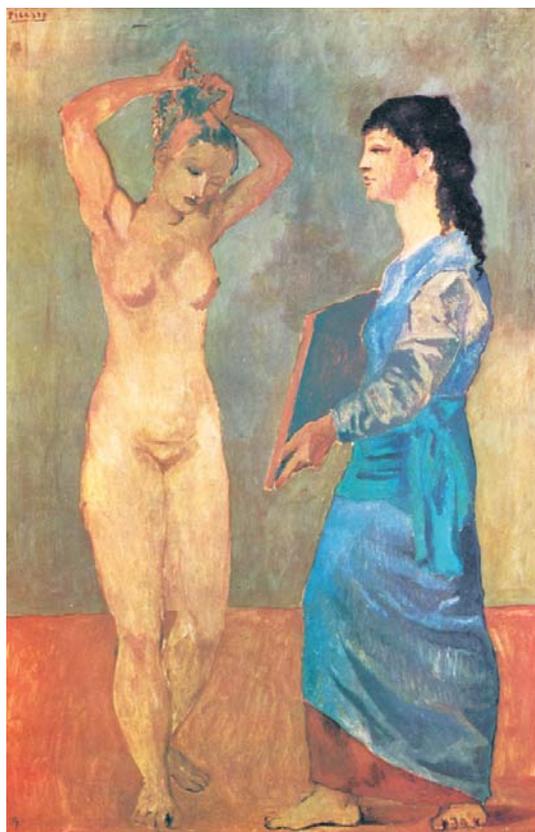
Смерть Арлекина. 1906. Частное собрание



Испанка с острова Майорка. 1905.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Комедианты. 1905. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



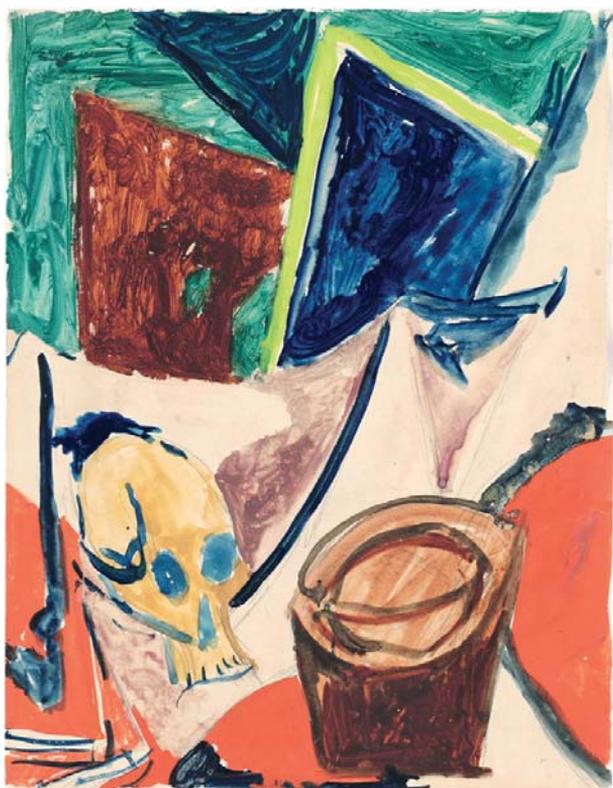
Туалет. Лето 1906. Буффало,  
Художественная галерея Олбрайт-Нокс



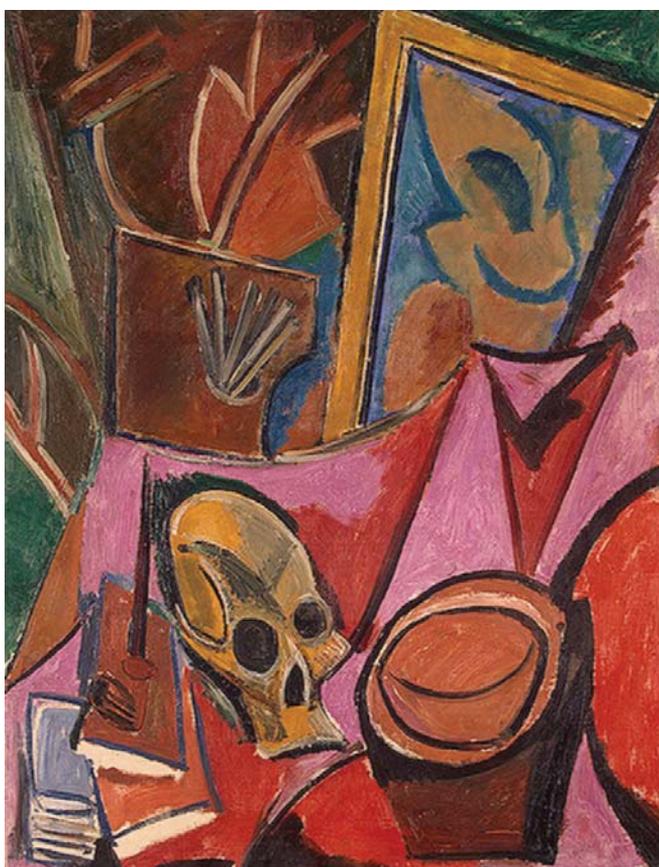
Авиньонские девицы. 1907.  
Нью-Йорк, Музей современного искусства



Дриада. 1908.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

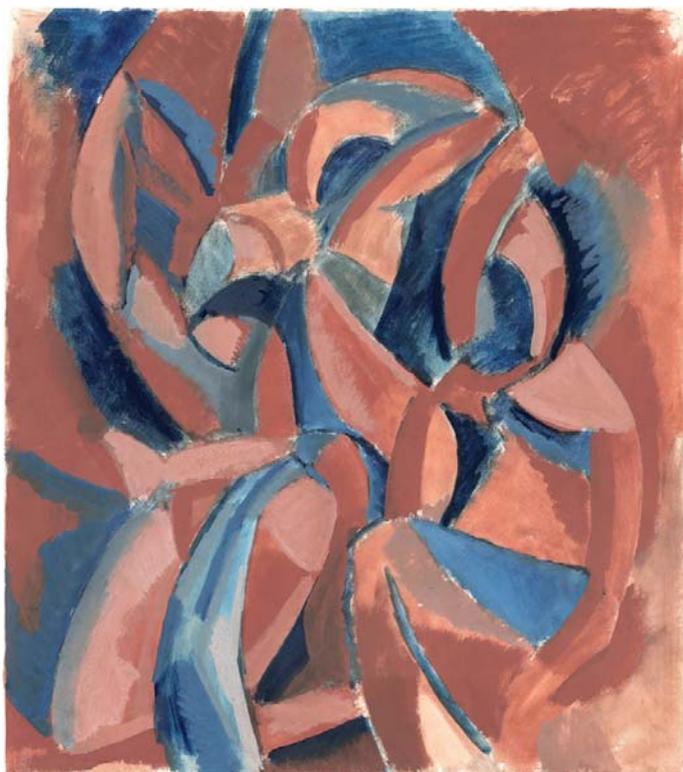


Эскиз к картине «Композиция с черепом». 1908.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

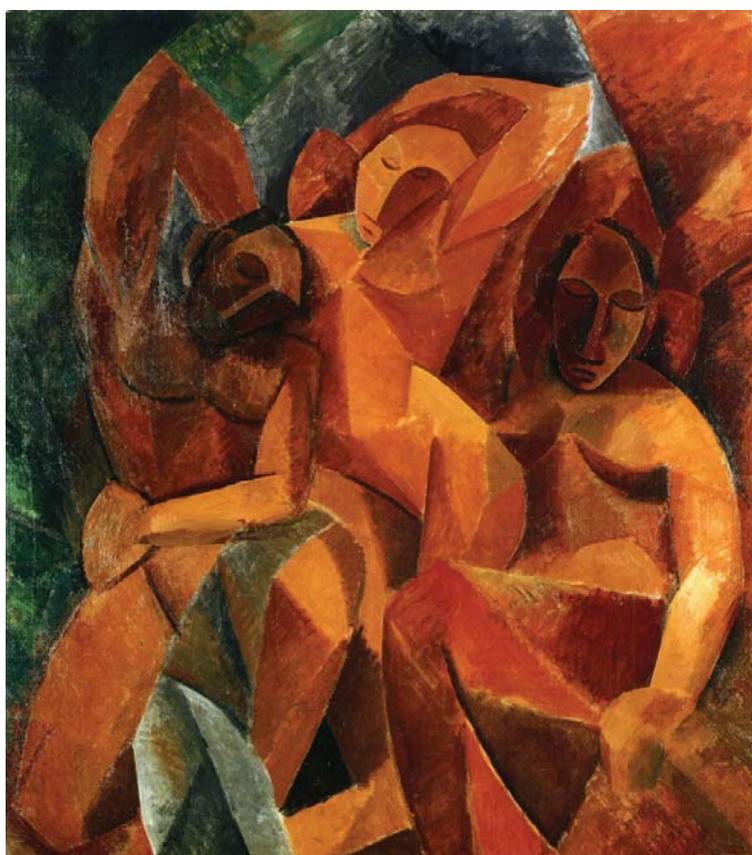


Композиция с черепом. 1908.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

Эскиз к картине  
«Три женщины».  
1908. Москва,  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Три женщины. 1908.  
Санкт-Петербург,  
Гос. Эрмитаж





Эскизы к картине «Дружба». 1908. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Дружба. 1908. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж

многочисленных любовниц, готовясь рвануть ввысь, в царство вечной жизни. Помимо известной композиции «Похороны Касахемаса», где представлен омифологизированный путь умершего на небо, есть и еще одна картина «Похороны» (1901, США, частное собрание) перекликающаяся с ней.

Вспомним, что около 1899 года, еще в Испании, Пикассо пишет картину в академическом стиле «Последние мгновения», где молодой священник с молитвенником в руке смотрит на умирающую женщину, и тусклая лампа, по всей видимости, символизирующая затухание жизни, является единственным источником освещения этой сцены. Симптоматично, что поверх этой картины Пикассо потом напишет один из своих шедевров «Жизнь»... Эта картина до сих пор не расшифрована до конца и является семантической загадкой, что, возможно предполагалось и изначально, так как в тот период Пикассо определенностей сторонился. «Жизнь» можно трактовать как апогей печали и отчаяния.

Картина «Последние мгновения» экспонировалась в 1900 году в Париже на Всемирной выставке (к ней известно до 25 подготовительных штудий). Скрытая написанной поверх нее «Жизнью» от глаз зрителя, эта работа, в любом случае, в сознании художника присутствовала. Отказавшись от иллюстративной повествовательности, Пикассо переходит на иной, более сложный художественный язык.

По всей видимости, молодой мужчина, изображенный на первом плане картины «Жизнь» – умерший Карлос Касахемас, опершаяся на него молодая женщина – его возлюбленная, явившаяся поводом для самоубийства испанца, Жермен Флорентен, урожденная Гаргалло. Женщина справа, с ребенком на руках, отсылает к образу Богородицы, явившей в мир Спасителя. Но ребенок на руках героини полотна Пикассо мертвенно бледен, его очертания как бы растворяются в бело-голубой дымке. Иными словами, Спаситель мертв. Касахемас словно вопрошает, неужели ребенок мертв, и получает молчаливый утвердительный ответ. «Ваш первоначальный грех не искупится потому, что искупитель умер во младенчестве, – вы все обречены».

Фигура одинокого старика, изображенная на саркофаге<sup>4</sup>, почти стирается с поверхности, растворяется и распадается

ется, подверженная тлению, констатируя тот факт, что «человек приходит в этот мир одиноким, одиноким и уходит». За спинами молодой пары, на заднем плане слева, появляются очертания арки – древнейшего символа разделения миров. Ритуальное прохождение под аркой символизировало окончание определенного этапа жизни и начало нового. Это относится и к жизненным процессам, вроде свадьбы, когда молодожены по традиции проходили под аркой, начиная новую жизнь, и к переходу из мира живых в мир мертвых. Соединившись, молодые люди автоматически переступят порог нового существования, и умерев, – тоже. Возможно, соединяя эти два события воедино, спрессовывая время в картинном рассказе, Пикассо подразумевает, что соединившись, любовники уже обречены, ибо Эрос и Танатос всегда идут рука об руку.

Пикассо часто использует мотив арки в своих полотнах 1901–1902 годов. Во «Встрече» (или «Двух сестрах», ГЭ) тоже появляется арка. Опять же и в этой вещи есть аллюзия на библейский мотив, на встречу Марии и Елизаветы. Также это полотно можно трактовать, как несколько возрастов женщины, где на смену отходящей в иной мир пожилой женщине приходит новая человеческая душа. Левая фигура напоминает покойника, завернутого в саван. Иконография лица перекликается с «Головой женщины» (1901) и с «Головой умершей женщины» (1902). Левую фигуру словно затягивает в себя темная арка, находящаяся за ее спиной, фигура отступает, прощаясь со своими близкими. Есть возможность видеть в картине и изображение встречи матери с дочерью, вышедшей из заключения или из больницы (возможно, проститутки). В таком случае, близость смерти и занятия любовью находятся в зависимости друг от друга, что перекликается со многими образами мастера.

Важны и работы Пикассо с мотивом моря и женских фигур. Действительно, в 1902–1903 годах у Пикассо довольно часто появляется мотив моря как знак вечного. В картине «Женщина на берегу» фигура с ребенком показана с красным цветком в руке. Видимо, это гвоздика, обозначающая «Я никогда не забуду Тебя», распространенный символ материнской любви. Понятно, что в символике цветов в целом

подчеркивается их связь с циклом жизни и смерти. В данном случае можно вспомнить, что цветы – символ мимолетности, краткости бытия (попутно, как не нужные для нашего анализа, убираем значения весны, красоты, совершенства, невинности, молодости, души). Венки из цветов, которыми украшали себя греки и римляне, символизируют одновременно вечность мироздания и мимолетность отдельного существования. По сей день цветы на могилах напоминают о радостях человеческой жизни и о ее скоротечности. Для художника важно, что, скажем, гвоздика символизирует страдания Христа, красная – восхищение, брак и страстную любовь. Все эти значения, как и многие другие, Пикассо, конечно, знал. Образы цветов и моря стали широко употребительными символами, не обязательно имеющими эзотерический характер.

Также стихия океана и моря означает многое: первоначальные воды, хаос, бесформенность, материальное существование, бесконечное движение. Это источник всякой жизни, заключающий в себе все потенции, сумма всех возможностей. Символизирует также море жизни, которое предстоит пересечь. Возможно, что по репродукциям Пикассо знал некоторые работы Мунка, у которого часто действие изображалось на берегу моря. Собственно, для Пикассо важна граница между берегом и водой. У берега видна лодка, несколько напоминающая ту, что изобразил Пюви де Шаванн в «Бедном рыбаке». Тут она пуста, неизвестно кто на ней приплыл или собирается в путь. У тех, кто на берегу – одна жизнь, у ушедших в море – иная.

Символическое значение моря соответствует значению «Нижнего Океана» – вод, пребывающих в постоянном движении: посредника, и промежуточного состояния между Аморфным (воздухом и газами) и Оформленным (землей и твердыми телами) и, по аналогии, – между жизнью и смертью. Воды океанов, таким образом, могут рассматриваться не только как источник жизни, но и как ее цель. «Вернуться к морю» – значит «вернуться к матери», т.е. умереть. Море также – образ матери, даже более важный, чем земля, но кроме того – символ превращения и возрождения. Оно также знак бесконечности познания, а в психологии – подсознания.

Все эти значения Пикассо открывались не в силу особой эрудиции, но спонтанно, интуитивно. Так, ему многое удавалось прочувствовать.

Море – женщина, мать, дающая жизнь и одновременно суровая. Вернуться к морю, в море – возвратиться в материнское лоно, т. е. умереть. Современный образованный зритель вспомнит в связи с этим многое. Великие матери, великие богини, которые как египетская Изида, как вавилонская Иштар – «властительницы вод», «звезды моря», «царицы морей». В сущности, и Афродита Анадиомена (Рожденная из моря) хотя и считалась богиней любви и красоты, но она одновременно была и покровительницей жителей островов, моряков, рыбаков побережий... И ей приносили жертвы, прося щедрости именно у моря.

В картине «Жизнь» Пикассо на руках у матери покоится мертвый младенец. На другой изображена семья бедняков на берегу моря. Они все разобщены. Женщина как будто вобрала в себя обратно ребенка: он вернулся туда, откуда пришел.

Образы смерти в поэтике Пикассо могут обретать много смыслов. Помимо откликов на реальные события и помимо символистски трактованных сюжетов, это может быть и логическим завершением художественного бытия какого-либо излюбленного им образа. Так, например, композиция «Смерть Арлекина» (1905) завершает судьбу этого героя. И характерно, что в 1906 году начнутся протокубистические поиски с иными героями. Тема Арлекина вновь появится у художника только к 1915 году («Арлекин». Нью-Йорк, Музей современного искусства).

Третий момент, который необходимо учитывать, рассматривая тему смерти у Пикассо, это проблема перехода живого в мертвое. Самой показательной работой в этом плане можно назвать уже упоминавшийся скульптурный портрет Фернанды Оливье 1906 года. С одной стороны – реалистичная живая голова. С другой – оплывающая материя. Уже не зрячая, то ли выходящая из хаоса, то ли погружающаяся и растворяющаяся в нем. Очевидна одна тема, увлекавшая Пикассо, особенно в ранние годы: тема альтернативы живого и мертвого, их взаимодействие... Кубизм на новом витке развития дал примеры взаимоотношений жи-

вого и мертвого. Не стоит исходить из мысли, что натюр-морт – главенствующий жанр этого «изма», а потому там все «мертвая натура». Такие мысли могли иметь место в начале XX века. Сейчас же видится другое. Впечатляет, сколько жизненной энергии видно в фигурных композициях и пейзажах Пикассо. Живое и мертвое сложно сопряжены. Характерна картина «Лежащая женщина» (1908), в которой в центре представлена обнаженная на белой драпировке. Жива она или нет, – сказать трудно. Кубизированный мир живет по своим законам, который находится между реальностью и метафизикой<sup>5</sup>.

Интенсивность поисков Пикассо в 1900-е годы велика. Главными его произведениями являлись тогда те, в которых наиболее решительно трактовалась тема отношения к жизни и смерти.

<sup>1</sup> Напомним, что было время, когда история искусства мерилась «по Пикассо». Конечно, оно прошло, но все-таки следует признать, что его присутствие ощутимо и по настоящее время, пройдя через все искусства постмодернизма и новейших эстетических искушений.

<sup>2</sup> Волкова О.А. Фотография в творчестве Пикассо (1906–1917) // Пикассо и окрестности. Сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С.144–163.

<sup>3</sup> Примером для него могла быть картина «Завтрак на траве» Э. Мане, в которой разрушалась традиционная мотивизация связи представленных персонажей, хотя имелось указание на иконографический источник классического искусства – известную картину «Концерт», приписываемую Джорджоне (Париж, Лувр). Пикассо неоднократно обращался к картине Э. Мане впоследствии, а оглядка на традицию в «Авиньонских девицах» чувствуется в зашифрованном мотиве «Суда Париса».

<sup>4</sup> Трудно определить, какая именно геометрическая форма видна между фигурами. Явно она имеет кубовидный характер и видна ее трапециевидная, данная в перспективе верхняя часть и квадратная, нижняя часть. На них помещены рисунки. «Саркофагом» мы называем эту форму несколько условно, но тем не менее предполагаем, что такое название может иметь место.

<sup>5</sup> См.: *Green Christopher. Life and Death in Picasso: Still Life, Figure (1907–1933)*. London, Thames and Hudson. 2008.

## Слово о В.С. Турчине

*Помещенная ниже статья – одна из последних научных работ Валерия Стефановича. Диапазон его исследовательских интересов был необычайно широк: обширная библиография опубликованных им работ наглядно показывает, что ему в равной мере было близко отечественное и западное искусство, классическое наследие XVIII–XIX веков и авангардные поиски XX–XXI столетий, история искусствознания и теория художественного творчества.*

*К числу мастеров, особенно привлекавших внимание Валерия Стефановича, принадлежал Пабло Пикассо. Еще в далеком 1973 году молодой, но уже авторитетный преподаватель искусствоведческого отделения Московского университета публикует яркую статью, посвященную самому выдающемуся творению великого испанца – «Герника»\*.*

*В получивших широкое признание книгах В.С. Турчина, дающих общую картину развития современного искусства, Пикассо предстает одним из главнейших героев авангарда\*\*.*

*Особо притягательной для Валерия Стефановича была тема кубистической революции в искусстве Франции и России. Радикальные новации Пабло Пикассо и Жоржа Брака, подхваченные и развитые крупнейшими мастерами русского авангарда, неоднократно становилась объектом пристального анализа ученого\*\*\*.*

*Публикуемый текст – еще один важный шаг в исследовании данной темы.*

---

\* «Герника» // Творчество. 1973. № 8. С. 20–22.

\*\* В лабиринтах авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993; Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

\*\*\* Два кубизма: диалог «Париж – Москва и Петербург» // Пикассо и окрестности. Сборник статей. Отв. ред. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25–41; Пикассо. Русский взгляд // Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. 25/02/2010 – 23/05/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научные редакторы Ксения Богемская, Виталий Мишин. М.: «Красная площадь», 2010. С. 57–65.

В.С. Турчин

ПОРТРЕТ У КУБИСТОВ.

ПАРИЖ И МОСКВА

### ПОРТРЕТ В КУБИЗМЕ ПАБЛО ПИКАССО (1909–1914)

Казалось, кубизм должен был быть враждебен в отношении портрета. Его система могла с легкостью стирать особые черты представляемого объекта, стремясь, особенно поначалу, к архетипу, к праформе. Это видно по целому ряду произведений Пикассо: по пейзажам, где деревья застывают, будто окаменев («Домик и деревья»<sup>1</sup>) и натюрмортам, где изображения бидонов и мисок сведены к элементарным структурам («Зеленая миска и черная бутылка», «Бидон и миски»<sup>2</sup>), по фигурам людей, преднамеренно неуклюжих, словно первобытные существа («Дриада»<sup>3</sup>, «Три женщины», «Дружба»<sup>4</sup> и др.). Действительно, любимые шахматы, игральные карты, гитары, трубки и т.п., составившие легко узнаваемую иконографию кубизма, – появятся позже, когда в кубизме возникнет интерес к игровому началу. Но тогда и портретов уже не будет, и преимущественно будет развиваться натюрморт.

Портрет как жанр особо интересует Пикассо в 1909–1910-е годы. Собственно, по своим жанровым предпочтениям кубисты примыкают к сложившейся многовековой традиции.

И потому портрет в их системе был ожидаем. Характерно, что он появляется в период наивысшего развития кубизма (согласно логике развития самого этого «изма»). У Пикассо видно, что портрет, как жанр, борется с кубизмом (определенной системой) и одновременно кубизм борется с портретом. Результаты были различны. В «Фермерше» (изображение в рост и поясное<sup>5</sup>) в основу образа было положено изображение мадам Пютман, в доме которой Пикассо и Фернанда некоторое время проживали в местечке Ля Рю-

де-Буа. Приземистая фигура фермерши могла напомнить художнику неких деревянных идолов (в подготовительных штудиях этот мотив обыгрывается).

Для кубизма этого времени характерно, как уже отмечалось, внимание к упрощенным формам, которые словно только-только возникали из некоего первобытного хаоса. Для полотен этих лет характерны «краски земли»: коричневые, темно-охристые, зеленые кобальты. Такое обращение к акту рождения «первых» форм на земле, конечно, не предполагало возможных портретных черт; послужив определенным импульсом в творческом акте, они исчезали.

Пикассо говорил: «Всегда исходишь из чего-нибудь. Потом можно снять всякий налет реальности, он уже не нужен, так как идея предмета оставила неизгладимый след <...> человек – орудие в руках природы; она передает через него свой характер, свои черты»<sup>6</sup>.

Последствии колорит Пикассо как бы остывал, появились сероватые и зеленоватые гаммы красок. К этому времени художник «примеривает» кубистическую систему к портрету. Так, отталкиваясь от сезанновской системы, появилась возможность искать «характерные» черты в объекте изображения, сочетая их с общим типом. В данном случае это явилось сочетанием представлений о фигуре вообще с возможностью новой трактовки лица как выражения индивидуального начала.

В «серии коллекционеров и маршанов» 1909–1910 годов («Портрет Кловиса Саго», «Портрет Амбруаза Воллара», «Портрет Даниеля-Анри Канвейлера», «Портрет Вильгельма Уде»<sup>7</sup>) художник интерпретирует образы тех, кто поддерживал его искусство, приобретал его картины и продавал их. И тут видно, что «Портрет Кловиса Саго» во многом восходит к портретам Поля Сезанна, который также изображал людей, которые являлись пропагандистами его творчества («Портрет Амбруаза Воллара», «Портрет Гюстава Жеффруа»<sup>8</sup>). Притом, что к 1909 году, когда создавался портрет этого торговца картинами, Пикассо виртуозно владел всей стилистической палитрой кубизма, он не использовал новых приемов; лицо модели очерчено четко, а на заднем плане видны подрамники и свернутые в рулоны холсты. Такой

преднамеренный сезаннизм Пикассо вводит в трех последующих портретах. В них создается впечатление, что лик Канвейлера уходит вглубь от зрителя словно в некие осколки зеркала (тем самым нарушая метафору «портрет как зеркало»), а лицо Воллара из аналогичных осколков «выходит» на зрителя. «Портрет Вильгельма Уде» по своей манере находится между этими двумя произведениями.

В свое время «Портрет Амбруаза Воллара», попавший в коллекцию И.А. Морозова в Москве, вызвал много суждений, причем о границах портретного жанра в целом<sup>9</sup>. Для зрителя становилось понятно, что художник экспериментирует «у границ жанра портрета».

Портреты коллекционеров имеют определенную жанровую природу, и проблема сходства – основная для портретов – тут, несмотря на все кубистические причудливости, сохраняется. Сложнее другие случаи, которые и показывают «борьбу Пикассо с портретом и борьбу портрета с Пикассо». Характерным примером здесь может служить картина «Женщина с веером» (1908, ГЭ<sup>10</sup>), в которой первоначально, как показывает рентгенограмма<sup>11</sup>, было намечено лицо Фернанды Оливье.

Облик Фернанды привлекал многих художников, включая и Кес ван Донгена («Портрет Фернанды», 1906), был он дорог и для Пикассо. Известны ее многочисленные скульптурные портреты, исполненные художником. Помимо этого имеется и кубистический живописный «Портрет Фернанды» (1909–1910, Кембридж, музей Фитцуильям) – предельно схематичный.

Необычно трактованным оказался небольшой этюд «В честь Гертруды». Здесь образ известной писательницы, поддерживающей Пикассо, представлен аллегорической фигурой с трубой, а ей соответствует другая, возможно, фигура ее подруги Алисы.

Чрезвычайно показательна история с образом мадмуазель Леони<sup>12</sup>. Если Фернанде в «Женщине с веером» не удалось выбраться из плена пластических граней, которые «закрыли» ее образ, то метаморфозы Леони оказались сложнее. Она «растворялась» в кубистических шифрах, и в конце концов «от нее не осталось и следа». Ее живописному портрету (1910,

частное собрание), в котором ее образ зашифрован кубизированным способом, предшествует ряд рисунков. Известна также гравюра, имеющая шесть состояний (август-сентябрь 1909 года), причем одно из них было использовано в качестве фронтисписа в издании «Сен-Маторель» Макса Жакоба.

Гравюрой Пикассо было снабжено и издание «Алкоголей» Гийома Аполлинера (1913). Гравюра представляла кубизированный портрет поэта.

Об образе Евы Гуэль, подруги художника, напоминает лишь надпись «Ma jolie» на картине со сложным кубистическим построением. Так Пикассо переходит на вербальный язык, который с 1912 года начинает активно использоваться художниками-кубистами. И самим Пикассо и Браком, а также и их последователями.

Отдельно от многих произведений Пикассо находится картина «Королева Изабо»<sup>13</sup>. Причем выделяется она не стилистикой, так как по манере к ней близка исполненная тогда же «Дама с веером»<sup>14</sup>, но названием. Эти картины, несомненно, представляют модели (возможно, одну и ту же модель) костюмированными. У «Дамы с веером» в руках не только веер, но и зонтик. Довольно причудлив ее головной убор. Много преднамеренного и в «Королеве Изабо» (причем первоначально, судя по рентгенограммам<sup>15</sup>, орнамент на платье был более активен, чем при завершении). Это произведение близко к задуманной композиции «Карнавал в бистро» (не исполнено<sup>16</sup>). Там же есть набросок натюрморта, который был создан зимой 1908 года («Хлеб и компотница на столе»<sup>17</sup>), который намечен и в композиции «Карнавал». С «Королевой Изабо» его сближает не только колорит, но и такой мотив: салфетка, накинутая на край компотницы, напоминает своеобразный головной убор на голове модели.

Название этого произведения будто бы отсылает к определенной исторической фигуре – к королеве Франции Изабелле Баварской (1371–1435)<sup>18</sup>. Почему художник, по предположению исследователей, мог остановить свой выбор на таком образе – остается непонятно. Скорее всего, такое предположение надуманно, и старинную правительницу вряд ли можно было фамильярно называть Изабо. Думается, что «королевой» называли какую-нибудь официантку из

многочисленных кафе, а имя у нее – Изабо (действительно, от Избалелы). «Королевой», как то принято чуть ли не по настоящее время, называли красивую женщину, а сокращение имен было чрезвычайно распространено в Париже. Возможно, она была испанкой (к тому времени в Париже проживало около четырехсот тысяч эмигрантов из Испании, у них были излюбленные места расселения и свои кафе, и Пикассо их посещал), и среди «своих» ее и звали «королевой Изабо».

Интересным представляется «наведение» портретности на одну из самых известных картин «Авиньонские девицы» (1907). Эта «сцена в борделе» получила свое название после того, как картина была завершена, при содействии поэта друга Пикассо Андре Сальмона. Позже появилась шуточная легенда, что в картине представлены бабушка Макса Жакоба, Фернанда и художница Мари Лорансен. Конечно, такая интерпретация выглядела анекдотично и была больше в духе сюрреализма, чем зарождающегося кубизма.

Портрет много значил для Пикассо и в докубистический и в послекубистический периоды. Однако для нас интересно, чем этот жанр являлся для мастера и в 1907–1914 годах. Насколько кубистические «причудливости» могли (или не могли) деформировать саму специфику жанра?

### КУБИСТЫ-ПОРТРЕТИСТЫ В ПАРИЖЕ

Заметно, что ряд художников-кубистов, следуя за Пикассо, уделяли достаточно много внимания портрету. Хотя были и те, которые, как Жорж Брак, Робер Делоне и Фернан Леже, не относились к этому жанру с особым интересом, что было связано с их творческими установками. Так, у Леже «Портрет матери» (1909) является скорее исключением, чем правилом.

Во многом показательно творчество Альбера Глеза, автора написанной совместно с Жаном Метценже<sup>19</sup>, также художником, известной книги «О кубизме» (1912)<sup>20</sup>. Через Александра Мерсеро, знатока современного искусства, который был известен в России как пособник показа французских мастеров на выставках «Голубой розы» и «Бубнового валета»<sup>21</sup>, Глез знакомится с Ле Фоконье, Делоне, Леже и

Метценже. В артистическом кафе «Ла Клозери де Лиля» он также встретился со многими поэтами и маршанами, таким образом, входя в среду передовых мастеров новой школы. Глез участвует в выставках «Осеннего салона» и «Салона независимых», причем критики пишут о «геометрическом безумии» художников-кубистов<sup>22</sup>.

Глез оказался в числе тех мастеров, которые примкнули к кубизму, когда тот прошел первую аналитическую стадию своего развития и переходил к синтетической. Как и его соавтор по книге о кубизме, он, собственно, писал о кубистической манере как о сложившемся явлении, и искушения первых экспериментов его миновали. И в своем искусстве Глез не сомневался в правильности выбранного им пути. Уже в «Портрете Робера Глеза»<sup>23</sup> художник смело использует приемы кубизма. В позднем сочинении (а художник продолжал оставаться теоретиком кубизма) «Человеческий смысл кубизма» Глез<sup>24</sup> считал, что это направление явилось новой – после импрессионизма – революцией в искусстве, показывая объект изображения с разных сторон.

Глез неоднократно обращался к жанру портрета. Примечательно, что его внимание притягивали люди значительные (например графический «Портрет Игоря Стравинского»). Помимо этого может привлечь живописный «Портрет Эжена Фигиера» (1913, Лион, Музей изобразительных искусств), изображающего того, в чьем издательстве появилась книга «О кубизме». Как и у Пикассо в «коллекционерах и маршанах», моделью избран персонаж, способствующий популяризации нового «изма». Характерно, что вокруг кубизированной фигуры издателя представлены напечатанные им книги, включая и «Du cubisme». Большого формата (189 x 115) картина «Человек на балконе» (собственно, портрет доктора Тео Морино; 1912, Филадельфия, Художественный музей) представляет стоящую в рост фигуру на фоне Парижа.

Мобилизованный в 1914 году, художник продолжал писать портреты, например, пианиста Флорана Шмитта (1915). Наконец он встречает Жюльетту Рош, ставшую его женой, и пишет ее кубистический портрет. Имеются рисунок и картина «Парижанка» (1915, Лион, Музей изобразительных искусств), посвященные ей. 11 сентября 1915 года художник

вместе с женой отплывает в Нью-Йорк. Начался американский период его творчества (1915–1919). Его кубизм становится лаконичным, переходит в декоративную стадию.

Для портрета тут остается мало места.

Друг и соратник Глеза Жан Метценже уделял портрету меньше внимания. Если судить по «Портрету Альбера Глеза» и «Автопортрету» (1912), то он тяготел к упрощенным формулам, больше ценил плоскость и группировку на ней основных форм.

Хуан Грис, живший в Бато-Лавуар, подружился с Пикассо и Браком<sup>25</sup>. Начав приобщаться к кубизму в 1911 году, он стал самым ортодоксальным его представителем. Кисти Гриса принадлежат портреты: «Портрет Мориса Рейналя» (1912, Париж, частное собрание), «В честь Пикассо» (Чикаго, Художественный музей). «Портрет Рейналя», показанный в Осеннем салоне, был исполнен в знак симпатии к модели; Рейналь поддерживал новых мастеров. Написанный в нейтральных тонах, портрет поражает сдвигами масс при лепке лица: они надвигаются друг на друга, так что один глаз как бы «пропал». При этом художник не потерял сходства, в чем убеждаешься при взгляде на другие изображения писателя и критика.

Его портрет «В честь Пикассо» (1912) – дань восхищения мастером, благодаря дружбе с которым Грис, собственно, и стал тем художником, о котором мы знаем. При этом следует понимать, что в период кубизма Грис был увлечен исключительно натюрмортом. Занявшись кубизмом в период его синтетической стадии, Грис стремился разнообразить его приемы повышенной цветностью форм.

Хотя портрет и не стал излюбленным жанром художников-кубистов, он все же притягивал внимание многих из них. К интересным опытам можно отнести некоторые произведения Жака Вийона, в том числе «Портрет актера Феликса Барре» (1913), «Портрет мадмуазель И.Д.» (1913). К последнему примыкает ряд портретных штудий в технике сухой иглы, тогда привлекавшей многих кубистов («Ивонна»).

В 1912 году – для кубизма исключительно плодотворном – исполнен «Портрет Маргариты» Андре Лотом.

В технике сухой иглы Луи Маркусси выполнил две версии «Портрета Гийома Аполлинера».

Таким образом, очевидно, что портрет в среде кубистов распространился, став если не излюбленным, то привычным жанром.

Глядя на произведения Метценже, Глеза и Гриса, стоит также помнить, что они во многом являлись примерами для многих иностранных художников, в частности, и для русских мастеров.

### РУССКИЙ ОПЫТ

Конечно, кубизм получил распространение во многих странах (скажем, крупная школа существовала в Чехии), и там естественно возникала проблема «портрета у кубистов». В России разговоры о кубизме начались в 1910 году. Наталья Гончарова полагала, что она являлась «первой кубисткой» России, а Давид Бурлюк написал статью о кубизме<sup>26</sup>. Конечно, в реальности произведения кубистического характера появились позже. В частности, интересен опыт русских художниц, которые учились в Париже и хорошо знали всю проблематику кубизма. И, понятно, важны работы Казимира Малевича, крупнейшего мастера эпохи, у которого кубистический портрет приобрел особые, весьма впечатляющие черты<sup>27</sup>.

В некоторых живописных произведениях Малевича 1913–1914 годов, созданных после работы над оперой «Победа над солнцем» (и, следовательно, с учетом ее опыта), есть некая *общая интрига*, выраженная не только в постоянстве использованных форм, но и в родстве самих образов. Последнее даже важнее. Все это позволяет выделить их в отдельную группу и попытаться понять, что она значит в целом и каковы ее цель и задачи.

«Портрет художника М.В. Матюшина» (1913, ГТГ) является неким образом-итогом, сложившимся в период работы Малевича над оперой, и выражением дружеских чувств мастера (об этом говорит и надпись на обороте холста «М.В. Матюшину Малевич»). Большой по размерам (106,5 x 106,7 см), он имеет нарочито репрезентативную форму. Портрету предшествовали три карандашные этюда, которые уже свидетельствуют своим количеством<sup>28</sup>, сколь

большое значение художник придавал этому портрету. Примечательно, что для портрета Малевич избрал, как и для эскизов к декорациям оперы, квадратный формат, что представляется неслучайным. Заметно, что между портретом и эскизами имеются переклички. Это касается ряда элементов в их композициях, включая нотные знаки, точки и запятые. Кроме того, общее есть и в характере структуры форм в целом (см. наброски к 1-му акту, 1–4-й картинам). Здесь отмечается отход от футуристической системы к новой, кубистической (отчего на одном из рисунков есть авторская надпись «Куб. 1», т.е. прямое указание на начало кубистической серии работ). Плюс ко всему, этот период обогащен формирующимися приемами алогичности и преднамеренной зашифрованности.

В живописном портрете многие детали, имевшие место в рисунках, пропадают, форма больше структурируется, и всю ответственность за музыкальные ассоциации, намекая на композитора «Победы над солнцем», берет на себя изображение фортепьянной клавиатуры, помещенной в центре композиции. Возможно, ее мотив восходит к известной фотографии, на которой К. Малевич, М. Матюшин и А. Кручёных сняты вместе, а над ними как бы висит рояль, отпечатанный со второго негатива. В подобном жесте живописец, музыкант и поэт хотели продемонстрировать себя зрителю как героев нового искусства – ниспровергателей традиций.

Сам портрет крепко «сколочен»: он представляет как бы некое строение, в чем-то напоминая эскиз к постановке («Дом», 2-й акт, 6-я картина)<sup>29</sup>. Голова музыканта – словно «внутри» такого строения. Зритель видит только лоб и часть прически, трактованной как нимб. В построение вмонтировано и изображение ящичка с замочной скважиной. Близкий сюжет, но с ящичком, показанным с ключиком, узнается в картине «Туалетная шкатулка» (1913, ГТГ). В портрете М.В. Матюшина отсутствие ключика позволяет думать, что ящичек закрыт. В таком случае он указывает на тайну и является намеком на «ящик Пандоры», таящий в себе всякие напасти (вроде революции в искусстве). Для нас представляется важным, что новые конструкции Малевича содержат определенный «рассказ».

Видно, что в это время художник составляет определенную галерею. В том же 1913 году был создан и портрет И.В. Клюноква (ГРМ), соратника Малевича, известного как художник Иван Клюн. Надпись на литографии, созданной по мотивам этого произведения в том же году помещенной в книге Зины В. и А. Кручёных «Поросята», поясняет: «Портрет строителя усовершенствован». На выставке «Союза молодежи» (1913–1914) он значится как «Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Клюноква». Голова портретируемого подобна некоему строению, которое только что возникло; тут же представлен и инструмент плотника, а именно пила (ее мы встретим и в ряде других произведений Малевича). Особенно примечательно то, как показаны глаза: один фасеточным, футуристическим зрением смотрит на мир, а в другой можно заглянуть, как в окно, ибо он зрит как бы «вовнутрь», в «интерьер» человека. В этом «интерьере», являющимся как бы частью иного мира (Малевич порой называл его «всемирным»), зритель видит край избы с некой граненой металлической колбой, приставленной к ней (идет какой-то сложный процесс), и из трубы над крышей клубами валит дым. По мере активизации этого внутреннего процесса перестраивается и восприятие внешнего мира, и сама структура и форма головы (она может быть воспринята и как фигура с туловищем, стоящая на двух ногах). То есть Малевич подходит к амбивалентности в восприятии форм. В таком случае сама голова в «Портрете Клюна» представляет собой род «головыпейзажа» и является соединением портрета с концепцией «всемирного пейзажа» (так названа автолитография, включенная в книгу Владимира Маяковского «Стихи», 1914).

На возможную трактовку глаз как своеобразного моста между *внешним* и *внутренним* мирами Малевич обратил внимание еще в своем «Автопортрете» 1907 года (ГРМ). Столь же важным представляется то, что Клюн показан именно как «строитель», а это связано с идеей Малевича о создании общества единомышленников наподобие ордена, в котором каждый член его должен стать активным участником воображаемого строительства храма Духа. И портреты 1913–1914 годов показывают, как формируется (в представлениях самого Малевича) такой клан единомышленников.

Характерно, что до того момента живописных портретов (за исключением автопортретов) художник не писал. Стало быть, его поступок имеет программный характер. Его портреты не преследуют «сходства» физиономического, как того требовал портретный жанр и чему, как мы видели, подчинялся даже Пикассо. Это своего рода «идейные портреты», «усовершенствованные», если пользоваться словами их автора, портреты-аллегии, представляющие особый случай в истории искусства. К их числу относятся картины «Англичанин в Москве» (1914, Амстердам, Городской музей) и «Авиатор» (1914). За изображенными персонажами скрыты вполне определенные лица.

Понятно, что «англичанин в Москве» – редкость, ибо им являлся тот, о ком писала Анна Ахматова: «Ты – отступник; за остров зеленый / Отдал, отдал родную страну...», то есть художник Борис Васильевич Анреп (1883–1969), личность весьма примечательная<sup>30</sup>. В 1910-е годы Анреп учился в Эдинбурге, в 1913–1914 годах писал статьи в журнал «Аполлон»<sup>31</sup>, и т.п. Одним из важных, еще не до конца оцененных в России его деяний являлась выставка «Second Postimpressionist Exhibition» в Лондоне с участием русских мастеров (1912). Точнее, выставку европейского авангарда (в данном случае вторую) устроил знаменитый Роджер Фрай, который ставил своей задачей познакомить лондонскую публику с новейшими течениями в искусстве, вплоть до творчества Матисса и Пикассо, и просил создать при ней русский отдел.

Экспозиция наделала много шума в английской столице. Благодаря Анрепу на ней было представлено искусство новаторов из Москвы и Петербурга, и за свой радикализм она даже получила резкую отповедь в отечественной критике («Русское ослохвостие за границей»<sup>32</sup>). Дело в том, что помимо работ К. Сомова, К. Богаевского, Н. Рериха, Д. Стеллецкого, М. Чюрлениса, К. Петрова-Водкина здесь экспонировались произведения М. Ларионова и Н. Гончаровой, которые благодаря выставкам «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста» ассоциировались с самой крайней, «левой» позицией в русском искусстве, к которой был близок и Казимир Малевич. Более того, в артистических кругах вспомнили о том, с каким энтузиазмом англичане восприняли искусство рус-

ских мастеров, находя в них много первобытной свежести и искренности. Во время выставки устраивались публичные лекции «о символах, оккультизме, спиритуализме и проч. тайных силах русских художников»<sup>33</sup>. Сам Анреп в связи с началом Первой мировой войны в августе 1914 года прибыл из Лондона в Петербург, т.е. был именно «англичанином», поскольку и в России продолжал говорить о покинутой им стране как о «своей» (именно тогда и была создана картина Малевича).

«Second Postimpressionist Exhibition» стала событием не только для Лондона – о ней заговорили и в России, а «англичанин Анреп» прославился в художественных кругах Москвы и Петербурга еще раз. Малевич явно почитал его за «своего» и тут же включил в формирующийся орден, о чем свидетельствуют изображенные атрибуты, и в первую очередь – рыба, некогда намекавшая на гонимых первых христиан, которые «не могут жить без веры, как рыба без воды». В аналогичной ситуации оказываются и представители нового искусства. О неких таинственных замыслах должны говорить и другие символы: горящая свеча (знак бдительности и присутствие духовного начала), лестница с семью ступенями (одна из них закрыта изображением сабли), что обозначает духовное восхождение, модель центрического храма («храма мудрости») и, наконец, сабля, намекающая на боевой дух новообращенных (вернувшись в Россию, Анреп стал офицером русской армии). И по всей видимости, именно к Анрепу обращена надпись «ЧаСтичное ЗАТМЕНИЕ», поскольку «англичанин» (естественно, любитель лошадей, о чем свидетельствуют слова «скаковое общество») не до конца проникся новейшими исканиями в искусстве. Известно, что, приняв творчество Ларионова и Гончаровой, Анреп не понял кубистов («...что-то злое исходит из этих произведений»<sup>34</sup>). А поскольку в представлении Малевича судьбы мирового искусства решались в соответствии с теософскими космогоническими представлениями (их отражение есть и в либретто оперы «Победа над солнцем», написанном Кручёных не без консультаций с художником), то там, очевидно, «победа» нового солнца (Малевич представляет его в виде черного диска) над старым пока еще «частична».

Стоит обратить внимание на сочетание «серьезности» и «игрового» момента, столь важного для авангарда не только потому, что с прошлым расстаются шутя. Игровая стихия присуща искусству XX века. Схожие с «Англичанином» атрибуты использованы и в рисунке для «маскарада» (Кёльн, Музей Людвига), представляющего стоящую фигуру в цилиндре. Такие фигуры в маскарадных костюмах являются прямым продолжением тех образов, которые художник создавал для «Победы над солнцем» (например костюм «похоронщика»). Связь их с портретами и фигурными композициями 1913–1914 годов несомненна. Это тем более существенно, то и у самих образов имеются реальные прототипы (Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, сам К. Малевич).

Тем самым картины Малевича, подобные «Англичанину», оказываются связанными с более широким кругом типажей раннего русского авангарда. Игровое начало, нередко смешанное с театральным, также игровым, давало интересные результаты. При постановке «Трагедии» Владимира Маяковского актеры держали перед собой щиты с нарисованными на них изображениями – своего рода говорящие картины<sup>35</sup>, на которых можно было узнать М. Матюшина, А. Кручёных, Д. Бурлюка, В. Хлебникова. У Ольги Розановой в 1913–1914 годах появляется серия «Игральных карт», в которых также угадываются портреты поэтов и художников<sup>36</sup>. Известно, сколь внимательно Малевич присматривался к творчеству художницы, чем она бывала не всегда довольна.

В явной стилистической и иконографической близости к «Англичанину» создавался «Авиатор» (1914, ГРМ), представляющий персонажа с трезовым тузом в руке (что опять-таки возвращает нас к теме карт в культуре раннего русского авангарда<sup>37</sup>). И хотя замазанная авторская запись на обороте холста гласит «(не символизм) карта рыба означает только себя», ей все равно не веришь, поскольку эта поздняя попытка изменить понимание замысла. Герой картины также представлен в цилиндре, следуя, видимо футуристическому дендизму (вспомним Маяковского в цилиндре, желтой кофте и черном плаще, Давида Бурлюка в цилиндре и с моноклем в глазу).

Карандашный эскиз «Авиатора» (Амстердам, Фонд Харджиева-Чаги) обнаруживает еще большее родство с «Англи-

чанином», так как в композиции помещено слово «скачки» (в «Англичанине», напомним, значилось «скаковое общество»). Изображение рыбы закрывает саму фигуру (как бы стоящую за ней в рост), что снова напоминает об «Англичанине». Рядом представлена пила, восходящая к теме строителей, начатой в «Портрете Клюна». То есть здесь снова показан «посвященный», и усложненность композиции типа ребуса возрастает. Отметим, что ребусы, сочетающие слова и изображение, составляющие «загадку», стали популярны в Европе на рубеже веков. Ими, например, интересовался Поль Сезанн, придумавший однажды собственную композицию ребуса. Ребусами увлекались и в России.

В эскизе «Авиатора» намечено намного больше зашифрованных мотивов, чем вошло в окончательный живописный портрет. Так, рядом со словом «скачки» прочитывается слово «свист»; слева имеются ряды таинственных цифр, а справа изображена звезда и помещено слово «штаб». Из других надписей в картине сохранилась только «АПТЕКА», хотя, вдобавок ко всему, появились «0» и «2». Что касается «треф», то у Малевича этот знак появился впервые в эскизе к опере «Победа над солнцем» в 1913 году (бывшее собрание Н. Харджиева, ныне – частное собрание, Париж). Все это заставляет задуматься о сходной связи между образами «Победы...» и произведениями 1913–1914 годов.

Можно обратить внимание на еще один прием автора. В верхней зоне композиции читаются цифра «2» и буква «с». Если прочесть цифру и добавить отлетевшее «с», то образуется намек на «сдваивание», то есть на удвоение прочтения форм и смыслов – конкретных и аллегорических. В это время художник приходит к тому, что удваивая, накладывает отдельные изображения друг на друга, а рядом помещает текст. Так идет прибавление формы к форме, знака к знаку.

Интересна и надпись вне композиции портрета: «карты стол зеленый» и «*pręka sprszyna*» (что в переводе с польского означает «пружина сломалась» и, возможно, намекает на падение самолета В. Каменского).

Нет сомнения, что в картине представлен посланник из далекого штаба теософского центра, почему тот обозначен шестиконечной звездой, которую в России называли так-

же «полярной»; помимо этого рядом с фигурой нарисован угломер, что напрямую связано с теософской космогонией. Замечено, что фигура авиатора не стоит, а скорее пролетает мимо зрителя. Это подчеркнуто и написанием слова «АПТЕКА», которое в подготовительном рисунке дано в столбец, а в картине – по слогам и вразброс (словно воспринимается по частям, в движении<sup>38</sup>).

Изображение «авиатора» построено согласно нулевому аркану в картах таро (чтобы зритель понял это, на цилиндре соответственно нарисован «0»). Этот аркан имеет также названия «Безумец», «Шут» или «Дух эфира». Обычно его представляют фигурой человека, не видящего, что он летит в пропасть. Данная карта при гадании обозначает ситуацию, когда необходимо осознать груз ошибок и приступить к строительству новой жизни.

Собственно, из людей, близких художнику, лишь один является «авиатором» в буквальном смысле слова – Василий Каменский. Помимо увлечения авиацией, он писал стихи, в том числе:

В разлетинности летайно  
 Над Грустинией летан  
 Я летайность совершаю  
 В залетный стан.  
 <...>  
 Станем мы небовать, крыловать,  
 А на нелюдей звонко плевать.

Стихотворение «Падение авиатора» относится как раз ко времени создания картины Малевича. Кроме того, учтем, что на одном из подготовительных рисунков (США, собрание Л. Нусберга) имеется примечательная надпись «7 полетов», непосредственно отражающая разговор поэта-авиатора и живописца о числе подъемов летательного аппарата в воздух.

Тема покорителей неба была близка художнику, и еще в сборнике стихотворений В. Хлебникова, А. Кручёных и Е. Гуро «Трое» он помещает литографию «Летчик». Наконец, в опере есть персонаж «Летчик». И тема полетов и освоения неба – для оперы, как можно понять, не последняя.

Конечно, число задуманных (возможно, и исполненных) в кубистической стилистике портретов Малевича было больше, о чем свидетельствуют многие карандашные наброски тех лет. Есть описание «Портрета Фёдора Шаляпина» (не сохранился). Во всяком случае, отметим, что внутри жанра портрета художник идет на эксперименты, доказывающие, что изображение конкретных лиц не теряет для авангарда своего значения.

Обращаются к портрету и русские художницы-кубистки, хотя число созданных ими произведений невелико. Тут можно вспомнить «Автопортрет» Надежды Удальцовой и «Портрет философа» (есть подготовительные штудии) Любови Поповой. Удальцова использует схемы Глеза и Метценже. Попова создает портрет-ребус, так как вписывает в кубистические разломы небольшой текст «revue» и «philos» (сокращение от «philosophique»). Эти слова намекают, что модель имела отношение к популярному тогда журналу и, возможно, являлась автором какой-нибудь статьи (в таком случае портрет получал программное значение).

\*\*\*

Случай Пикассо и Малевича, конечно, уникальный. Отметим, что портрет имел для них значение в разные периоды творчества, в то время как у других художников, о которых шла речь, преимущественно начало их работы совпадало со сложением кубизма. Переистолковывая найденные приемы, такие художники, внося свое, показывали, что кубизм являлся гибкой системой, успешно сочетая как «общее», так и «частное» (в данном случае индивидуальность конкретного лица).

<sup>1</sup> 1908. Государственный Эрмитаж (далее – ГЭ).

<sup>2</sup> Все – 1908 год. Хранятся в ГЭ.

<sup>3</sup> Правда, это не авторское название и появилось в Москве благодаря Б.Н. Терновцу в 1920-е годы.

<sup>4</sup> Все – ГЭ.

<sup>5</sup> Все – ГЭ.

<sup>6</sup> *Пикассо П.* Беседа с Зервосом // Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1969. С. 308.

- 7 «Портрет Кловиса Саго» (1909, Кунстхалле, Гамбург); «Портрет Амбруаза Воллара» (1909–1910, ГМИИ им. А.С. Пушкина); «Портрет Канвейлера» (1910); «Портрет Вильгельма Уде» (1910). Характерно, что художник не писал портрета С.И. Шуккина, несмотря на то, что тот щедро платил за его произведения (ограничился только карикатурой 1905 года).
- 8 Частные собрания.
- 9 Искусство портрета. Сборник статей / Под ред. А.Г. Габричевского. М., ГАХН, 1928.
- 10 Второе бытующее название картины – «После бала» – было предложено первым ее владельцем в России С.И. Щукиным и не является авторским.
- 11 См.: *Подоксик А.С.* Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л.: Аврора, 1989. С. 170.
- 12 Новой (после Фернанды) возлюбленной П. Пикассо.
- 13 ГМИИ им. А.С. Пушкина.
- 14 Там же.
- 15 *Подоксик А.С.* Указ. соч. С. 177.
- 16 Сохранился эскиз (Бумага, перо, гуашь. Париж, Музей Пикассо).
- 17 Базель, Художественный музей.
- 18 *Подоксик А.С.* Указ. соч.
- 19 В России утвердилось написание фамилии художника «Метценже».
- 20 *Albert Gleizes et Jean Metzinger.* Du «Cubisme» / Collection «Tous les Arts», Paris: Eugène Figuière et Cie, éditeurs, 1912.
- 21 Аналогичные показы он устраивал в Будапеште и Праге.
- 22 *Alibert Pierre.* Gleizes. Paris. Galerie Michèle Heyraud. 1990. P. 43.
- 23 Представляет кузена художника. Картина ныне хранится в частном собрании.
- 24 *Gleizes Albert.* Signification humaine du Cubisme // *Puissances du Cubisme.* Chambéry. 1969. P. 290.
- 25 Этот испанский мастер прибыл в Париж в 1906 году.
- 26 *Бурлюк Давид.* Кубизм // Поощина общественному вкусу. СПб., 1912. Статья интересна тем, что, собственно о кубизме там сказано предельно мало, что не исключает важности отдельных ее положений.
- 27 Подробнее см.: *Турчин Валерий.* Портреты и фигурные композиции К. Малевича начала 1910-х годов. Иконологический этюд // *Искусствознание.* 2/2003. С. 336–347.
- 28 См.: *Nakov Andrei.* Kazimir Malewicz. Catalogue raisonnée. Paris, 2002, № 398, 399, 440. Плюс рисунок в письме (№ 397).
- 29 Говоря об эскизах к опере, стоит иметь в виду, что к настоящему времени мы имеем не «рабочие» материалы, которым пользо-

вался художник, когда работал над декорациями и костюмами, а специально им повторенные экземпляры для коллекции Л. Жеврежева, который финансировал саму постановку.

- <sup>30</sup> *Фарджен Аннабел*. Приключения русского художника. Биография Бориса Анрепа. Пер. с англ. Нины Жутовской. М.: Издательство журнала «Звезда», 2003.
- <sup>31</sup> *Анреп Б.* Беседы о живописной технике // Аполлон. 1914. № 1–2; *Он же.* Беседы о живописном мастерстве // Аполлон. 1914. № 8.
- <sup>32</sup> Обозрение театров 1912, 24/25 июня.
- <sup>33</sup> *Анреп Б.* По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 39–48.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> *Дуганов Р.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 131.
- <sup>36</sup> *Балаховская Ф.* Серия карт у О. Розановой // Символизм и авангард. ГИИ, М., 2003; Ольга Розанова. Лефанта чиол... Вст. ст. В. Терехиной, М.: РА, 2002, С. 15.
- <sup>37</sup> *Гурьянова НА.* Тема игральных карт и карточной игры в художественной культуре раннего русского авангарда // *Euro Orientalis*. 1997, 16; *Турчин В.С.* Карты, символы, искусство // Наше наследие. 2001. № 59–60.
- <sup>38</sup> Как слова в картине «Велосипедист» Н. Гончаровой.



## Пикассо и Россия



В.А. Мишин

РИСУНКИ И ГУАШИ ПИКАССО  
В СОБРАНИИ ГМИИ им. А.С. ПУШКИНА

В собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина хранятся семь рисунков и гуашей Пикассо; шесть из них происходят из коллекции Сергея Ивановича Щукина. Щукин, как известно, не проявлял специального интереса к графике как таковой, но это не помешало ему стать обладателем группы листов, представляющей исключительный интерес для характеристики раннего творчества испанского мастера (между 1905 и 1908 годами). Четыре гуаши Пикассо попали к Щукину, скорее всего, постольку, поскольку они были связаны с крупными полотнами художника, купленными московским коллекционером. Кроме того, эти гуаши, вероятно, импонировали Щукину именно тем, что по своему характеру они уподоблялись произведениям живописи. Именно «живописные» качества таких работ оправдывали их приобретение в глазах русского коллекционера.

Рисунок «Голова старика в тиаре» (бумага серовато-бежевая, перо тушью, акварель, 169x104 мм), который принято датировать 1905 годом, связан с розовым периодом творчества Пикассо. Похожий персонаж изображен на пастели «Король» (Государственная галерея Штутгарта<sup>1</sup>), относящейся к тому же времени. Некоторые исследователи допускают, что лист ГМИИ мог служить этюдом к штутгартской пастели, но у других авторов такое предположение вызывает сомнения<sup>2</sup>. Старое название пастели, присвоенное ей ее первым владельцем, – «Король Дагобер» (король франков, герой средневековых французских сказаний) не имеет под собой серьезных оснований. Прежде московский рисунок также выступал под этим названием. Оба произведения можно рассматривать в одном ряду с гуашью «Шарманщик» из Цюриха (Кунстаус<sup>3</sup>) и связанными с ней этюдами<sup>4</sup>, которые переносят нас в мир странствующих акробатов и комедиан-

тов (речь идет об изображении «шутовских королей»). Образ короля обнаруживает у Пикассо свою двойственную природу: он легко превращается в короля буффонного, в шута, а стилизованная корона (в штутгартской постели) трансформируется в шутовской колпак. Что касается тиары на голове старика в московском рисунке, украшающие ее декоративные мотивы (обнаженные фигуры и пр.) с трудом поддаются интерпретации; впрочем, отмечалось их сходство с некоторыми карикатурами Пикассо того же времени<sup>5</sup>. Имеются данные, на основании которых акварель из Цюриха датируется периодом «конец весны – лето 1905 года»<sup>6</sup>; по аналогии эту уточненную датировку можно отнести и к рисунку из собрания ГМИИ.

«Комедианты» (картон, гуашь, уголь, 512x612 мм) – это эскиз важнейшего произведения розового периода (1904–1906) – картины «Семейство бродячих комедиантов» («*Famille de saltimbanques*» / «*Les Bateleurs*») из Национальной галереи в Вашингтоне<sup>7</sup>. Замысел картины относится, по мнению одних авторов, – к концу 1904 года<sup>8</sup>, по мнению других, – к весне 1905 года<sup>9</sup>. Осенью 1905 года произведение было завершено. Относительно датировки гуаши из собрания ГМИИ большинство исследователей согласны в том, что она была исполнена после возвращения Пикассо из Голландии, то есть во второй половине лета 1905 года (в Голландии художник провел июнь и первую декаду июля).

Полотно «Семейство бродячих комедиантов» аккумулировало связанные с миром цирка образы и мотивы, которые занимали воображение художника с конца 1904 года и в первой половине 1905 года; они встречаются как в этюдах к вашингтонской картине, так и в работах, которые имеют к ней лишь косвенное отношение – в живописи, в акварелях и гуашах, в рисунках и альбомных набросках, в гравюре. Имеются в виду персонажи: толстяк-клоун<sup>10</sup>, комедиант в костюме Арлекина<sup>11</sup>, акробат с барабаном на плече<sup>12</sup>, мальчик с собакой<sup>13</sup>, девочка-танцовщица в пачке<sup>14</sup>. В альбоме из собрания Музея Пикассо в Париже на одной странице изображены вместе, как единая группа, толстый клоун, акробат с барабаном и мальчик<sup>15</sup>, а на другой странице – всадник на скачущей лошади<sup>16</sup> (этот последний мотив присутствует только в эскизе из ГМИИ, в картине его нет).

Исследование вашингтонской картины в рентгеновских лучах позволило обнаружить, что произведение претерпело ряд последовательных трансформаций<sup>17</sup>. Первоначальная композиция (видимая на рентгеновских снимках<sup>18</sup>) соответствовала замыслу, зафиксированному в акварели «Привал бродячих циркачей» («Семья циркачей») из Балтиморского художественного музея<sup>19</sup> и в гравюре сухой иглой<sup>20</sup>; этой гравюрой Пикассо руководствовался при переносе композиции на холст (для этого оттиск был расчерчен на квадраты). Дальнейшее развитие замысла нашло отражение в одном альбомном наброске (альбом – в коллекции Музея Пикассо, Париж<sup>21</sup>), где персонажи разделены на две группы: справа – акробатка на шаре и Арлекин, перенесенные сюда из предшествующей работы, слева – толстый буффон в окружении трех женщин. Первый из этих мотивов оказался неким «зерном», из которого выросла картина «Девочка на шаре» (ГМИИ<sup>22</sup>), а толстый шут стал центральной фигурой в картине «Семья странствующих комедиантов». Московский эскиз послужил отправной точкой для реализации на том же холсте совершенно нового живописного произведения, так что прежний вариант оказался записанным. В этой новой версии в существенных чертах повторялась композиция гуаши – за исключением сцены скачек на заднем плане и собаки. От сцены скачек Пикассо отказался, а собака была изображена не отдельно от группы, а рядом с девочкой в пачке, как на одном из этюдов<sup>23</sup>. Впоследствии на месте собаки Пикассо написал корзинку с цветами, и все дальнейшие изменения, определившие отличия законченной картины от гуаши из ГМИИ, происходили прямо на холсте. В правой нижней части картины появилась фигура женщины в шляпе, написанная на основе этюда «Испанка с острова Майорка» (ГМИИ<sup>24</sup>). Комедиант слева, в трико Арлекина, утратил на картине пальго, цилиндр и саквояж; маленький акробат справа изображен в другой одежде. Таким образом, московский эскиз дает представление о композиции большого полотна в *промежуточном* состоянии, которое также проявляется в рентгеновских снимках.

Некоторые авторы (В.С. Либерман, Т. Рефф, Р. Джонсон, Э.А. Кармин) пытались отождествить персонажей картины и эскиза с конкретными лицами: самим Пикассо (Арлекин),

Г. Аполлинером (толстый буффон), А. Сальмоном (акробат-подросток), М. Жакобом (маленький акробат). Однако эта тенденция не получила единодушной поддержки<sup>25</sup>. Так, указывается, что прототипом толстого буффона служило другое вполне реальное лицо, которое отождествляется с клоуном из цирка Медрано; его имя – *El Tío Pepe Don José* – обозначено на одном рисунке Пикассо<sup>26</sup>. Впрочем, не подлежит сомнению, что, в общепhilософском плане, уподобление людей искусства – художников, поэтов – странствующим комедиантам было наполнено для Пикассо реальным символическим смыслом и что в Арлекине он видел своего рода *alter ego*.

Две гуаши под названием «Дружба» (I и II) являются эскизами одноименной картины из собрания Эрмитажа (С.-Петербург<sup>27</sup>), одного из важнейших произведений в ряду работ, созданных Пикассо вслед за «Авиньонскими девицами» в последние месяцы 1907 года и в 1908 году. Законченное полотно, как и оба московских эскиза, происходит из коллекции С.И. Шукина. У К. Зервуса гуаши датируются зимой 1907/1908 годов, а картина – весной 1908 года. П. Дэкс и Х. Росселе, а также Х. Палау и Фабре относят и эскизы, и сам холст к зиме 1907/1908 годов. А.Г. Костеневич считает, что картина «написана, по всей вероятности <...> в начале 1908». А.С. Подоксик датирует гуаши началом 1908 года, отчасти основываясь на карандашной пометке 1908 на обороте обоих листов [пометки старые, но вряд ли авторские. – В.М.]. Мы придерживаемся более расширенной датировки: зима 1907/1908 годов.

В первом из московских эскизов, который мы условно называем «Дружба I» (бумага, гуашь, акварель, 629x480 мм), где две фигуры кажутся сплавленными в единый блок, мастер был поглощен преимущественно разработкой цветовой гаммы и основных масс, образующих некий плоский рельеф. Для характеристики метода художника интересно заметить, что в другом этюде – из Музея Пикассо в Париже<sup>28</sup> – основное внимание, напротив, уделено линейно-ритмической организации произведения. Однако в обоих случаях художник разными путями стремился к одной и той же цели – создать изображение, обладающее единообразной структурой, в которой фигуры и окружающее пространство образуют нерасторжимое единство.

Хотя Пикассо мог с легкостью в одно и то же время применять различные стилистические «модусы», в данном случае имеет значение хронологическая последовательность: вероятно, «Дружба I», решенная очень обобщенно, предшествовала второму эскизу из собрания ГМИИ («Дружба II»), а не наоборот. В гуаши «Дружба II» (бумага, гуашь, акварель, 619x475 мм), где формы обрели гораздо большую конкретность, мы имеем дело с более продвинутой стадией реализации замысла. И по колориту, и по степени конкретизации форм эта вторая из московских гуашей очень близко подводит к окончательному варианту «Дружбы», осуществленному на холсте. В Музее Пикассо в Париже имеется рисунок пером<sup>29</sup>, который близок к эскизу из ГМИИ по композиции и в разработке деталей и который непосредственно предшествует картине.

Замысел «Дружбы» отчасти восходит к картине «Обнаженная с полотенцем» (частное собрание, Париж<sup>30</sup>), написанной несколько ранее, осенью 1907 года: мотив полотенца, перекинутого через согнутую в локте руку, будет повторен в композиции «Дружба», в левом персонаже. Две идущие рядом обнаженные фигуры мыслились художником не только как сюжет самостоятельного произведения, но и как составная часть более сложного целого. Такая группа присутствует в композициях с изображением пяти купальщиц в лесу, в левой части: этот неосуществленный замысел большой картины воплотился только в ряде эскизов-вариантов («Пять женщин», или «Купальщицы в лесу», весна 1908). Среди них – гуаши из Музея современного искусства в Нью-Йорке<sup>31</sup>, из Филадельфийского художественного музея<sup>32</sup> и из собрания Шпренгель в Ганновере<sup>33</sup>, а также серия рисунков из Музея Пикассо в Париже<sup>34</sup>. Замысел подобного произведения был, несомненно, подсказан картинами Сезанна на эту тему: некоторые из них Пикассо имел возможность видеть в Париже в 1900-х годах, в том числе у Воллара. Укажем для примера картины Сезанна из собрания Музея Пикассо в Париже<sup>35</sup> (полотно принадлежало Пикассо), из музея Пти-Пале в Париже<sup>36</sup>, из Художественного музея в Базеле<sup>37</sup>; наконец, два варианта «Больших купальщиц» – один из Филадельфийского художественного музея<sup>38</sup>, другой из Национальной галереи в Лондоне<sup>39</sup>; оба эти полотна показывались на Осеннем Сало-

не 1907 года. В картине «Дружба» группа из двух фигур, как бы поддерживающих друг друга, обрела самостоятельную жизнь, отдельную от пятифигурной композиции.

Название «Дружба», закрепившееся за эрмитажной картиной и эскизами к ней еще со времен С.И. Щукина<sup>40</sup>, совершенно условно. В «Дружбе» традиционно видели изображение двух женщин, но А.С. Подоксик настаивает (на наш взгляд, без достаточных оснований) на том, что персонаж справа олицетворяет мужское начало (противопоставленное женской сущности левого персонажа)<sup>41</sup>.

Монументальные фигуры, которые, кажется, распирают тесные рамки изображения, исполнены какой-то стихийной мощи. Они как будто грубо вытесаны из единого куска дерева. Трактовка лиц, напоминающих ритуальные маски, придает образам имперсональный характер. Все эти черты отчасти объясняются влиянием африканской скульптуры, которое было важным фактором в сложении языка раннего кубизма. Известно, какое сильное впечатление вынес Пикассо из своего посещения Этнографического музея во дворце Трокадеро в Париже, где он по-настоящему открыл для себя искусство черной Африки и Океании. Известно также, что он сам обладал несколькими статуэтками и масками и, по его собственному признанию, чувствовал некую магическую силу, исходящую от таких предметов. Осенью 1907 года и зимой 1907/1908 годов Пикассо сам вырезал из дерева фигуры идолов нарочито примитивного вида. Этот опыт занятий скульптурой, несомненно, сказался в живописных работах Пикассо конца 1907 – начала 1908 года. Язык пластических символов, пластических идеограмм, которому Пикассо учился у безымянных африканских мастеров, указывал путь выхода из-под власти миметической эстетики.

«Три женщины» из ГМИИ (бумага, гуашь, акварель, 540 x 477 мм) – это эскиз одноименной картины (Гос. Эрмитаж, С.-Петербург<sup>42</sup>), одного из ключевых произведений раннего кубизма. В композиции «Трех женщин» угадываются некоторые пластические мотивы, найденные еще в «Авиньонских девицах». Однако более непосредственным образом картина «Три женщины», как и «Дружба», связана с замыслом неосуществленного полотна «Пять женщин», или

«Купальщицы в лесу». В эскизах-вариантах<sup>43</sup> две идущие фигуры слева, соотносимые с «Дружбой», сопоставлены с группой трех персонажей (справа), в которой нетрудно узнать очертания будущей картины «Три женщины».

Московский лист – одна из многих подготовительных работ (рисунки, гуаши, масло), связанных с эрмитажной картиной и возникших, как считают П. Дэкс и Х. Росселе, весной 1908 года. Среди них выделяются эскизы композиции в целом и этюды отдельных фигур: левой<sup>44</sup>, правой (сидящей или стоящей)<sup>45</sup> и средней<sup>46</sup>. Средняя фигура соотносится с картиной «Стоящая обнаженная» из Музея изящных искусств в Бостоне<sup>47</sup> и подготовительными этюдами к ней из Музея Пикассо в Париже<sup>48</sup>. Гуашь из ГМИИ принадлежит к числу эскизов композиции в целом<sup>49</sup>. Заметим, что в московской гуаши и в законченной картине правая фигура представлена сидящей, а не стоящей, как в этюде маслом из собрания Шпренгеля в Ганновере<sup>50</sup> и в гуаши из собрания Национального музея современного искусства в Париже<sup>51</sup>. Так что вариант из ГМИИ – ближе к окончательному решению. Промежуточным звеном между московским листом и картиной служил рисунок<sup>52</sup>, расчерченный на квадраты для облегчения перевода на холст.

История создания и точная датировка картины вызывают разногласия<sup>53</sup>. Опираясь на исследования Дэкса<sup>54</sup>, В. Рубина<sup>55</sup> и хронологию, принятую на сегодняшний день в Музее Пикассо в Париже<sup>56</sup>, мы исходим из того, что полотно было написано в три этапа. Начало работы относится к концу сентября 1907 года. Одна из фотографий, сделанных Пикассо в его мастерской в Бато-Лавуар<sup>57</sup>, сохранила вид еще не законченной картины, и в этом состоянии она обнаруживает увлечение живописца негритянским искусством. Об этом моменте стилистической эволюции живописи Пикассо (зима 1907/1908 годов) можно судить по картине «Три фигуры под деревом» (Национальный музей Пикассо, Париж<sup>58</sup>). Художник вернулся к работе над холстом «Три женщины» спустя несколько месяцев, в апреле 1908 года; картина продолжала занимать внимание Пикассо вплоть до его отъезда в Ла-Рю-де-Буа в середине августа. По возвращении в Париж осенью 1908 года Пикассо переписал картину в новой манере, но ее композиционную структуру это не за-

трагивало; к концу 1908 года произведение было завершено. Новая манера, о которой идет речь, определялась, как считает Рубин, усилением интереса к Сезанну и впечатлением от «сезаннистских» пейзажей Брака, созданных в Эстаке летом 1908 года: Пикассо увидел их осенью и решил переработать уже начатый холст<sup>59</sup>. В конечном счете моделировка форм в картине, сравнительно с московским эскизом, приобрела иной, более «сглаженный» характер; изображение стало походить на граненый рельеф. Колористическое решение гуаши, построенное на контрасте синего и терракотово-красного тонов, было изменено в пользу более сдержанной цветовой гаммы. Влияние Сезанна вытесняло следы недавнего увлечения Пикассо африканским искусством или, точнее, эти два начала образовали некий новый синтез; становление кубизма вступало в новую фазу.

Однако у нас нет достаточных оснований для того, чтобы с уверенностью установить момент перенесения композиции на холст – в том виде, как она сложилась в эскизе ГМИИ. Любая попытка выстроить последовательность появления всех подготовительных этюдов и эскизов, проследить все повороты в развитии авторского замысла носила бы гипотетический характер. Творческий процесс у Пикассо не был однонаправленным движением; этюды возникали в ходе работы над холстом, в соответствии с разными ее стадиями, и само полотно многократно переписывалось. 14 июня 1908 года Пикассо писал Стайнам: «Большая картина продвигается, но с какими усилиями!»<sup>60</sup>. Недаром впоследствии, обобщая свой опыт, художник говорил: «В моем случае картина – это сумма разрушений»<sup>61</sup>. Но в любом случае не подлежит сомнению, что эскиз из ГМИИ возник в рамках первых двух этапов работы над полотном, между осенью 1907 и весной 1908 года. Понятен также основной вектор поисков художника на протяжении этого периода: на пути от примитивизма произведений 1907 года к кубизму в строгом смысле этого слова Пикассо прошел через этап, отмеченный созданием «ритмизированных», тяготеющих к абстракции произведений. К этому этапу принадлежит и московская гуашь, замечательная именно своей ритмической организацией: поверхность в ней кажется пронизанной единым вихревым

движением. (В картине этот ритмический строй в основном был сохранен, но подчинен более строгой дисциплине.)

Диалог Пикассо с Сезанном не исчерпывался усвоением, как выражается Рубин, «сезаннистского синтаксиса», который определял моделировку форм. Этот диалог начался гораздо раньше на уровне сюжетно-тематическом (тема купальщиц), а также на уровне композиционной структуры произведения. Пикассо и в этом отношении опирался на достижения Сезанна, но пошел гораздо дальше своего предшественника, доведя до логического предела заложенные в его искусстве принципы. В процессе разработки композиции «Трех женщин» Пикассо стремился решить задачу, которую ему не удалось полностью решить в «Авиньонских девицах» – преодолеть разобщенность фигур и создать некую сплавленную живописную конструкцию, не зависимую от внешней, «иллюзорной» реальности. На смену картине, представляющей собой имитацию видимой поверхности вещей, должна была прийти картина как самодовлеющий объект, обладающий автономной архитектуроникой. При этом художник в некоторых эскизах очень близко подошел к грани, за которой уже начинается область абстрактного искусства.

«Композиция с черепом» (бумага, гуашь, акварель по подготовке карандашом, 323x249 мм) является эскизом картины того же названия, также происходящей из коллекции С.И. Щукина (Гос. Эрмитаж, С.-Петербург<sup>62</sup>). Несмотря на ряд различий между подготовительной работой и законченной картиной, основные линии композиции, ее беспокойный ритм в московском эскизе уже найдены. Звучные, насыщенные тона гуаши усугубляют экспрессию этого произведения, пронизанного глубоко личной интонацией. Позднее, в пору зрелого кубизма, колористический строй работ Пикассо станет более приглушенным.

Однако более точная датировка эрмитажной картины и, соответственно, эскиза, вызывает споры. К. Зервос (1942) относит «Композицию с черепом» к осени 1907 года. Сходного мнения (конец 1907 года) придерживался А. Барр<sup>63</sup>. Т. Рефф в 1973 году предложил более позднюю датировку: весна – начало лета 1908 года<sup>64</sup>. Он связывает это произведение с самоубийством немецкого художника Карла-Хайнца Вигельса,

жившего, как и Пикассо, в «Плавучей прачечной». По воспоминаниям Фернанды Оливье, это событие (случившееся 1 июня 1908 года), глубоко поразило Пикассо<sup>65</sup>. П. Дэкс и Х. Росселе поддерживают интерпретацию Т. Реффа<sup>66</sup>. А.С. Подоксик вернулся к более ранней датировке, видя в «Композиции с черепом» отклик на другое событие: 1 ноября 1907 года умер писатель Альфред Жарри, оказавший на Пикассо определенное влияние<sup>67</sup>. Если принять эту интерпретацию, то изображение сосуда на переднем плане справа можно понимать как зашифрованное посвящение Альфреду Жарри (глиняный горшок по-французски – jarre). Интенсивная цветовая гамма гуаши также, по мнению А.С. Подоксика, свидетельствует в пользу более ранней датировки. А.Г. Костеневич поддерживает версию Т. Реффа, согласно которой «Композиция с черепом» связана со смертью Вигельса; соответственно, эскиз из собрания ГМИИ, по мнению петербургского исследователя, был написан в начале июня 1908 года<sup>68</sup>. Обосновывая позднюю датировку «Композиции с черепом», исследователи указывают также на картину (точнее, ее отражение в зеркале), видимую на эрмитажном полотне на заднем плане справа (в эскизе она отсутствует): эта картина похожа на «Стоящую обнаженную» из бостонского музея<sup>69</sup> или на эскиз к ней<sup>70</sup>, относящиеся к началу 1908 года. Из этого делается вывод, что «Композиция с черепом» не могла быть создана ранее этого времени. (Подоксик же предполагает, что отражение в зеркале было дописано позднее.) Составители каталога выставки «Picasso et les choses» [«Пикассо и вещи»]<sup>71</sup>, принимая, по соображениям стилистическим, более раннюю датировку, довольно скептически относятся к обоим предположениям относительно обстоятельств, определивших замысел картины (будь то смерть Вигельса или Жарри). По их мнению, с большим основанием натюрморт мог бы рассматриваться как посвящение художественному гению вообще, в частности, как дань памяти Сезанну, умершему в 1906 году: летом и осенью 1907 года в Париже состоялись две ретроспективные выставки его произведений. Но в любом случае, мы имеем дело с произведением мемориального характера – современной вариацией на тему *memento mori*. В нем присутствуют традиционные элементы жанра *vanitas* (особенно распространен-

ного в XVII веке): курительная трубка, книги, палитра с кистями (в эскизе лишь намеченная) – атрибуты чувственных или интеллектуальных удовольствий. Наконец, череп призван напоминать о бренности и тщете земных благ и неизбежности смерти. Заметим, что последний мотив присутствует также в трех рисунках тушью<sup>72</sup>, где череп изображен рядом с чернильницей и селедкой на смятой бумаге или рядом с чернильницей и молотком. Относительно времени их создания также существуют разногласия (либо 1907, либо 1908), но стоит принять во внимание тот факт, что именно в июне 1908 года Пикассо посетил выставку акварелей Сезанна, где экспонировались сезанновские «Натюрморты с черепом».

Не считая решающими и окончательными аргументы в пользу той или иной позиции относительно датировки эрмитажной картины и гуаши из ГМИИ, мы оставляем для этой последней широкие хронологические пределы: между осенью 1907 и июнем 1908 года.

Лист «Лошадка» (бумага кремовая, кисть тушью по подготовке карандашом, 210x272 мм) стоит в группе московских работ Пикассо несколько особняком: он относится к более позднему периоду творчества художника и происходит не из коллекции С.И. Щукина, а из собрания М.Ф. Ларионова. Традиционная датировка произведения – 1924 год – основана, очевидно, на сведениях, полученных от М.Ф. Ларионова. Этот рисунок, как пишет Б.Н. Терновец, «является легкой шуткой художника, он выдержан в правилах японской игры (изображение предмета не отрывая руки от бумаги)»<sup>73</sup>. Похожий мотив, трактованный в сходной манере, встречается в ряде листов с изображением цирковой лошадки и дрессировщика, относящихся к ноябрю 1920 года<sup>74</sup>. Однако более непосредственным образом в московской «Лошадке», по-видимому, воплощен опыт работы Пикассо над балетом «Меркурий» («Mercure») (хореография Л. Мясина, музыка Э. Сати), премьера которого состоялась 18 июня 1924 года в парижском «Théâtre de la Cigale». Пикассо было поручено сделать эскиз занавеса и разработать образы персонажей. Спектакль был задуман как ряд «пластических поз» или «живых картин», причем танцоры имели своих «двойников» в виде силуэтов, изготовленных из проволо-

ки или бамбука и крепившихся к деревянным панно. Один из номеров балета представлял «похищение Прозерпины»; сохранились фотографии, запечатлевшие эту сцену, в которой участвует лошадь, запряженная в колесницу Плутона<sup>75</sup>. Данный мотив получил предварительную разработку во множестве карандашных рисунков, входящих в один из трех блокнотов, связанных с балетом «Меркурий» (блокноты хранятся в Музее Пикассо в Париже<sup>76</sup>). В этих эскизах изображение явно рассчитано на последующее воплощение в виде плоских конструкций из проволоки. Интересно заметить, что в альбомах Пикассо, относящихся к тому же 1924 году, встречаются зарисовки лошади, выполненные в совершенно иной манере<sup>77</sup>: животное представляется не в форме плоского статичного силуэта, как в листе из ГМИИ, а в сложных ракурсах и в движении, что характерно для изображения лошадей в сценах корриды. Это говорит о том, что стиль рисования у Пикассо каждый раз определялся конкретной художественной задачей.

«Лошадка» из собрания ГМИИ не может считаться эскизом или этюдом к чему бы то ни было: она была нарисована, скорее всего, специально в качестве подарка (предположительно, М.Ф. Ларионову); однако в ее «проволочном» силуэте (усугубленном применением пера и туши) угадывается стилистика балета «Меркурий», который скандализировал публику, но вызвал восторженный отзыв сюрреалистов.

Таким образом, изучение группы рисунков и гуашей Пикассо из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина обнаруживает множество нитей, которыми они связаны с другими произведениями мастера, с общим контекстом его творчества. Цель настоящего обзора будет достигнута, если он сможет способствовать более глубокому включению в научный обиход работ Пикассо из фондов отдела графики московского музея.

<sup>1</sup> *Zervos C. Pablo Picasso. 33 vol. Paris, 1932–1978. I: 1932. No. 245.*

<sup>2</sup> См.: *Подожсик А.С. Пикассо. Вечный поиск: Произведения художника из музеев Советского Союза. Л., 1989* (см. также изд. на англ., нем., исп., пол. яз.). С. 158.

<sup>3</sup> *Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 798.*

- <sup>4</sup> *Palau i Fabre J.* Picasso. The Early Years. 1881–1907. New York, 1981 (фр. изд.: Picasso vivant, 1881–1907. Paris, 1981). No. 1070–1072, 1075.
- <sup>5</sup> См.: Picasso. 1905–1906. From the Rose Period to the Ochres of Gosol. Barcelona, Museu Picasso; Bern, Kunstmuseum, 1992 (cat.: Barcelona). P. 238.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 242.
- <sup>7</sup> *Zervos C.* Op. cit., I, 1932. No. 285.
- <sup>8</sup> См.: *Carnean E.A.* Picasso, The Saltimbanques. Washington, National Gallery of Art, 1980. P. 30, 74, 77; Picasso. The Early Years, 1892–1906. Washington, National Gallery of Art; Boston, Museum of Fine Arts, 1997–1998 (cat.: Washington, 1997). P. 44; *Warncke C.-P.* Pablo Picasso. 1881–1973. Sous la direction de I.F. Walther. Köln, 2002. P. 133.
- <sup>9</sup> См.: Picasso. 1905–1906. From the Rose Period to the Ochres of Gosol. Barcelona, Museu Picasso; Bern, Kunstmuseum, 1992 (cat.: Barcelona). P. 250, 251.
- <sup>10</sup> Ср.: *Zervos C.* Op. cit., I, 1932. No. 283, 284; VI, 1962. No. 697, 734; XXII, 1970. No. 216, 217, 218; *Léal B.* Musée Picasso. III. Carnets. Catalogue des dessins, vol. 1. Paris, 1996. Cat. 6, лист 8R; *Geiser B., Baer B.* Picasso peintre-graveur. T.I. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié et des monotypes. 1899–1931. Berne, 1990. No. 12 и др.
- <sup>11</sup> Ср.: *Zervos C.* Op. cit., I, 1932. No. 298 и др.
- <sup>12</sup> Ср.: *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 690, 707, 718; XXII, 1970. No. 310; *Léal B.* Op. cit. Cat. 6, лист 7R.
- <sup>13</sup> Ср.: *Zervos C.* Op. cit., I, 1932. No. 300, 306.
- <sup>14</sup> Ср.: Ibid. No. 286.
- <sup>15</sup> *Léal B.* Op. cit. Cat. 6, лист 7R.
- <sup>16</sup> Ibid. Cat. 6, лист 6R.
- <sup>17</sup> См.: *Carnean E.A.* Op. cit. P. 65–74.
- <sup>18</sup> См.: Ibid. Fig. 85.
- <sup>19</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXII, 1970. No. 159.
- <sup>20</sup> *Geiser B., Baer B.* Op. cit. No. 9.
- <sup>21</sup> *Léal B.* Op. cit. Cat. 4, лист 35R.
- <sup>22</sup> *Zervos C.* Op. cit., I, 1932. No. 290.
- <sup>23</sup> Ibid. No. 286.
- <sup>24</sup> Ibid. No. 288.
- <sup>25</sup> См.: *Подожник А.С.* Указ. соч. С. 156; Picasso. 1905–1906. From the Rose Period to the Ochres of Gosol. Barcelona, Museu Picasso; Bern, Kunstmuseum, 1992 (cat.: Barcelona). P. 251; *Léal B.* Op. cit. P. 80, note 21.
- <sup>26</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXII, 1970. No. 217.
- <sup>27</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 60.
- <sup>28</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 280.
- <sup>29</sup> *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 1011.
- <sup>30</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 48.
- <sup>31</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 291.

- <sup>32</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 105.
- <sup>33</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 288.
- <sup>34</sup> *Ibid.* No. 289, 290, 292, 298; инв. М.Р. 604 и др.
- <sup>35</sup> *Cézanne and Beyond.* Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2009. P. 65, pl. 2.
- <sup>36</sup> *Ibid.* P. 123, pl. 10.
- <sup>37</sup> *Ibid.* P. 187, fig. 7.2.
- <sup>38</sup> *Ibid.* P. 240, pl. 66.
- <sup>39</sup> *Ibid.* P. 508, pl. 203.
- <sup>40</sup> См.: Каталог картин собрания С.И. Щукина. М., 1913
- <sup>41</sup> *Подожжик А.С.* Указ. соч. С. 164.
- <sup>42</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 108.
- <sup>43</sup> *Ibid.* No. 105; *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 288, 291 и др.
- <sup>44</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 707; VI, 1962. No. 1014; XXVI, 1973. No. 271, 296, 327.
- <sup>45</sup> *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 993; XXVI, 1973. No. 272, 278, 279, 297, 312, 330, 351, 379.
- <sup>46</sup> *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 1001, 1069; XXVI, 1973. No. 342, 343.
- <sup>47</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 103.
- <sup>48</sup> *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 1024; XXVI, 1973. No. 325.
- <sup>49</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 104, 106, 107; XXVI, 1973. No. 314, 315, 317–319, 321–324, 328, 332–341.
- <sup>50</sup> *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 107.
- <sup>51</sup> *Ibid.* No. 104.
- <sup>52</sup> *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 319.
- <sup>53</sup> См.: *Rubin W.* Cézannism and the Beginnings of Cubism // *Cézanne. The Late Work.* New York, 1977. P. 151–202; *Steinberg L.* Resisting Cézanne: Picasso's "Three Women" // *Art in America*, November – December 1978. P. 114–133; *Steinberg L.* The Polemical part // *Art in America*, 67, no. 2 (March – April 1979). P. 115–127; *Rubin W.* Pablo and Georges and Leo and Bill // *Art in America*, 67, no. 2 (March – April 1979). P. 128–147; *Daix P.* Les Trois périodes de travail de Picasso sur «Les Trois femmes» (automne 1907 – automne 1908), les rapports avec Braque et les débuts du cubisme // *Gazette des Beaux-Arts*, CXI (janvier–février 1988). P. 141–154; *Karmel P.* Picasso and the Invention of Cubism. New Haven and London, 2003.
- <sup>54</sup> См. также: *Daix P.* The Chronology of Proto-Cubism: New Data on the Opening of the Picasso/Braque Dialogue // *Picasso and Braque: A Symposium.* The Museum of Modern Art, New York, 1992. P. 306–321.
- <sup>55</sup> См. также: *Rubin W.* Picasso et Braque. L'invention du cubisme. Paris, 1990.
- <sup>56</sup> См.: *Picasso cubiste.* Paris, Musée national Picasso, 2007–2008. P. 335–337; Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Москва, ГМИИ, 2010. С. 296, 297.

- 57 См.: *Daix P.* The Chronology of Proto-Cubism: New Data on the Opening of the Picasso/Braque Dialogue // *Picasso and Braque: A Symposium.* The Museum of Modern Art, New York, 1992. P. 311, fig. 7.
- 58 *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 53.
- 59 *Rubin W.* Cézannism and the Beginnings of Cubism // *Cézanne. The Late Work.* New York, 1977. P. 187.
- 60 Цит. по кн.: *Picasso cubiste.* Paris, Musée national Picasso, 2007–2008. P. 336.
- 61 Цит. по ст.: *Zervos C.* Conversation avec Picasso // *Cahiers d'art*, 10<sup>e</sup> année (1935), no. 7–10. P. 173.
- 62 *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 50.
- 63 *Barr A.H.* Picasso, Fifty Years of his Art. New York, 1946. P. 65.
- 64 *Reff T.* Themes of Love and Death in Picasso's Early Work // *Picasso. 1881–1973 / Advisory Editors R. Penrose, J. Golding.* London, 1973. P. 44, 45; p. 266, note 137.
- 65 См.: *Olivier F.* Picasso et ses amis. Paris, 2001. P. 105, 160.
- 66 *Daix P., Rosselet J.* Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907–1916. Neuchâtel, 1979. P. 223.
- 67 *Подоксик А.С.* Указ. соч. С. 59, 162.
- 68 См.: *Барская А.Г., Костеневич А.Г.* Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Французская живопись. Вторая половина XIX–XX век. Л., 1991. С. 343; *Костеневич А.Г.* Искусство Франции 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. В 2-х т. СПб., 2008. (Государственный Эрмитаж). С. 124.
- 69 *Zervos C.* Op. cit., II.1, 1942. No. 103.
- 70 *Ibid.* No. 102.
- 71 См.: *Picasso et les choses. Les natures mortes.* Cleveland, The Cleveland Museum of Art; Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1992 (cat.: Paris). P. 54.
- 72 *Zervos C.* Op. cit., XXVI, 1973. No. 191–193.
- 73 Государственный музей нового западного искусства. II Морозовское отделение. Выставка новых приобретений (живопись, рисунок). Москва, ГМНЗИ, 1927. С. 54.
- 74 *Zervos C.* Op. cit., VI, 1962. No. 1475, 1476, 1478; *The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue, 1885–1973. Neoclassicism I: 1920–1921.* San Francisco, 1995. No. 20–468, 20–469, 20–470, 20–471, 20–472 и др.
- 75 *Léal B.* Op. cit. P. 342, fig. 59; *The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue, 1885–1973. Neoclassicism I: 1920–1921.* San Francisco, 1995. No. 24–090.
- 76 *Léal B.* Op. cit. Cat. 27; см., например, листы 70R, 73R, 74R, 76R и др.
- 77 *Zervos C.* Op. cit., V, 1952. No. 333–338.

И.А. Доронченков

ПИКАССО В РОССИИ

В 1910-е – НАЧАЛЕ 1920-х ГОДОВ.

К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ<sup>1</sup>

К началу войны 1914 года московским коллекционерам принадлежало свыше пятидесяти произведений Пикассо<sup>2</sup>. Щукин начал покупать его картины в 1909 году, тогда же его собрание было открыто для посещения, и с этого времени московская публика могла познакомиться с творчеством художника обстоятельнее, чем зритель других европейских столиц<sup>3</sup>. Из лидеров мирового художественного авангарда лишь Матисс был представлен в Москве с подобной полнотой, но даже он не вызывал таких острых споров, которые выходили далеко за пределы собственно живописных проблем. Русский художественный мир, консервативный в своей массе, столкнулся с мастером, настолько последовательно отрицавшим условности искусства, что, казалось, он разрушал искусство как таковое. Отказ от понимания картины как иллюзорного фрагмента действительности или элемента декоративного ансамбля, от красоты мотива и благообразия исполнения, резкие изменения манеры, аскетизм живописи, усиливающий впечатление небывалой пластической мощи – все это превращало художника в подлинно символическую фигуру.

Первые упоминания Пикассо были связаны с известиями о парижских художественных модах. Еще в марте 1908 года художница М. Шапшал писала в Москву: «<...> эту весну – подражают Сезанну и Picasso – один из подражателей Браке до того бессовестен, что не знаешь, что сказать. В последней своей манере Picasso пишет все углами – большие синие композиции угловатых форм. Они “wirken” (здесь: выглядят *(нем.)* – *ИД.*) как каменные примитивные глыбы. Говорят, меценаты и любители всецело теперь обратились к Picasso, оставив Матисса»<sup>4</sup>.

Комментируя вторую выставку «Золотого руна» (1909), на которой были показаны протокубистические полотна

Брака, И. Грабарь выявил живописную логику нарождающегося кубизма: «Это течение... можно было бы назвать пробудившейся тоской по архитектурности композиции. ... И вот у Брака “Купальщица” превращается почти в архитектурный чертеж... Все это только намеки, только начало, и у Пикассо то же выражено гораздо последовательнее и беспощаднее, но все же злополучные картины Брака не заслуживают тех изумлений, которые они вызвали в Москве»<sup>5</sup>.

О Пикассо заговорили широко в 1910 году. В мартовском (№ 6) выпуске «Аполлона» впервые в России было опубликовано его произведение – офорт «Ужин» (1904), в течение года художник несколько раз был упомянут на страницах журнала<sup>6</sup>. В апреле Н. Гончарова, комментируя цензурный запрет своих произведений, назвала себя единомышленницей художника: «Я... как и новейшие французы (Ле Фоконье, Брак, Пикассо), стараюсь достигнуть твердой формы, скульптурной отчетливости и упрощения рисунка, глубины, а не яркости красок»<sup>7</sup>. И уже в конце года Удальцова писала о «поголовной заразе Пикассо» на выставке «Бубнового валета»<sup>8</sup>.

К этому времени картины Пикассо, еще не очень многочисленные, заняли тем не менее заметное место в щукинской коллекции. Так, именно зимой 1910 года датировал свое знакомство с произведениями Пикассо М. Матюшин: «Щукин сказал, что вещи этого молодого испанца у него “на испытании”. Я еще раз посмотрел на работы Пикассо и, пораженный своеобразной смелой трактовкой цвета целыми планами, сказал Щукину, что это самый интересный художник его собрания»<sup>9</sup>.

Но еще некоторое время представление о Пикассо оставалось приблизительным. В октябре 1911 года московский иллюстрированный журнал впервые воспроизвел кубистическую картину – принадлежавшую Щукину «Даму с веером» (1908), но ошибочно счел ее новинкой скандального Осеннего салона<sup>10</sup>, а в январе 1912 года публично опростоволосился журналист А. Койранский, принявший выставленные «Бубновым валетом» натюрморты В. Савинкова за работы Пикассо<sup>11</sup>. Немного помогли знакомству с художником и выставки 1912–1913 годов – он был представлен там несколькими рисунками и гуашами, не получившими широкого резонанса<sup>12</sup>.

Отклики на зарубежные выступления Пикассо были немногочисленны, их характер определялся прежде всего позицией пишущего. Так, критики мирискуснической традиции, группировавшиеся вокруг журнала «Аполлон», сожалели об уходе художника в «тупик абстракции» от «голубой» и «розовой» живописи. «Если бы Пикассо продолжал идти по этой тропе, мы увидели бы большого декоративного живописца с редким для нашего времени богатством внутреннего содержания», – писал Я. Тугендхольд в рецензии на выставку произведений художника в галерее Воллара<sup>13</sup>. Разоблачавшие теорию кубизма социал-демократы имели весьма поверхностное представление о его лидере: «Даровитый Пикассо – беспокойно ищущая, но лишенная “личности”» фигура, весьма типичная для нашего времени жадных поисков оригинальности при почти всегдашнем отсутствии оригинальности подлинной...»<sup>14</sup>

Специального изучения требует отношение к Пикассо авангардистов. Его воздействие на них несомненно. Влияние аскетического и сурового живописного языка протокубистических полотен Пикассо очевидно в неопрimitивизме Гончаровой, Малевича, Вл. Бурлюка и др. Так, удаленная с выставки картина Гончаровой «Божество плодородия», вероятно, имела прообразом шукинские картины Пикассо, в частности «Женщину с веером» («После бала») (1908)<sup>15</sup>. Следующая волна влияния Пикассо связана с приобретением Щукиным «Бутылки перно» (1912, Эрмитаж) и произведений синтетического кубизма в 1912–1914 годах<sup>16</sup>. Появление контррельефов соотносят с публикацией пространственных конструкций Пикассо во французской прессе в 1913 году и посещением Татлиным мастерской их автора в марте 1914-го<sup>17</sup>.

Как ни странно, в сочинениях авангардистов творчество художника анализировалось редко. Он выступал скорее как символ нового искусства, образец современного мастера: «...рядом с Пикассо не горит ни одна звезда... для нас Пикассо – гений именно в самом подлинном смысле слова. Пикассо влиял и влияет на нас не только непосредственно... но влияет, как художественный организм, как известный тип художника...»<sup>18</sup> В этом качестве Пикассо довольно скоро стал объектом критики ларионовского крыла русских левых: «Гончарова права,

теперь нужно бороться с Сезанном и Пикассо, а не с Репиным и Рафаэлем...»<sup>19</sup>; «...Пикассо является, опять-таки, потворствующим вкусам буржуа и художником той же складки, что и Матисс. Пикассо большой мастер, но вносит как раз те же разлагающие начала кабинетной работы, которая, собственно, и является не чем иным, как истинным академизмом»<sup>20</sup>.

Подход участника ларионовских выставок живописца А. Шевченко представляется, на первый взгляд, более взвешенным, но и в нем присутствует скрытая полемика с парижским «вождем». Шевченко стремится представить поэтику кубизма прямым продолжением художественного языка архаических и неевропейских культур, при этом сознательно нивелируя роль Пикассо. Основатель кубизма не случайно занимает в его брошюре на удивление скромное место. С помощью прямолинейно выстроенной риторики Шевченко погружает мастера, олицетворявшего радикальный разрыв с прошлым, в по-своему выстроенную историю искусства: «Фигура Пикассо стоит совершенно одиноко... Путь Пикассо всем известен: сперва от Греко, далее через Сезанна к негритянскому искусству, к кубизму, где он и нашел свое наибольшее выражение... Он просто нашел новую художественную возможность – смешение материалов... Но разве не теми же способами пользовались и древние художники, напр<имер>, египтяне... греки... не то же разве в византийском, романском, русском искусствах, где художники вкрапливанием драгоценных камней, эмали, финифти, литья, резьбы и филигрании в свои плоские... изображения достигали того же эффекта...»<sup>21</sup> Вывод, казалось бы, помогает решить задачу Шевченко – доходчиво объяснить читателю смысл живописной революции кубизма, показав ему, что радикальная новизна шокирующих приемов на самом деле оправдывается тысячелетней традицией. Но одновременно он позволяет русскому интерпретатору лишить Пикассо ореола исключительности и акцентировать важную для ларионовского круга идею «Востока» (включающего и Россию) как подлинного источника художественного новаторства: «Теперь, когда Пикассо *перестал быть для нас какой-то загадкой*... нам ясно стало, что он вполне последователен, *он только развивает то, что ему дали предшественники*, видим, что он преемствен и при том

столько же от Запада, сколько и от Востока, если от последнего не больше» (выделено мною. – ИД.)<sup>22</sup>.

Заявления такого рода определялись не только полемическими задачами «Ослиного хвоста», громогласно отстаивавшего независимость новой русской живописи от Запада. Нередко критика, зревшая в мастерских авангардистов, была следствием размышлений «с кистью в руке» над поставленными Пикассо живописными проблемами и попыток преодолеть его гипнотическое воздействие. В этом отношении показательна «стенограмма» размышлений М. Ле-Дантю в его письме к О. Лешковой: «С рисованием дело обстоит очень слабо. В голове сидят пикассовские формы с последнего визита к Шукину. Невольно подчиняешься как-то их монументальной убедительности, хотя и хочешь совершенно другого стиля. Поразила меня в этот раз исключительная простая концепция в живописи Пикассо. Она заключена только в материале и страшно индивидуальна. Глубокая ошибка считать Пикассо началом – он скорее заключение, по его пути идти, пожалуй, нельзя»<sup>23</sup>.

Вероятно, не случайно в одном из наиболее серьезных, вряд ли рассчитанных на провокацию текстов ларионовского круга – рукописи Ле-Дантю «Живопись всёков», Пикассо упоминается лишь вскользь<sup>24</sup>. В свое время Е. Ковтун увидел в словах Ле-Дантю («по его пути... нельзя») свидетельство критического отношения русского художественного сознания к Пикассо. Действительно, поставленные в связь с родившимися в разное время и по разным поводам оценками Бердяева (1914) и Пунина (1921), они, как кажется, говорят об исчерпанности живописной концепции Пикассо, о ее принадлежности прошлому, а не будущему искусства<sup>25</sup>. Но в контексте собственно авангардистских выступлений предреволюционного времени размышления молодого живописца свидетельствуют скорее о растерянности отечественных новаторов и о том, что адекватный язык для осмысления и анализа живописи отца кубизма все еще не был найден. На этом фоне особое значение приобретают те эпизоды рецепции Пикассо, которые связаны с присутствием русских авангардистов в Париже весной 1914 года: «критика творчеством» Татлина, оттолкнувшегося в создании контррельефов

от трехмерных бумажных объектов французского мастера, и книга Аксёнова, центральные идеи которой родились в результате общения с парижской художественной средой.

Главную роль в знакомстве России с творчеством художника сыграл С. Щукин. Существует ряд свидетельств о ранних встречах коллекционера с Пикассо, в том числе известный рассказ Г. Стайн о его реакции на «Авиньонских девиц» («Какая потеря для французского искусства!»). Но это, скорее всего, апокрифы<sup>26</sup>. Щукин, покупавший Пикассо с 1909 года, руководствовался своими пристрастиями и не стремился к равномерной «музейной» полноте. Ему принадлежали такие значительные произведения «голубого» периода, как «Сестры» («Свидание», 1902, Эрмитаж), «Старый еврей с мальчиком» (1903, ГМИИ), с которыми было практически нечего поставить рядом из «розовых» работ. Наиболее полно, вещами первого ряда, оказалась представлена живопись 1908–1909 годов: «Дриада», «Женщина с веером», «Фермерша» (два варианта), «Дружба», «Зеленая миска и черная бутылка» (все – Эрмитаж) и др. При этом аналитический кубизм 1910–1911 годов отсутствовал полностью. 18 сентября 1912 года Пикассо писал Г. Стайн о Щукине: «Он не понимает моих последних работ»<sup>27</sup>. Тем не менее собиратель, говоривший о Пикассо «наверное, прав он, а не я»<sup>28</sup>, все же приобрел ряд картин и графических работ, принадлежащих синтетическому кубизму 1912–1914 годов. Он продолжал покупать и вещи прежних лет, что требовало порой существенных затрат. В 1914 году Д.-А. Канвейлер продал в Москву возвратившуюся к нему от будапештского коллекционера М. Немеша «Женщину с мандолиной» (1909, Эрмитаж). А в 1913 году были приобретены прежде принадлежавшие Стайнам «Обнаженная с драпировкой» («Танец с покрывалами», 1907, Эрмитаж) и шедевр «протокубизма» «Три женщины» (1908, Эрмитаж). Г. Белтинг полагает, что «долгая одиссея, завершившаяся в петербургском Эрмитаже, навсегда устранила их как соперниц и, возможно, победительниц “(Авиньонских) девиц”»<sup>29</sup>.

Переход художника от открыто эмоциональных «голубых» и «розовых» полотен, вызывавших ассоциации с живописью прошлых столетий, к суровым и мрачным протокубистическим картинам 1908–1909 годов, а затем к абстракции

и внеэмоциональности аналитического кубизма, поставил перед художественным миром проблему: необходимо было найти систему понятий для осмысления творчества мастера, который явственно превращался в символ современной живописи. Г. Аполлинер пошел по пути лирических ассоциаций, связанных с сюжетами и манерой Пикассо, его критические эссе фактически представляли собой стихотворения в прозе. Каллиграмма «Пабло Пикассо» стала закономерным итогом этого пути<sup>30</sup>. Английские толкователи стремились объяснить художника, апеллируя к Платону, либо, как Р. Фрай, говорили о создании «чисто абстрактного языка форм – визуальной музыки»<sup>31</sup>. В немецкой критике были предприняты попытки применить к Пикассо искусствоведческие категории «стиля» и «художественной воли», и при этом истолковать его в гегелевской традиции с романтическим акцентом: «Пикассо хотел доработаться до чистого созерцания пространства как функции человеческого духа... Прежде всего стремление к мистическим грезам есть то, что шаг за шагом ведет романтика Пикассо от старой манеры живописи к наиболее отчетливому выражению принципа. Он идет от “бедняков у моря” через “Актера”... к головам в стиле кубизма и тем последним визионерским возможностям, которые только и могут осуществить чистую активность пространства...»<sup>32</sup> Понятый таким образом художник превращался в первопроходца, открывающего путь немецким авангардистам: «Пикассо преподал молодежи, которая называет себя *экспрессионистами*, закон композиции. А этот закон, может быть, самое важное, чем он обогатил современную живопись. Он дал основное правило, благодаря которому все элементы стиля... сведены были воедино»<sup>33</sup>. Это, в свою очередь, позволяло провести необходимую немецкому критику аналогию между новейшими живописными явлениями и актуализированным ими имперсональным средневековым искусством: «Сходство вытекает из упразднения индивидуального значения предметности ради сверхиндивидуального духа, символом которого служит картина»<sup>34</sup>. Таким образом не очень хорошо известное Л. Келлену творчество Пикассо<sup>35</sup> было осмыслено прежде всего в контексте немецкой искусствоведческой традиции и художественного процесса<sup>36</sup>.

В России, где посетителям щукинского собрания оказались доступны несколько десятков произведений Пикассо, значительная часть которых относилась к 1908–1909 годам, сложилась собственная традиция истолкования художника. Ее зарождение принято связывать с окоლოსимволистскими литераторами и религиозными философами Г. Чулковым, Н. Бердяевым и С. Булгаковым. С интервалом в несколько месяцев они создали ряд ярких текстов, в которых Пикассо представлялся выразителем трагедии современного художника, искушаемого силами Зла, а его живопись становилась поводом к размышлениям о катастрофе современной цивилизации<sup>37</sup>. Характерно, что ни один из этих авторов ни до, ни после не обращался к новой западной живописи. Тем не менее они без колебаний признали в парижском *enfant terrible* крупнейшего мастера современности. Но их интересовали не сами произведения и даже не живопись как таковая, а вопрос об истоках и смысле духовного переворота, результатом которого были картины художника: «Как стал возможен Пикассо?».

Все три автора активно оперировали «инфернально-эсхатологическими» (А. Подоксик) образами и были близки в своем апокалиптическом пафосе, но тексты их различались своей риторической и интонацией.

Эссе Г. Чулкова «Демоны и современность» помещалось в первом номере «Аполлона» за 1914 год почти сразу после тугендхольдовского очерка коллекции Щукина. Репродукции картин Пикассо, сопровождавшие публикацию Чулкова, продолжали иллюстративный ряд текста Тугендхольда, что могло подсказать читателю мысль о внутренней связанности двух статей<sup>38</sup>. Для Чулкова демонические образы выступали прежде всего метафорами всеобщего кризиса материалистически-позитивистского мировоззрения современной Европы, выразителем которого служила восходящая к импрессионизму линия французской живописи. Здесь не было чего-то принципиально нового: за десять лет до Чулкова подобное понимание импрессионизма и результатов его развития было сформулировано П. Муратовым и М. Волошиным. Ощущение оригинальности статье придавала скорее апокалиптическая интонация, усиливавшая воздействие традиционных для символизма демонических мо-

тивов, с помощью которых литератор описывал трагедию современного творчества и актуализировал славянофильское клише «гнилого Запада»: «Мы не забудем, какие сокровища подарила миру западноевропейская культура, но мы не будем мертвое называть живым. А между тем мы уже отравлены ядом западноевропейского нигилизма и демонизма»<sup>39</sup>. Главным же аргументом, подтверждающим мрачный диагноз Чулкова, стало его прочтение щукинских полотен 1908 года, позволившее представить Пикассо как «гениального выразителя пессимистического демонизма», противопоставленного поверхностному «оптимистическому нигилизму» Матисса: «картины Пикассо – иероглифы Сатаны»<sup>40</sup>.

Через несколько месяцев после статьи Чулкова на страницах недавно основанного журнала «София» выступил Н. Бердяев. Его эссе «Пикассо» – стилистически цельное, афористичное и эмоциональное – было скорее философским стихотворением в прозе, чем анализом живописного явления. Эксплуатируя образы литературного романтизма и неявно апеллируя к актуальным философским дискуссиям о неокантианстве и эмпириокритицизме, Бердяев представил художника как «гениального выразителя» «...разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира»<sup>41</sup>. Для русского мыслителя этот процесс, отражением которого предстала современная живопись, составлял сущность современности – трагическую мутацию христианской культуры, основанной на идее воплощения Духа: «Это – кризис культуры, осознание ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию»<sup>42</sup>. Пикассо, пластической мощи которого Бердяев воздал должное, занимал философа вовсе не как живописец. Бердяеву-полемисту он был нужен как «...очень яркий *симптом*... болезненного процесса (выделено мною. – И.Д.)»<sup>43</sup>. С точки зрения философа, художнику не оставалось места в эсхатологически предощущаемом мире новой красоты: «Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого»<sup>44</sup>.

Летом 1915 года журнал «Русская мысль» опубликовал статью С. Булгакова, написанную, согласно авторскому примечанию, в марте 1914-го, то есть практически одновременно с текстом Бердяева<sup>45</sup>. Название «Труп красоты» и эпиграф

из погребальной стихире Иоанна Дамаскина служили камертоном пространному и богатому мыслительными ходами тексту, который представляется наиболее философски основательным откликом на творчество Пикассо в России. Своиственные и Булгакову манипуляции inferнальными образами оставляли двойственное и потому особенно тревожащее впечатление. Многочисленные примеры «демонизма» из русской словесности от Лермонтова и Гоголя до Достоевского и В. Соловьева помогали читателю осознать «трагедию» художника скорее успокоительно-метафорически, в привычном и понятном литературном модусе. Но одновременная апелляция к христианским авторитетам и богослужебным текстам, напротив, диктовала иную меру серьезности и подводила к мысли о том, что «демоническая одержимость» Пикассо реальна, а не порождена красноречием философа, который через несколько лет примет священнический сан.

А. Подоксик был первым, кто еще осенью 1981 года в докладе на Вишперовских чтениях, посвященных выставке «Москва – Париж», реконструировал отечественную полемику 1910-х годов вокруг Пикассо, основными вехами которой стали статьи Чулкова, Бердяева, Булгакова. Исследователь полагал, что «...представление о Пикассо как невольном мистике, произведения “которого дают иное – большее, нежели ожидает от них сам их автор”, свойственно... целому кругу культурных деятелей России...»<sup>46</sup> и находил «тайную модель» русского Пикассо в переосмысленном символизме образе «...врубелевского “Демона-ницшеанца”». Это характерно русская ипостась проклятого художника, глубоко чуждого декоративному раю (созданному Матиссом. – *ИД.*), – отверженного художника-одиночки, обреченного гибели в аду искусства»<sup>47</sup>. С тех пор искусствоведы не раз возвращались к образу Пикассо, сконструированному в сочинениях отечественных мыслителей и критиков, но речь шла, как правило, об одном и том же списке имен: Г. Чулков, Н. Бердяев, С. Булгаков, Я. Тугендхольд, П. Перцов. Н. Мислер недавно добавила к этому ряду П. Флоренского, но ее общий вывод лишь подтвердил сложившуюся схему: «Парадигма русского видения, демонизирующего Пикассо-художника, восходит к статье, которую Николай Бердяев опубликовал в журнале “София” в

марте 1914 г.»<sup>48</sup>. Статья Бердяева, которая не была первой публикацией такого рода, действительно, наиболее рельефно демонстрирует особенности «русского» образа Пикассо.

Однако до сих пор исследователи не обращали внимания на первую серьезную попытку осмысления Пикассо в России. Между тем эта публикация принадлежала наиболее авторитетному критику эпохи и уже содержала практически полный набор мотивов и образов, которые вскоре превратятся в общие места русской литературы о Пикассо. Статья А. Бенуа «Еще о новых путях живописи» вышла в газете «Речь» в последние дни 1912 года и была написана под свежим впечатлением от посещения собрания С. Щукина<sup>49</sup>. Примечательно, что она воспроизводит схему более раннего текста этого критика, который был посвящен московским панно Матисса «Танец» и «Музыка» – на тот момент наиболее радикальным произведениям западной живописи в России. Стремясь выявить логику и понять «правду» скандализировавшего москвичей матиссовского «примитивизма», Бенуа обратился к героической личности собирателя, искренность которого и верность своему выбору стали важнейшими аргументами в пользу серьезности поисков лидера фовистов. В то же время критик акцентировал опасности, которые, по его мнению, таило стремление мастера «начать все сначала» – как для искусства вообще, так и для лишенной прочных традиций русской живописи. Впрочем, Бенуа оставил финал открытым, а его тревога сочеталась с надеждой: «...а вдруг именно эта сырость, эта простота, которую хочет насильно приобрести Матисс и которая сама уже имеется у нас, – вдруг именно эти наши национальные черты... создадут у нас то желанное “детское настроение”, из которого должна возникнуть новая эра искусства?»<sup>50</sup>

Название статьи 1912 года прямо говорит о том, что теперь именно творчество Пикассо рассматривается как выражение радикального сдвига, происходящего во всем современном искусстве. Показательно, насколько медленно приближается Бенуа к разговору о самом художнике – треть текста посвящена личности Щукина. И здесь снова его качества коллекционера – интуиция и ответственность – служат аргументами для того, чтобы со всей серьезностью отнестись к полотнам, которые проще было бы объявить произ-

ведениями шарлатана или безумца. Затем Бенуа описывает свои впечатления от живописи Пикассо, которая противопоставляется всему предшествующему искусству – не только «Рафаэлю и Рембрандту», но и импрессионистам, которых образованный зритель теперь ценит «не менее классиков в Эрмитаже», Гогену, Ван Гогу и Сезанну. Наконец, критик задается вопросом о значении живописной революции Пикассо, отмечая, что «этот путь не только его личный путь, но, пожалуй, путь всей нашей культуры»<sup>51</sup>.

Именно Бенуа впервые описал ошеломляющее воздействие щукинской экспозиции: «...действительно, впечатление от комнаты Пикассо чудовищно. Со стен глядят огромные чудища, подобию каких-то каменных баб, неуклюжие, косые, кривые, с глупыми, мрачными, нависшими, точно из дерева резаными лицами...» Картины Пикассо, среди которых преобладали суровые полотна 1908–1909 годов, были сосредоточены в небольшой комнате и покрывали ее стены сплошным ковром до самого потолка. Причиной тому, с одной стороны, был недостаток пространства на отведенном под галерею этаже особняка, с другой – живопись Пикассо «исключала» произведения всех других художников щукинского собрания, кроме А. Руссо. Собранные вместе, повешенные без промежутков, эти холсты демонстрировали парадоксальную разнolikость художника и усиливали выразительность друг друга. Именно с описания последствий «кумулятивного» эффекта экспозиции Пикассо – особенно по контрасту с Гогеном в предыдущем зале – начинаются статьи Бердяева и Булгакова: «Когдаходишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса»; «Когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо... вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса ...вас охватывает ночь, страшная, безликая, в которой обступают немые и злые призраки, какие-то тени. Это – удушье могилы»<sup>52</sup>.

Бенуа первым среди отечественных критиков приложил к Пикассо метафоры, связанные с религией. Они относились как к общему впечатлению, создаваемому идолоподобными, иератичными фигурами с полотен Пикассо 1908 года, так и к экспозиционному пространству: «...последняя комната в ряду парадных апартаментов превраще-

на в какое-то *святилище* Пикассо и кубистов...»; «...побудьте в «*капелле*» кубистов всего час...» Через год этот мотив будет подхвачен Тугендхольдом: «...здесь есть *келья* Пикассо, но нет келейного отношения к живописи...», «...мы в последней комнате – сводчатой *келье*, в музее каменного века...»<sup>53</sup> (везде курсив мой. – ИД.). Мотив святилища был более сложно претворен Булгаковым. Перейдя от пугающих протокубистических изображений к плоскостным композициям 1913–1914 годов, философ высказывает надежду на освобождение Пикассо от власти демонических сил и указывает путь спасения: «Только именем Христовым, которое есть Церковь, заклинаются бесы»<sup>54</sup>. Финал статьи представляет собой неожиданный переход от пламенной проповеди к несколько казуистической риторике: от Церкви как мистической целостности к Собору Парижской Богоматери как визуализированной метафоре, с помощью которой Булгаков стремится снять ощущение апокалипсиса и дать надежду на преображение Пикассо: «Нельзя себе представить эту нечисть внутри храма, картины Пикассо, внесенные в храм, кажется, тотчас же сгорели бы и испепелились как и *Chimères* (химеры – декоративная скульптура собора. – ИД.). Но в то же время, в силу какого-то магического притяжения, эта нечисть садится именно на кровле храма. И замечательно, что в творчестве Пикассо так много мотивов взято из африканских идолов, которым молились, быть может, его африканские предки<sup>55</sup>, и его химеры, стало быть, иератичны даже в своем генезисе. И ведь остается еще один, уже вполне загадочный и таинственный вопрос: духовный создатель *Chimères* и величественного портала парижского катедрала был ли одним и тем же лицом, или же это были совсем разные лица? История умалчивает...»<sup>56</sup>

Для Бенуа очевидно, что вселяющая ужас живопись Пикассо воплощает стержневую тенденцию современности. Фундаментальный слом традиционных представлений о красоте и смысле искусства он описывает с помощью парадоксальной формулы «уродливое творчество», аналогии которой вскоре появятся в статьях Бердяева и особенно Булгакова,<sup>57</sup> а затем переходит к художественной «эсхатологии». Бенуа заставляет читателя ужаснуться грядущему «концу искусства»: «...что же означает вообще весь этот крепнущий за

последние годы в чудовищной прогрессии культ этого вящего уродства, который теперь окрестили... прозвищем “кубизма”?.. Или это “художественная чума”, “черная смерть” искусства, от которой нет спасения?»; «...не симптомы ли это агонии, с изумительной быстротой приближающейся смерти?»

Не принимая Пикассо, Бенуа признает мощь его художественного видения, которое изменило восприятие современной живописи. Это впечатление – результат личного опыта критика, который пришел к нему именно в «сгущенной атмосфере» шукинской комнаты Пикассо: «Побудьте в “капелле” кубистов всего час, и уже ваши глаза освоятся с этим новым и испугавшим вас, и в то же время ваше отношение к остальному окажется изменившимся. Только что еще вам казался Матисс веселым, ясным, почему же теперь вы усматриваете его поверхностность, пустоту, какую-то дешевку его искусства? Вы были в восторге от сияющей цветистости Гогена – почему же теперь вы усматриваете в ней сладость?.. В вас что-то отравилось и что-то развилось». Подобное воздействие Пикассо первым ощутил, вероятно, сам собиратель. Как свидетельствует мемуарист, С. Шукин говорил о первом приобретенном полотне художника: «Я почувствовал в картине, несмотря на то, что она была бессюжетна, железный стержень, твердость, силу... я ужаснулся, т.к. все остальные картины моей галереи вдруг стали мне казаться без стержня, точно сделанными из ваты... Мне стало с ними скучно»<sup>58</sup>. Собственно, этот же эффект описывает позднее С. Булгаков («...после Пикассо все остальное в галерее С.И. Щукина с ее эстетическими шедеврами как-то обезвкусивается, кажется несколько пресным, наивным, несознательным»<sup>59</sup>), но интерпретирует его по-своему: творчество Пикассо «...мистериозно, хотя в отрицательном смысле. Натурализм, поверхностный, натуралистический реализм, как и всякое “чистое”, т. е. религиозно неосознанное, эстетизирующее искусство, остается далеко позади этого жестокого, мучительного, но глубоко серьезного, трагического и в глубочайшей степени мистического искусства»<sup>60</sup>.

На протяжении всей статьи Бенуа избегает «мистической» лексики. Однако, подходя к финалу, он вдруг начинает говорить о демоническом в художественных произведениях.

Впрочем, примером сотворенного искусством «дьявола» оказывается не создание парижского живописца, а выставленная в зале Пикассо африканская статуэтка: «...это настоящее страшное “божище”, это нечто такое, во что вложены страшные молитвы, чему принесены жестокие жертвы... Да этот бог, вероятно, и не умер, а все еще жив, все еще ждет и требует». Именно здесь Бенуа формулирует свое главное опасение: современное искусство неудержимо стремится к первобытной грубости и простоте, воплощенной в африканских скульптурах, но о чем говорит родство полотен Пикассо и злого африканского идола? «Страшно в новом искусстве не то, что оно “чудит”, созидавая чудовищ, а страшно то, что оно забирается куда-то в тайные и очень опасные места, не зная, во имя чье оно это делает, не задаваясь даже вопросом о своем конечном смысле... Или этот недоуменный вопрос преступнее всех дерзаний, ибо в нем скрывается величайший грех – малодушие?»<sup>61</sup>

Бенуа первым из русских критиков оценил Пикассо как главного художника современности, олицетворяющего новый путь всей европейской культуры («Нас не спросят, идти ли по нем... Хочешь-не-хочешь – потащат...»). Произошло это благодаря знакомству с собранием Щукина, и пристрастие собирателя к полотнам 1908–1909 годов, несомненно, повлияло на драматическую интонацию эссе петербургского критика<sup>62</sup>. Но в целом «эсхатологические» и «демонические» образы в устах Бенуа – человека, не затронутого мистическими веяниями эпохи и опирающегося прежде всего на здравый смысл – оставались риторическими инструментами.

Совпадение основных мотивов Бенуа и демонизировавших Пикассо писателей и философов очевидно. В то же время остается открытым вопрос: идет ли речь о влиянии критика, хотя и не всегда осознаваемом, или же сходство является результатом выбора коллекционера, характера экспозиции и того обстоятельства, что русские авторы 1912–1915 годов, принадлежа культуре *fin-de-siècle*, разделяли общую метафорику?

К примеру, Б. Анреп, комиссар русского отдела Второй постимпрессионистической выставки в Лондоне, в унисон с организатором экспозиции Р. Фраем отмечал стремление кубистов к искусству, независимому от предметности и опира-

ющемся только на живописную логику. Но в то же время Анреп отмечал: «...почему-то всегда что-то злое исходит из этих (кубистических – ИД.) новообразований». И, выражая надежду на возвращение художника, в которого когда-то вселился «дух Греко», к эмоциональному и предметному искусству, он прибегает к христианской аналогии: «Может быть... Пикассо воскреснет?»<sup>63</sup> Анреп, напечатавший свой обзор в февральской книжке «Аполлона» за 1913 год, в момент публикации статьи Бенуа должен был быть в Лондоне. В данном случае речь идет, очевидно, о независимо возникших ассоциациях, вызванных разрывом кубизма с представлениями о красоте, предметности и эмоциональном содержании искусства.

«Речь» принадлежала к числу наиболее влиятельных и культурных русских газет, «Художественные письма» Бенуа внимательно читались в артистической среде. Но непосредственное воздействие газетных публикаций кратковременно, и прямых откликов на статью Бенуа немного<sup>64</sup>. Наиболее значительный из них содержится в пространной статье Я. Тугендхольда о коллекции Щукина. Как и эссе Бенуа, обзор московского критика начинается с разговора о личности Щукина. Этот аргумент *ad hominem* служит той же цели: подвижничество и искренность коллекционера служат залогом ценности живописи, порвавшей с привычными русскому зрителю сюжетностью, описательностью и жизнеподобием.

Одна из задач Тугендхольда – объяснить резкий перелом в творчестве Пикассо – переход от одухотворенных «голубых» картин к красно-коричневым фигурам 1908–1909 года и затем – к кубизму. Раннее творчество художника осмыслилось критиком при помощи аналогий с Эль Греко, который не только стремительно вошел в моду на рубеже веков, но и часто ставился в связь с поисками постимпрессионистической живописи<sup>65</sup>. В то же время образ Пикассо у Тугендхольда складывался под воздействием давних стереотипов отношения к испанской культуре: «...первоначальные черты Пикассо – его глубокую духовность... фанатиком и испанцем, склонным к трансцендентному, он остался навсегда»; «...молодой Пикассо – подлинный испанец, сочетающий мистицизм религиозный с фанатизмом правды»; «с фанатическим холодом испанского инквизитора он становится фанатиком чистой идеи»<sup>66</sup>.

Свойственные критику тонкие характеристики живописного языка мастера соседствуют с попытками найти философские метафоры для его живописных поисков и, с другой стороны, подчеркнуть первобытную, животную энергию образов Пикассо, порвавшего с эмоциональной обнаженностью «синих» полотен. Тугендхольд говорит о «гносеологическом искусстве»<sup>67</sup>, после чего Бердяеву остается лишь вспомнить в своей статье имя Канта<sup>68</sup>. В то же время, продолжая «скифскую» аналогию Бенуа, критик акцентирует «...что-то кошмарное в этой бурой, грудастой каменной бабе...» («Фермерша (в рост)», 1908, Эрмитаж. – *ИД.*)<sup>69</sup> и подчеркивает «внутреннюю немощь» женщин Пикассо – мотив, который будет в полной мере развит религиозными мыслителями. Именно здесь московский критик обращается к суждению Бенуа, чтобы оспорить его: «...на первый взгляд можно найти много общего между схематической выразительностью женщин Пикассо и какой-нибудь могучей Венерой доисторической эпохи, или чудесными деревянными скульптурами из Конго и Мадагаскара... Но на самом деле между абстракцией Пикассо и абстракцией этих первобытных художников – глубокая разница. Когда я был в мастерской у Пикассо и увидел там черных идолов Конго – я вспомнил слова А.Н. Бенуа о “предостерегающей аналогии” между искусством Пикассо и “религиозным искусством африканских дикарей” и спросил художника, интересуется ли его мистическая сторона этих скульптур. “Нисколько, – ответил он мне, – меня занимает их геометрическая простота”»<sup>70</sup>. По мнению Тугендхольда, Пикассо берет лишь внешнюю форму африканской скульптуры, «...но он не хочет и не может наполнить ее новым содержанием. И в этом смысле, ... “страшно не то, что чудовища Пикассо похожи на религиозное творчество дикарей” (А. Бенуа) – а то, что они недостаточно на него похожи!»<sup>71</sup>

В своем стремлении объяснить смысл поисков Пикассо Тугендхольд постоянно выходит за пределы собственно живописной проблематики и словно подсказывает философам мотивы и лексику их статей. Так, описывая произведения синтетического кубизма, он утверждает, что «...далее идти уже некуда, в смысле развеществления и раздробления мира»<sup>72</sup> и тем прямо предвосхищает Бердяева. Тугендхольд первым об-

ращается к аналогиям из русской словесности – прием, в полной мере использованный Булгаковым: «...можно было сойти с ума от этой идеи и соблазна, достойного Ивана Карамазова: *нет конца, нет единства, нет человека как меры вещей...*»<sup>73</sup> Наконец, подводя итог очерку творчества Пикассо и завершая таким образом картину развития французской живописи последнего полувека, критик вплотную подходит к «демоническим» образам («Но есть какая-то дьявольская насмешка в этой новой полихромии Пикассо!»<sup>74</sup>) и, сокрушаясь о трагедии Пикассо, «страшном холоде... внутренней пустоте» его кубизма, вспоминает знаменитые слова из «Фауста», которые должны положить предел бесконечному и самодостаточному динамизму форм: «Прекрасно ты (мгновение. – *ИД.*), продлись, остановись!»<sup>75</sup> То есть кубистический путь Пикассо оказывается путем бессущностным и уводящим от Вечности – путем Мефистофеля. Подобный мыслительный ход прямо требует финала, обещающего спасение искусства, утратившего внутреннюю правду поисков: «...вспоминаются слова... импрессиониста Ренуара: “Для того, чтобы понять общую ценность древнего искусства, надо вспомнить, что помимо технических знаний тогда было и нечто другое и высшее – *религиозное чувство...*”»<sup>76</sup>.

Таким образом, статьи художественных критиков 1912–1914 годов содержат практически весь образный ряд, который будет характерен для текстов религиозных мыслителей и близких им литераторов.

Сейчас трудно восстановить непосредственный резонанс публикаций Чулкова, Бердяева и Булгакова. Синхронные отклики на них пока не выявлены<sup>77</sup>. Резонанс статьи Бердяева вряд ли был широк. Начавший выходить в январе 1914 года журнал «София» (ред. П. Муратов) не обладал большой аудиторией, которая, впрочем, и не могла быть велика как из-за историко-культурной тематики издания (искусство классических эпох, Средневековья и Нового времени), так и из-за относительно высокой стоимости. На более широкий отклик могла рассчитывать статья Булгакова – «Русская мысль» как классический «толстый журнал» издавна была популярна среди либеральной интеллигенции. С приходом же к руководству П. Струве (1907) на ее страницах стали ре-

гулярно печататься литераторы-модернисты и религиозные философы. Как бы то ни было, можно говорить, что после публикации статей Бердяева и Булгакова в России сложился стереотип оценки Пикассо, а «демоническая» образность в приложении к художнику стала чем-то обиходным.

Пожалуй, наиболее неожиданным и впечатляющим отзвуком «демонического» образа Пикассо было письмо юного А. Родченко, принявшего на веру булгаковскую метафорику. Во время работы над серией беспредметных композиций осенью 1915 года, то есть сразу после выхода августовской книжки «Русской мысли», он писал будущей жене из Казани в Кострому: «Теперь я занялся графикой, но в ней нет человеческих лиц, в них нет ничего... В ней мое будущее. Я нынче сотворил чудовищные вещи... Я буду соперником Пикассо в обладании дьявола... И посмотришь...»<sup>78</sup>

Примером воспроизводства мотивов и образов религиозных мыслителей на уровне журналистского клише служит статья М. Шагинян, к тому времени прошедшей через увлечение идеями З. Гиппиус и Д. Мережковского. В 1915–1916 годах в она жила в Ростове-на-Дону и была корреспондентом целого ряда провинциальных изданий. В феврале 1916 года в газете «Баку» ею были опубликованы два очерка о щукинском собрании, один из которых рассказывал о Пикассо. На протяжении всей статьи демоническое начало в творчестве художника нарочито педалируется и, в сущности, оказывается единственной его содержательной характеристикой: «Только побыв в этой комнате и надыхавшись ее страшным воздухом, вы понимаете, что цепенящая сила впечатления получена вами не из области искусства, и что окружающие вас картины уже не художественны. ...они воплотили чистый, отвлеченный элемент *зла*»; «Пикассо... проделывает со всем видимым миром своего рода геометрическое изнасилование»<sup>79</sup>.

Шагинян оперирует априорно сложившимся образом Пикассо и в соответствии с ним толкует конкретные произведения. Наиболее очевидно это тогда, когда журналистка делает явную ошибку, принимая одну картину за другую: описывая поразившую ее «Пьяницу абсента» (так переведено французское название «*Buveuse d'absinthe*» – «Любительница абсента», 1901, Эрмитаж), журналистка нагнетает

ощущение ужаса: «Эта зловещая картина написана в зеленых тонах – цвета разлагающегося мяса. Она изображает высокого человека (если только это можно назвать человеком),двигающегося не вперед и не назад, а как бы прямо на вас. Части тела его все в кубах и в геометрических линиях; эта масса симметричных частей ничем, как будто, меж собой не связана, но все-таки с невероятным трудом (как груды костей в скелете, обычно изображающем у нас Смерть) держится вместе и не рассыпается... Нет, главное, почему вам страшно, – это способность этих расчлененных масс *к согласному движению...*» Совершенно очевидно, что это описание не имеет ничего общего с небольшой «Любительницей абсента», висевшей в комнате Пикассо в нижнем ряду на стене против окон. Ближе всего оно к гораздо более крупному «Танцу с покрывалами» (так картина называлась в каталоге собрания), который был приобретен в 1913 году и, как видно на фотографии щукинской экспозиции, располагался на левой стене между дверью и окном<sup>80</sup>. Но Шагинян не обращает внимания на несоответствие описания и сюжета картины, и с помощью некоей «восточной легенды» предлагает ее прочтение, вполне согласующееся с булгаковским образом Пикассо: «*Кто-то другой* (страшный, ибо пагубный) вошел в него (уснувшего человека. – *ИД.*) через его дыхание и завладел его существом ... И человек проснулся безумным и люди стали называть его “одержимым”. “Искусство” Пикассо и есть своего рода одержание ...мы можем назвать художественное творчество Пикассо проводником этого зла в мир, средой для его воплощения...»

Впрочем, в отличие от избегающего окончательного приговора философа, молодая журналистка находит для «одержимости» Пикассо прозаическую медицинскую причину: «...как мог Пикассо невозбранно пуститься в такой путь и как выносит он *такое* искусство? Заглянула в справочник и узнала: Пикассо еще жив, но он сошел с ума и сидит теперь в больнице для умалишенных». Трудно сказать, какой «справочник» имеется в виду. Единственный, насколько можно судить, общедоступный путеводитель, включавший описание щукинской коллекции, на трех страницах повествует о полотнох Пикассо, но не словом не говорит о его заболевании<sup>81</sup>.

Но «безумие» Пикассо к этому времени стало общим местом отечественной критики: пластическая революция кубизма подрывала фундаментальные представления русского зрителя об искусстве и наиболее простым и успокоительным образом могла быть объяснена сумасшествием. В статье Бенуа говорилось о слухах по поводу душевного здоровья собирателя: «Новые приобретения С.И. Щукина привели к возобновлению разговоров в Москве о том, что он не совсем в своем расудке...»<sup>82</sup> Но уже Анреп отмечает, что «многие» видят истоки кубизма в «душевной болезни» живописца<sup>83</sup>, а Чулков ссылается на авторитет безымянных врачей: «Пикассо понимал, что если он не успеет или не сумеет запечатлеть то, что ему сообщают из иного мира, он погибнет неизбежно, раздавленный тяжестью нечеловеческого познания. И, наконец, это случилось. Психиатры утверждают, что Пикассо сошел с ума. Это значит, что его душа уже не нуждается в психофизическом инструменте, который мы называем индивидуальностью... Пикассо преодолел психологизм»<sup>84</sup>. Чулков акцентирует безумие только для того, чтобы признать его несущественным по сравнению с гораздо более глубокими причинами катастрофы современного творчества. Булгаков видит в сумасшествии одну, но не самую главную опасность: «...ждет ли его гибель, не только эмпирическая, в виде надвигающегося безумия, но и духовная...?»<sup>85</sup>. Очерк Шагинян свидетельствует о том, что плоско-медицинское объяснение кубистического поворота отвечало пониманию определенной части публики. Подтверждение тому можно найти, к примеру, в эпизоде из повести Б. Зайцева «Голубая звезда». Экскурсовод, с энтузиазмом рассказывавший о художнике, сталкивается с вопросом: «А правда... что Пикассо этот сошел с ума?»<sup>86</sup> Для писателя, впрочем, эта реплика простеца служит голосом здравого смысла: ею заканчивается эпизод посещения главными героями щукинского собрания. Христофоров и Машура решают уйти, после чего на зимней московской улице между ними происходит объяснение в любви – русское, родное, естественное преодолевают искусственное и чужеродное: «Нет не принимаю я Пикассо. Бог с ним. Вот этот серенький день, снег, Москву, церковь Знамения – принимаю, люблю, а треугольники – бог с ними. ... – Я вас принимаю и люблю...»<sup>87</sup>

На первый взгляд, к «демонизирующей» Пикассо тенденции русской критики 1910-х годов принадлежит и эссе И. Эренбурга, опубликованное им летом 1918-го в московском еженедельнике «Понедельник», приложении к газете Е. Кусковой «Власть народа». В течение почти десяти лет парижской жизни литератор близко общался с художником, и это обстоятельство сообщило его тексту уникальность: читатель узнавал о внешности и поведении Пикассо, обстановке его мастерской и даже о виде из его окна. Казалось бы, впечатления очевидца и вовлеченность Эренбурга в парижский художественный дискурс должны были привести к результату, отличному от русской традиции истолкования Пикассо. Но в образной ткани очерка «демонические» мотивы занимают весьма заметное место: «Зловеще смотрят со стен изломанные скрипки, цветные квадраты, похожие на таинственные планы, рельефы из жести, бумаги, дерева... У Пикассо не было веры, но лишь “мистика”, вместо прозрения – странные сны, вместо молитвы – волнующий стих или звук. Заключенный в тьме, он будто касался кончиком пальцев невидимого свода. То была лишь юность Пикассо... Пикассо захотел приоткрыть дверь, превзойти себя, познать запретное... Но разъявивший все на составные части Пикассо не имел живой воды. Воссоединить рассеченное он не может. Бедный черт, как страшно ему!.. Нет, это не черт, это лишь демон, и, как подобает, у него грустно заволочнуты глаза и традиционно шелестят печальные крылья... И все же страшно в мастерской среди кубистических картин и уродливых идиолов, с кладбищем под окнами»<sup>88</sup>.

Сейчас сложно сказать, был ли Эренбург знаком с текстами Бердяева и Булгакова и не являются ли переклички образов совпадением, продиктованным общей риторикой рубежа веков. Но и в стилистике Эренбурга, и в ряде конкретных мотивов можно усмотреть следы воздействия Аполлинера. Так, «вскрытие» тела предмета, «вивисекция» может восходить к образу художника-хирурга: «Пикассо изучает предмет как хирург, рассекающий труп»<sup>89</sup>. В то же время сравнение художника именно с чертом, а не с «демоном», «дьяволом» или иным персонажем Пандемония, скорее всего, продиктовано личными мотивами. Спустя десятилетия Эренбург вспоминал: «Я давно его прозвал шутя чертом...

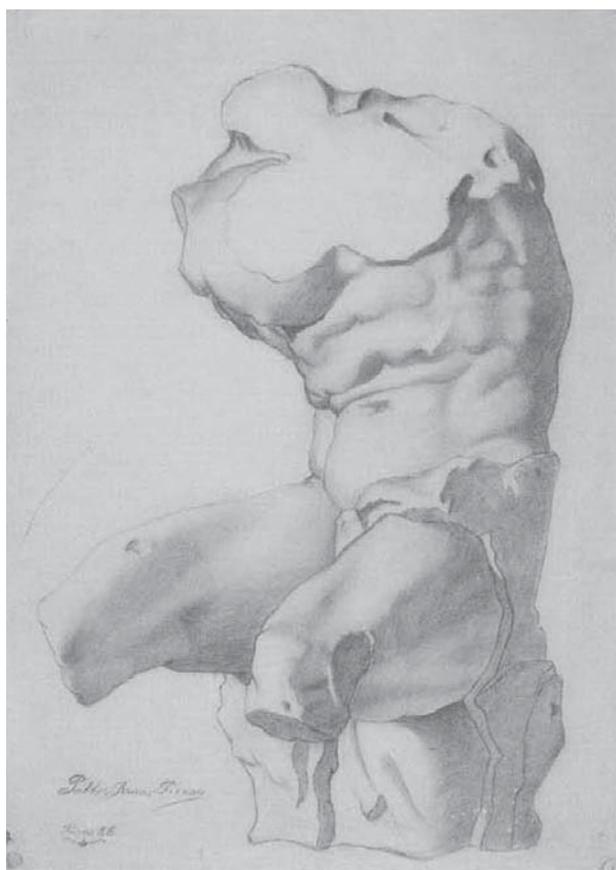
Если он и черт, то особенный – поспоривший с Богом насчет мироздания, восставший и неуступивший. Черт обычно не только лукав, но злобен. Пикассо – добрый черт»<sup>90</sup>.

Авангард, очевидно, в связи с войной вступил в спор с религиозными мыслителями довольно поздно<sup>91</sup>. Главным его ответом стала первая в мире монография о художнике «Пикассо и окрестности», завершенная поэтом И. Аксёновым в 1917 году по итогам поездки в Париж весной 1914-го. Книга эта, построенная как ряд афористичных фрагментов в духе Ницше и Розанова, вслед за которыми располагается «Полемическое приложение», впервые пристально анализирующее живописный язык Пикассо, все еще находит диаметрально противоположные оценки. Д. Рицци полагает, что ее отличает «яркая оригинальность»<sup>92</sup>, А. Бабин называет ее «совершенно гениальной»<sup>93</sup>, а А. Костеневич, напротив, полагает, что Аксёнов «честолюбив, но не слишком даровит»<sup>94</sup>. «Пикассо и окрестности» – это книга все еще очень молодого человека, который стремится вложить в нее накопленную эрудицию и продемонстрировать приобретенную в Париже осведомленность. Несмотря на несколько переизданий и переводов, она все еще нуждается в изучении и комментировании<sup>95</sup>. Эта книга не только замечательный пример пристального «чтения» современной живописи, но и попытка актуализации искусствоведческих категорий, таких как «готика» и «барокко»<sup>96</sup>. Во всяком случае, анализ Аксёнова лежит в иной плоскости, чем эссеистическая метафорика Аполлинера и визионерство русских философов, для которых «...искусство есть *симптом* и притом безмерной значительности»<sup>97</sup>. «Мистической» концепции художника здесь противопоставляется подчеркнуто «формальное» понимание искусства: «Свойства материала определяют род художественного произведения и управляют всем творчеством артиста»<sup>98</sup>. В этом отношении «Пикассо и окрестности» существенно дополняют представление о контекстах русского филологического формализма<sup>99</sup>. Можно сказать, что если бы не Аксёнов русский авангард вряд ли нашел бы адекватный язык для анализа Пикассо.

Поток произведений Пикассо, приобретавшихся в Париже, иссяк с началом мировой войны в 1914 году и после революции не возобновился. Не было и какой-либо систе-



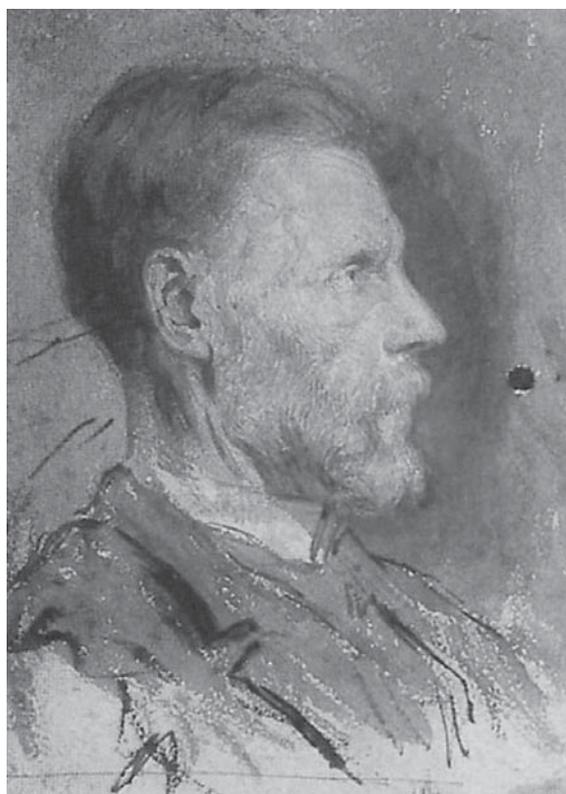
Античный бюст в профиль. 1895.  
Барселона, Музей Пикассо



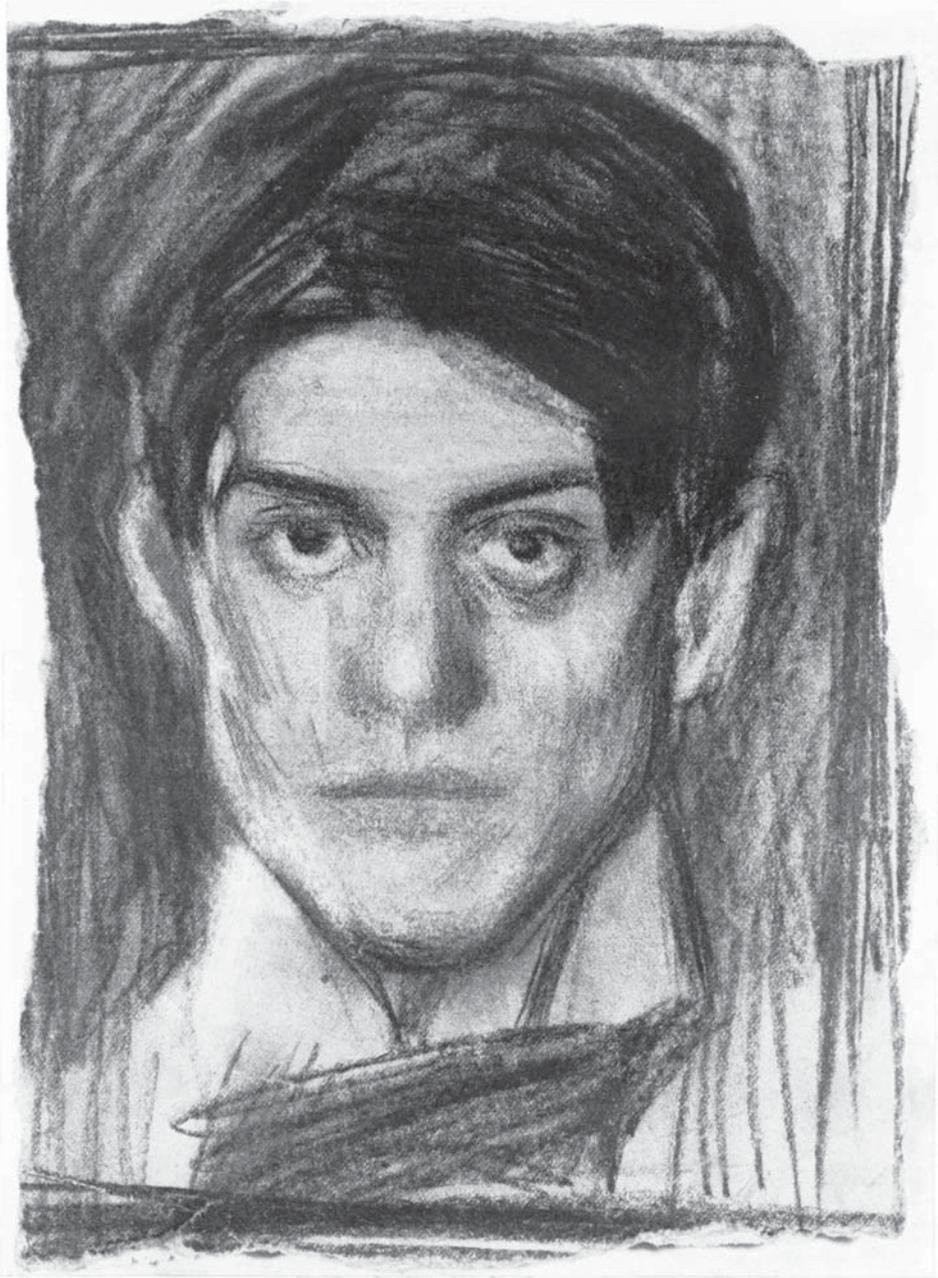
Зарисовка с гипсового слепка. 1895.  
Барселона, Музей Пикассо



Портрет матери художника  
Марии Пикассо Лопес. 1896.  
Барселона, Музей Пикассо



Портрет отца художника  
Хосе Руиса Бласко. 1896.  
Барселона, Музей Пикассо



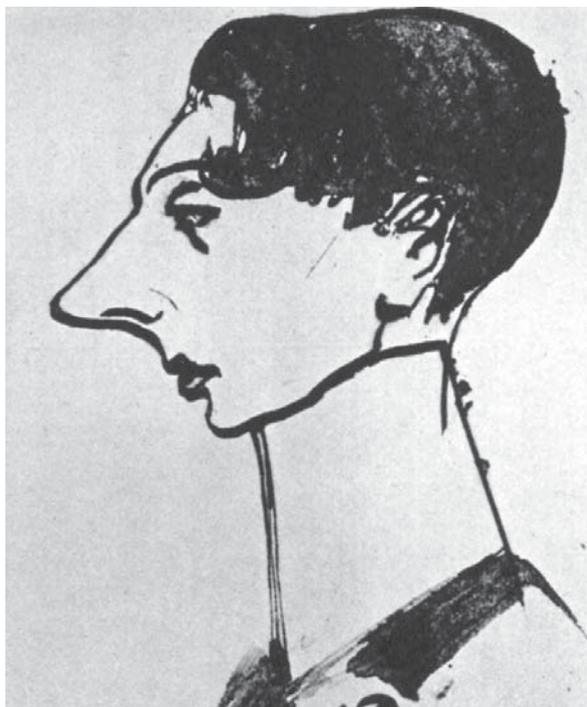
Автопортрет. 1900.  
Барселона, Музей Пикассо



Портрет сестры художника Лолы. 1899–1900.  
Барселона, Музей Пикассо



Пикассо и Касахемас. 1899–1900.  
Барселона, Музей Пикассо



Касахемас. 1900.  
Частное собрание

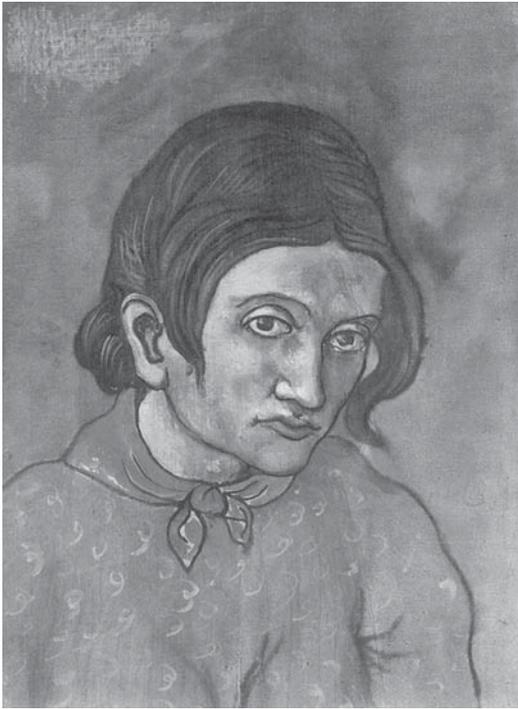


Свидание (Две сестры). 1902.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



Рентгенограммы  
картины «Свидание (Две сестры)».





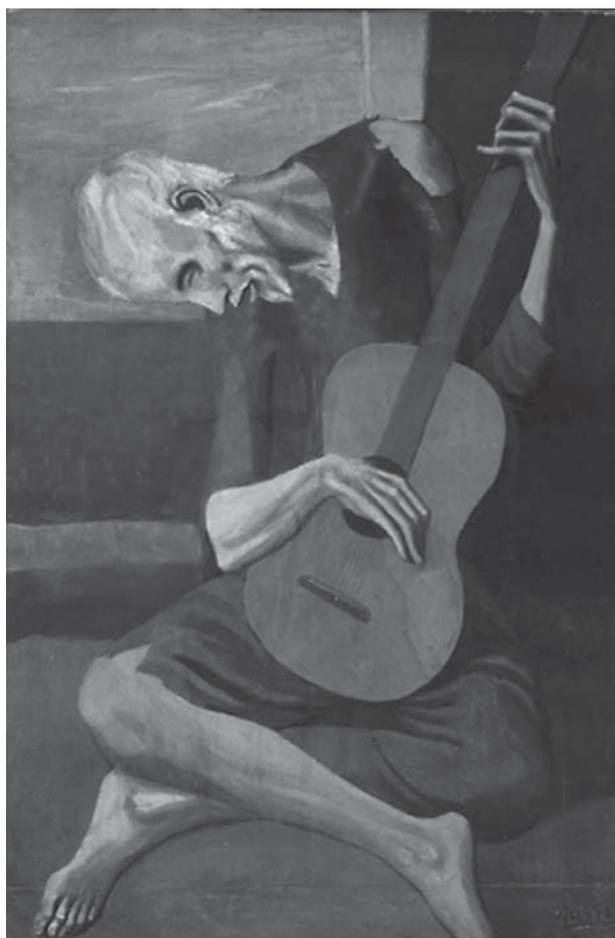
Портрет молодой женщины. 1903.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



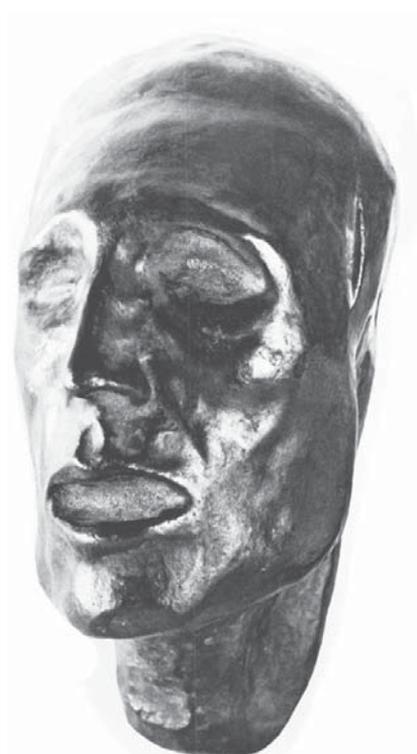
Рентгенограмма картины  
«Портрет молодой женщины»



Голова старика в тиаре. 1905.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Старый гитарист. 1903.  
Чикаго, Институт искусств



Слепой певец. 1903



Женская голова (Фернанда). 1906



Шуг. 1905



Женская голова (Алиса Дерен). 1905



Женская маска. 1907



Женская маска. 1908



Женская голова (Фернанда). 1909



Женщина с грушами (Фернанда). 1909.  
Частное собрание



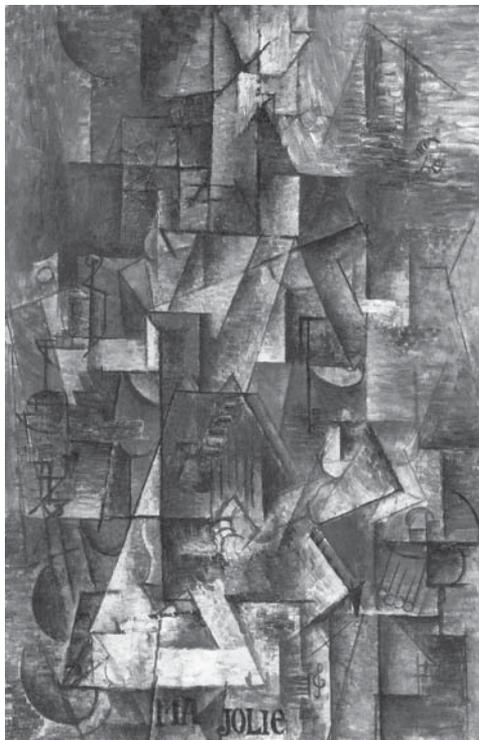
Портрет Вильгельма Уде. 1910.  
Частное собрание



Хуан Грис. Портрет Пикассо. 1912.  
Чикаго, Институт искусств



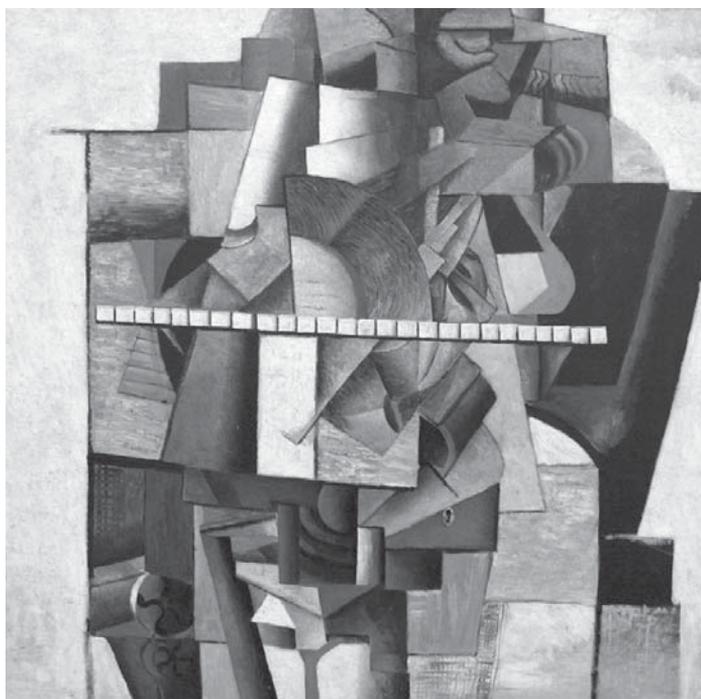
Жан Метценже. Время чаепития. 1911.  
Филадельфия, Художественный музей



Женщина с гитарой (Ma Jolie).  
Зима 1911–1912.  
Нью-Йорк, Музей современного искусства



Альбер Глез.  
Человек на балконе. 1912.  
Филадельфия, Художественный музей



Казимир Малевич.  
Портрет Михаила Матюшина. 1913.  
Москва, Гос. Третьяковская галерея



Тенора и скрипка. 1913.  
Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



Рентгенограмма картины  
«Тенора и скрипка». Фрагмент

мы контактов Пикассо с творческим миром России<sup>100</sup>. Тем не менее Пикассо, олицетворявший дерзкий дух современного искусства, продолжал волновать воображение русских художников и критиков. Восприятие его, однако, стало своеобразным. В России 1920-х годов имели дело не с самим художником – с его новыми произведениями знакомились, как правило, по туманным репродукциям или рассказам редких счастливых повидавших мастера на Монпарнасе, а с образом Пикассо. Образ же этот зависел, в конечном счете, не столько от реального содержания творчества художника, сколько от ситуации в отечественном искусстве и от уровня осведомленности России о современной западной культуре.

Одно из первых упоминаний Пикассо в послеоктябрьской периодике относится к марту 1919-го. Обозревателя газеты «Искусство коммуны» привел в неистовство эпитет «призрачный», отнесенный критиком А. Левинсоном к полотнам Пикассо: «Можно, конечно, договориться до чего угодно, но мы все же хотим уверить читателя, что холсты Пикассо отнюдь не призрачны, что они существуют, даже в Москве и... никак не могут быть приняты за призраки»<sup>101</sup>.

Этот напористый, поучающий и несколько развязный тон был обычен для публицистов комфутского еженедельника. Но явная неадекватность реакции на вскользь брошенное слово объясняется не только манерой футуристической полемики. В это время художник все еще оставался знаменем русских левых, и футуристы болезненно реагировали на попытки истолковать его творчество в чужом им духе. Обозреватель «Искусства коммуны» не счел нужным объяснить, что именно оскорбило его в тривиальной риторической фигуре. Но надо полагать, читатель газеты без комментариев понимал суть дела. Очевидно, перед нами продолжение, вернее же – курьезный отголосок предреволюционной полемики о «демонизме» Пикассо, который после Октября приобрел новые обертоны.

В 1918 году статьи Бердяева и Булгакова были переизданы<sup>102</sup>. Естественно, в новой обстановке мрачные прогнозы, поводом для которых стало искусство Пикассо, могли восприниматься злободневно-политически потому, в частности, что футуристы, чьим «патроном» в общественном

сознании продолжал оставаться художник, в это время ощутимо влияли на культурную политику новой власти<sup>103</sup>.

Было бы натяжкой утверждать, что Бердяев буквально сопрягал русскую революцию и развитие современного искусства, хотя он и отмечал порой точки соприкосновения большевиков и футуристов<sup>104</sup>. Но очевидно, что в практически одновременно создававшихся работах развитие русской революции под знаком большевизма и ситуация в новейших художественных течениях описывалась философom как сходные процессы. Приведу несколько выразительных суждений из политической публицистики 1917 года и близких к ней по времени культурологических сочинений.

Журнал «Русская свобода» (1917): «Социализм есть лишь пассивная рефлексия на буржуазный мир ... В нем нет творческой свободы... ничего противоположного духу буржуазности... Социализм не выдвинул до сих пор никаких ценностей, кроме ценностей материального... насыщения. Духовно же он живет ценностями, созданными “буржуазным” миром...»; Не новая жизнь раскрывается и расцветает (в русской революции. – *И.Д.*), а старая жизнь, окончательно распустившаяся, гниет»<sup>105</sup>.

Сборник «Кризис искусства» (1918): «Футуризм по своему чувству жизни... лишь переходное состояние, более конец старого мира, чем начало нового... Они (футуристы. – *И.Д.*) слишком рабски зависят от процессов разложения и распыления старой плоти мира ... чтобы они в силах были творить новый мир... Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе»; «У Пикассо колеблется граница физических тел. Те же симптомы есть и у футуристов... Уже у импрессионистов начался какой-то разлагающий процесс. И это не от погружения в духовность, а от погружения в материальность происходит... Пикассо – не новое творчество: Он – конец старого»<sup>106</sup>.

Таким образом, Бердяев соотносил революционный социализм в его русском варианте и новейшие художественные течения как явления, лишенные качественной новизны, но притязавшие на нее, принадлежащие прошлому, но не будущему – явления, так или иначе связанные с косным материальным началом, но не имеющие духовной самостоятельности. В сущности, речь шла о различных воплощениях

тяжкого кризиса – национально-государственного и культурного, но не о специфике художественного явления.

Наметившаяся в публицистике Бердяева аналогия не могла получить широкого развития и распространения в процессе послеоктябрьской России. Но можно предположить, что образ Пикассо, персонифицировавшего новое искусство, мог приобретать и более явную политическую окраску. Это наблюдение косвенно подтверждает значительно более позднее выступление Г. Федотова. В середине 1930-х годов он внятно произнес – и неизбежно огрубил – то, что у Бердяева лишь предощуцалось: «Не подлежит сомнению, что мы живем в эпоху... гибели гуманистической культуры... Искусство не отражает этой гибели, оно ее организует и вдохновляет... И когда человек убит окончательно... из прессованных останков людей, горящих энтузиазмом, строится новое общество... из мертвых звуков – музыка Стравинского. Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но зачинатели и пионеры – это они, а не политические вожди, которые делают последние выводы в самой последней, то есть низшей сфере деятельности»<sup>107</sup>.

Это, впрочем, позиция эмигранта. В критике советской России влияние образов религиозных мыслителей сказывалось еще некоторое время в стилистике и интонации различных сочинений, посвященных современной живописи, например в очерке П. Перцова о Щукинском собрании<sup>108</sup>. Естественным итогом намеченной в статьях религиозных философов и окоლოსимволистских литераторов концепции творчества Пикассо стало превращение его имени в своего рода «эмблему». Именно в таком качестве оно фигурирует у К. Вагинова, который по-своему интерпретировал шпенглеровскую оппозицию культуры и цивилизации, противопоставляя органическое эллинское язычество – косному христианству: «Радий есть христианство, братия мои. Паровоз есть христианство, братия мои. Пикассо есть христианство, братия мои»<sup>109</sup>.

Таким образом, в начале 1920-х годов в России сосуществовали два Пикассо – реальный художник, чьи работы были хорошо известны по собранию Щукина, и отвлеченный символ. При этом даже в интерпретациях авангардистов, обращавших внимание прежде всего на живописные качества

Пикассо, а не умозрительный смысл его творчества, имя художника все более явно приобретало свойства абстрактного знака. Дело в том, что во второй половине 1910-х годов, когда русский авангард подходил к наиболее смелым и своеобразным выводам, для отечественного зрителя искусство Пикассо оставалось практически тем же, что в 1914-м. Явление, развитие которого перестало ощущаться, закономерно превращалось в застывшее отвлеченное понятие. К началу 1920-х годов сложившийся в России образ Пикассо утратил упругость, многосложность живого явления и потому, когда стали известны новые работы художника, «сломался».

Вопреки опасениям Эренбурга, «бедный черт» Пикассо нашел «живую воду», что, впрочем, предсказывал еще Аксёнов. Соединение разъятых элементов было осуществлено с не меньшим радикализмом, чем предшествовавшее тотальное дробление видимого мира – не случайно новые произведения Пикассо второй половины 1910-х годов поначалу вызывали у критиков ассоциации с манерой Энгра. Дело в данном случае не в том, насколько ярлык «энгризм» – слишком броский, чтобы быть верным, – отвечал реальному смыслу т.н. неоклассических произведений художника, а в общей тенденции критики, в тех ожиданиях, которые она связывала с развитием Пикассо. Казалось, в искусство возвращаются гармония и ясность, которые ушли из живописи, изгнанные суровым кубизмом, и из оскверненной войной жизни.

Известия об обращении Пикассо к Энгру проникли в Россию, очевидно, в первой половине 1921 года. В направленной «против кубизма» книге о Татлине, вышедшей после февраля 1921 года, Н. Пунин, между прочим, отметил: «Отрывочные сведения... из Парижа, от которого мы оторваны уже седьмой год, настойчиво повторяют известие о том, что Пикассо в своих последних работах вернулся к “энгровским” традициям»<sup>110</sup>. Впрочем, как свидетельствовал современник, испытавший потрясение при открытии «нового Пикассо» – «что обозначала эта формула, не знал никто...»<sup>111</sup>. Н. Яворская вспоминала: «...когда в Москве появился один из номеров немецкого журнала “Арабат” 1920 г. с [вос]произведением реалистических рисунков Пикассо, то создалось впечатление, что художник пришел к реализму»<sup>112</sup>.

«Энгризм» Пикассо стал в России сенсацией. К нему не привыкали постепенно, его пережили как шок, тем более что поначалу в России лишь слышали о новой манере мастера, не видя практически ничего из «энгровских» или неоклассических произведений. Эта ситуация во многом определила характер восприятия Пикассо в России 1920-х годов.

Очевидцы, впрочем, были далеки от того, чтобы принимать ярлык за чистую монету. Так, 18 марта 1922 года Н. Ремизов (Ре-Ми) сообщал из Нью-Йорка Н. Радлову: «Сейчас же, когда происходит сдача всех позиций футуристами, ты понимаешь, что каждый месяц чреват интереснейшим материалом. Злые языки говорят, что последний, кто еще борется за футуристов, это торговец Розенберг; дело в том, что прошлый сезон был очень плох в смысле продажи, а у него завалилось много картин Пикассо и др., и когда он все это продаст, Париж будет свободен от футуристов. Самая яркая часть их уже передвинулась с Монпарнаса в Берлин. Вот один из интересных трюков этих “брави”. Они записали в свои ряды кого бы ты думал? Энгра. Ты, вероятно, так же удивлен, как был удивлен я, а, оказывается, это очень “логично” – он первый [?] деформировал по-своему форму, писал [?] не то, что видит его глаз, и все в том же духе; вот до каких абсурдов может дойти жульнический футуризм парижского кафе»<sup>113</sup>.

Вероятно, в середине 1921 года в стране появились экземпляры немецкого издания монографии Мориса Райналя, позволившие читателям составить приблизительное представление о новой манере художника, журналам же – поместить первые репродукции<sup>114</sup>. Пресса 1921–1922 годов отразила явное замешательство – сопровождавшиеся одними и теми же иллюстрациями, статьи возвещали то «конец Пикассо», торжество реакции и, следовательно, закат определенного искусствовопонимания<sup>115</sup>, то открывали в «новом Пикассо» путь к синтезу высшего порядка для всего современного искусства<sup>116</sup>. Первоначальную критическую разноголосицу объединял, пожалуй, серьезный тон – было ясно, что речь шла не о повороте в творчестве одного художника, пусть и очень значительного, а о событии гораздо более важном.

И хотя довольно быстро стало очевидным, что неоклассические работы не исчерпывают современного творчества

Пикассо («Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет», – категорически заявлял, например, Маяковский, посетивший в 1922 году Париж)<sup>117</sup>, еще долгое время критика была ориентирована на опровержение сенсации. Едва ли не каждая статья о художнике или обзор французской живописи содержал теперь сведения о том, что Пикассо продолжает кубистические эксперименты, а его фигуративные полотна все же «не похожи ни на что, и менее всего на Энгра»<sup>118</sup>. Но, хотя Пикассо продолжал кубистические поиски, русская критика начала 1920-х годов была сосредоточена едва ли не исключительно на его неоклассицизме, – для нее был важен вопрос, насколько этот эпизод выражает логику современного художественного процесса в целом.

При всей разноречивости суждений участников спора можно выделить некоторые общие позиции. Противники авангарда восприняли поворот Пикассо как свидетельство долгожданного краха левого движения и истолковали его в целях дидактических. Это был урок русским левым: «Последователям Пикассо остается только проливать горькие слезы»<sup>119</sup>. И. Грабарь, очевидно, соглашаясь с нелестной для «энгровских» рисунков оценкой немецкого искусствоведа Отто Граутоффа, также морализировал: «Если слишком крутой поворот обнажил бедность художественной культуры даже у Пикассо, то сколь опаснее такой поворот для россиян?»<sup>120</sup> Наиболее последовательно неоклассицизм Пикассо развенчивал Радлов. Статья его о Пикассо непосредственно связана с проблематикой сборника памфлетов «О футуризме» (1923), в целом направленного против отечественного авангарда. Естественно, что Радлов, теоретик русских неоакадемистов, отказал вчерашнему кубисту в какой-либо связи с классической французской традицией. Он категорически отрицал самую возможность создания «большого стиля» усилиями левых. Напротив, по его мнению, «энгризм» вел «к созданию новой системы новых символов, более объективных, но столь же мертвых, как и кубистические»<sup>121</sup>.

В то же время большинство критиков, взгляды которых складывались в кругу «Мира искусства» и «Аполлона», довольно лояльно принимали новую манеру художника, ощущая в ней возвращение к духу латинской традиции, а потому не

подвергали сомнению серьезность и глубину творческого поиска Пикассо. «Искусство его искренно, – писал Э. Голлебарх, – чуждо... шарлатанства»<sup>122</sup>. Я. Тугендхольд также подчеркивал связь художника с традицией Энгера и Дега, считал, что залог ее развития – «в непрерывной связи с “натурой”»<sup>123</sup>. Наиболее ярко суть подобного взгляда на Пикассо сформулировали Е. Бебутова и П. Кузнецов, побывавшие в Париже в 1923 г. Путь мастера виделся им образцом развития современной живописи: «Кубизм дал ему гигантскую мощь кисти, крепкое и вместе с тем упрощенное понимание формы и цвета... Художник не просто “разочаровался” в кубизме, а пошел дальше по своему пути, создавая новый реализм, построенный на своих прежних достижениях»<sup>124</sup>. Таким образом, парижский художник служил своего рода назидательным примером как для отечественных беспредметников, так и для отвергавших живописный опыт последних десятилетий традиционалистов.

Близкая к Ассоциации художников революционной России критика, однако, воспользовалась поисками Пикассо также откровенно прагматически. Например, еще в 1922 году идеолог Ассоциации В. Перельман писал: «Крайне симптоматично, что Пикассо возвращается к традициям Энгера... Мы подходим к синтезу»<sup>125</sup>. Но уже год спустя, в пору консолидации АХРР, педалируя оценки буквально воспринятого Граутоффа, он настаивал на том, что именно «возврат к Энгру», служивший незадолго до этого знаменем нового синтеза, обнаружил роковую «беспомощность и слабость» художника<sup>126</sup>.

Русские левые вправе были бы расценить «энгризм» Пикассо как удар в спину, если бы за годы изоляции от Европы отечественный авангард не вышел бы за пределы кубо-футуристической концепции (трактат Пунина «против кубизма» с инвективами в адрес французской школы и Пикассо родился вне зависимости от его «измены»). П. Филонов, например, и в 1923 году продолжал отрицать Пикассо как представителя старого, «реалистического» искусствовопонимания. Дальнейшая эволюция Пикассо, похоже, в принципе не представляла для него интереса<sup>127</sup>.

Выяснялось к тому же, что «Пикассо продолжает свои поиски...» и «ни теоретически, ни практически никогда *не отрекся* от кубизма и его продолжений...»<sup>128</sup> Это обстоятельство

позволило наиболее активным публицистам авангарда 1920-х годов – производственникам превратить нужду в добродетель и изящно уйти из-под критических стрел традиционалистов, акцентировавших в полемике с левыми именно «классицизм» Пикассо. Производственники и левовцы осуждали Пикассо за самодовлеющий станковизм, но брали его под защиту, с одной стороны, как собственного предтечу, а с другой – как крупнейшего мастера современности, в силу общественных условий неспособного применить свой дар в искусстве прямого социального действия: «В этих перескакиваниях с приема на прием видишь не отход, а метание из стороны в сторону художника, уже дошедшего до предела формальных достижений в определенной манере, ищущего приложения своих знаний и не могущего найти приложения в атмосфере затхлой французской действительности» (Маяковский)<sup>129</sup>. В этих словах уже намечается итог, к которому вскоре придет практически вся советская критика. Высоко оценив талант Пикассо и совершенство его живописи, она вынуждена будет отказать художнику в самой возможности качественного развития без четкого идейного самоопределения.

Ни одна из прежних стилистических метаморфоз Пикассо не вызывала в России столь острой реакции, как неоклассицизм. Дело не только в том, что слишком шокирующим был контраст между припорошенными опилками плоскостями, лишь условно соотносимыми с каким-либо реальным мотивом («Композиция с гроздьем винограда и разрезанной грушей», 1914, ГЭ), и своеобразной гармонией осязаемых массивных телесных форм, предполагающей очевидные классические ассоциации (например «Большая обнаженная», 1921, Лувр). В конечном счете русскими критиками рубежа 1910–1920-х годов контраст этот скорее предполагался, чем ощущался реально. В пору, когда неоклассику знали, как правило, по репродукциям, переход Пикассо к «классицизму» означал для русского художественного мира своего рода ритуальное действие. К такому истолкованию публика и критика были подготовлены предшествующими манифестациями авангарда. Значение же «энгровского» поворота именно как жеста – указующего перста или поднятых рук – диктующего направление или,

наоборот, знаменующего капитуляцию, усугублялось ситуацией в русском искусстве.

Известие о новой эволюции Пикассо проникло в Россию именно в те месяцы, когда на смену решительно превалировавшему в революционную пору эстетическому радикализму приходило, но не пришло еще, сложное взаимодействие традиционных – от ахрровско-передвижнической до бубново-валетской, примитивистской (НОЖ) или, несколько позднее, остовской – живописных концепций. Авангард же утрачивал внешнюю целостность и вступал в полосу активных мутаций.

После своего рода потрясения, вызванного «энгризмом» и неоклассикой, Пикассо в глазах русской критики надолго утратил прежний ореол исключительности, черты провиденциальной связи с судьбой искусства (сам характер реакции на «классицизм» еще предполагал подобное восприятие). С начала 1920-х годов Пикассо все чаще рассматривался русской критикой как один из мастеров современного искусства, хотя и в этом ряду он оставался «самым большим живописцем» (Маяковский), «мудрым Пикассо» (Кузнецов), «крупнейшим из ныне живущих художников» (Вейдле)<sup>130</sup>. Становилось очевидным, что творчество Пикассо можно адекватно воспринять лишь вне жесткой связи с какой-либо художественной доктриной. «Пикассо... во многом труден для нас и, может быть, для себя. Никогда успех не был основан на большем непонимании. И я не хочу сказать, что у Пикассо нет связи со своим временем, я думаю только, что эта связь еще не ясна, что, во всяком случае, она не в плоскости классицизма или кубизма, но лежит глубже, проявится позднее...», – размышлял на страницах петербургского журнала «Современный Запад» В. Вейдле<sup>131</sup>.

В середине 1920-х годов определились новый подход к Пикассо и иные интонации критики. Советские искусствоведы и художники, посещавшие парижские галереи, коллекции, мастерские, открывали более сложный, конкретно-осязаемый образ Пикассо. Образ этот, впрочем, почти лишился ореола легенды и стал не столь волнующим, как в минувшие годы. Творчество Пикассо теперь представляло, как правило, в контексте устремлений сегодняшнего французского искусства, в своеобразии и самоценности парадоксальных живо-

писных поисков. В то же время отечественный наблюдатель постепенно, но неуклонно утрачивал чувство причастности Пикассо к драматическому развитию русского искусства.

- <sup>1</sup> Литература о восприятии Пикассо в России обширна: *Ingold, F. Ph.* (Hrsg.). *Picasso in Russland: Materialien und Wirkungsgeschichte, 1913–1971.* Zürich [1973]; *McCully, M.* (ed.) *A Picasso anthology: Documents, Criticism, Reminiscences.* Princeton [1981]. P. 102–118; *Подоксик А.* Пикассо. Вечный поиск. Л., 1989. С. 121–134; *Доронченков И.А.* Пикассо в России 1910–1920-х г. К истории восприятия // Зарубежные художники и Россия. Ч. 2. СПб., 1991. С. 64–75 [переиздано: Ретроспективный сборник научных трудов кафедры зарубежного искусства. К 250-летию Академии художеств. СПб., 2008 / РАХ – СПбГАИЖСА. С. 191–205; статья частично вошла в данную публикацию]; *Flaker A.* Загадка скрипки Пикассо // *Europa Orientalis.* Vol. 13. 1994. No. 1. P. 93–104; [также: *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 267–276]; *Бабин А.А.* Пикассо и Брак глазами Казимира Малевича // Вопросы искусствознания XI (2/97). М., 1997. С. 198–218 [ср.: *Бабин А.А.* Пикассо и Брак глазами Малевича // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000. С. 102–125]; *Адаскина Н.* Иван Александрович Аксёнов: эскиз к портрету // Искусствознание. 2/98. М., 1998. С. 525–539; *Бабин А.А.* Аксенов в окрестностях Пикассо // Искусствознание. 1/02. М., 2002. С. 504–519 [ср.: *Бабин А.А.* О книге Ивана Александровича Аксёнова «Пикассо и окрестности» // Пикассо и окрестности. Сб. ст. М., [2005]. С. 77–100]; *Rizzi D.* Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici // *Archivio Italo-Russo.* No.2. 2002. P.318–322; *Rizzi D.* Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia // *Pagani-Casa G., Obuchova O.* (eds.). *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri.* Venezia, 2002. P. 363–383; *Иньшаков А.Н.* Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900–1920-е годы // Пикассо и окрестности. Сб. ст. М., [2005]. С. 57–76; *Поспелов Г.Г.* Ларионов и Пикассо // Искусствознание. 1/02. М., 2002. С. 437–444 [ср.: *Поспелов Г.Г.* Ларионов и Пикассо. Любовь – вражда // Там же. С. 101–110; *Стругалев А.А.* Татлин и Пикассо // Там же. С. 111–143; *Dorontchenkov, Iliia* (ed.). *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s.* Berkeley, Los Angeles, London, 2009. P. 80–81, 87–89, 106–126; *Турчин В.* Пикассо. Русский взгляд // Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина,

- 25/02/2010–23/05/2010. М., 2010. С. 56–65; *Костеневич А.* Пикассо в России // Пикассо. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный Эрмитаж. 17/06/2010 – 05/09/2010. СПб., 2010. С. 39–51; *Мишин В.* Пикассо и Россия // Третьяковская галерея. 2010. № 1. С. 93–99; *Семенова Н.* Московские коллекционеры. С.И. Щукин, И.А. Морозов, И.С. Остроухов. Три судьбы, три истории увлечений. М., 2010. С. 104–112; *Рицци Д.* Иван Аксенов и окрестности. Заметки о восприятии Пикассо в России // *Kleberg, Lars; Semenenko, Alexei* (eds.). Akse nov and the Environs / Аксёнов и окрестности. Huddinge [2012]. P. 147–160 [русский вариант статьи «Ivan Akse nov e ditorni»]; *Misler, N.* Ivan Akse nov, Nikoli Berdiaev, Picasso and the «Russian Soul» // *Ibid.* P. 161–172; *Бабин А.А.* Пикассо, Пабло // Энциклопедия русского авангарда. Т. 2. М., 2013. С. 232–234.
- <sup>2</sup> Подавляющее большинство их принадлежало С.И. Щукину. В коллекцию И.А. Морозова входили только три полотна художника – «Странствующие гимнасты (Арлекин и его подружка)», 1901; «Девочка на шаре», 1905; портрет Амбруаза Воллара, 1910 (все – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, далее – ГМИИ).
- <sup>3</sup> В конце 1900-х – первой половине 1910-х годов увидеть произведения художника в Париже можно было в галерее-магазине Д.-А. Канвейлера: Пикассо, как и Брак, игнорировал парижские салоны, выставлялся эпизодически и, по большей части, вне Франции. В 1910 году состоялись его выставки в парижской галерее Notre-Dame des Champes и у А. Воллара, в марте 1911-го в нью-йоркской «Галерее 291», в 1912-м и 1913-м в галерее Der Sturm (Берлин), в феврале 1913-го в галерее Танхаузера (Мюнхен). В 1913–1914 годах выставка «Пикассо и негритянская скульптура» прошла в Берлине, Дрездене, Вене, Цюрихе и Базеле. Произведения художника входили в состав нескольких крупных международных экспозиций – «Моне и постимпрессионисты» (Лондон, 1910–1911), Второй постимпрессионистической выставки (Лондон, 1912–1913), выставки Объединение западно-немецких друзей искусства и художников (Sonderbund, Кёльн, 1912), Международной выставки современного искусства (Argony Show, Нью-Йорк, 1913).
- <sup>4</sup> Письмо П. Эттингеру. Цит. по: *Эттингер П.Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. Сост. А.А. Демская, Н.Ю. Семенова. М., 1989. С. 106–107.
- <sup>5</sup> *Грaбaрь И.* «Золотое руно», «Товарищество» и «Передвижники» // *Весы.* 1909. № 2. С. 106–107. Имеется в виду т.н. «Большая обнаженная» Ж. Брака (1908. Национальный музей современного искусства, Париж).

- <sup>6</sup> Ср.: *Маковский С.* Художественные итоги // Аполлон. 1910. № 10. С. 28; *Тугендхальд Я.* 1) Нагота во французском искусстве // Аполлон. 1910. № 11. С. 27; 2) Осенний салон // Там же. 1910. № 12. С. 34.
- <sup>7</sup> Беседа с Н.С. Гончаровой // Столичная Молва. 1910. 5 апреля. С. 3.
- <sup>8</sup> *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки. С. 166. Запись в дневнике от 11 декабря.
- <sup>9</sup> *Матюшин М.В.* Русские кубо-футуристы. Подгот. текста, предисловие и примеч. Н. Харджиева // К истории русского авангарда. Николай Харджиев: Поэзия и живопись. Казимир Малевич: Автобиография. Михаил Матюшин: Русские кубо-футуристы. С послесловием Романа Якобсона. Stockholm 1976. С. 144 (также: *Харджиев Н.* Статьи об авангарде. Т. 1. М., 1997. С. 158). Написано в первой половине 1930-х годов.
- <sup>10</sup> См.: Зеркало. 1911. 16 октября. С. 11. Картины кубистов произвели фурор в Салоне независимых 1911 года. В Осеннем салоне они были сосредоточены в одном зале (№ 8), что многократно усилило их воздействие на зрителя. Здесь были показаны, в частности, такие характерные произведения, как «Полдник» Ж. Метценже (1911, Художественный музей, Филадельфия) и «Этюд к трем портретам» Ф. Леже (1911, Художественный музей, Милуоки).
- <sup>11</sup> *Койранский А.* «Бубновый валет» // Утро России, 1912, 27 января. Ср.: *Н.В.* Из записной книжки // Московский листок. 1912. 1 февраля. С. 5; Русская художественная летопись. 1912. № 3. С. 47. Так называемый «казус Койранского» был неоднократно использован авангардистами для защиты от упреков в рабском копировании парижских художников: См.: *Бурлюк Д.Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). *Бурлюк Д.Д.* О пародии и подражании. СПб., 1913. С. 19; *Маяковский В.В.* Семидневный смотр французской живописи // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1957. С. 235. Также: *Эфрос А.М.* Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // *Эфрос А.М.* Мастера разных эпох. М., 1979. С. 196.
- <sup>12</sup> Безымянные произведения Пикассо указаны в каталогах выставок «Бубнового валаета» 1912 (четыре работы), 1913 (одна гуашь) и «Современное искусство». Художественный салон. Москва. 1913. Трудно сказать, были ли они показаны в действительности. В то же время московские выставки включали целый ряд важных работ других представителей кубизма. В 1912 году «Бубновый валет» показал эскизы к «Обнаженным в пейзаже» Леже (1911, Художественный центр, Милуоки) и «Изобилию» Ле Фоконье (1910, Современный музей, Стокгольм), произведения Глеза, Делоне, и др., в 1913-м – два «аналитических» натюрморта Брака из собрания Вильгельма Уде – «Скрипка и палитра» и «Пианино

и мандолина» (1909–1910, Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк). В январе 1913 года в Москве демонстрировалась «Женщина в синем» Леже (1912, Базель, Художественный музей), наряду с произведениями Пикассо, Метценже, Гриса («Французская выставка картин “Современное искусство”»).

- <sup>13</sup> *Тугендхольд Я.* Письмо из Парижа // Аполлон. 1911. № 1. С. 75. Ср.: *Анреп Б.* По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 6. С. 44.
- <sup>14</sup> *Луначарский А.* Молодая французская живопись // Современник. 1913. № 6. Цит. по: *Луначарский А.В.* Об искусстве. Т. 1. М. 1982. С. 225. Похоже, что Луначарский до революции практически не видел работ Пикассо. Г. Плеханов, критиковавший философские основы книги А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (1912) и посетивший Осенний салон 1912 года, не обнаруживает знакомства с произведениями Пикассо.
- <sup>15</sup> См.: Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. 4 октября 1999 г. – 20 января 2000 г. М., 1999. С. 168–169 (каталожная справка А.Г. Лукановой). Дж. Шарп приводит в качестве аналогии гончаровским штудиям обнаженных «Сидящую женщину» Пикассо (1908, Эрмитаж), указывая, однако, что время ее приобретения коллекционером неизвестно (*Sharp, J.A.* Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde. Cambridge, 2006. P. 108). Как указывает А. Костеневич, картина появилась у Шукина в 1913 году. См.: *Костеневич А.Г.* Искусство Франции 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. В 2-х т. СПб., 2008. Т. 2. С. 122.
- <sup>16</sup> См.: *Поляков В.* Книги русского кубо-футуризма. М., 1998. С. 26.
- <sup>17</sup> Soirées de Paris, 15 ноября 1913. См.: *Стригалева А.* О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. 1989. № 3. С. 26–31; *Dabrowsky, M.* Tatlin and Cubism // Source, Vol. XI, Spring/Summer 1992. P. 39–52.
- <sup>18</sup> *Пунин Н.* Рисунки нескольких молодых // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 2. Функцию символа имя художника приобретает в стихотворении Е. Гуро «Скрипка Пикассо» (сб. «Трое», 1913), в котором, по справедливому суждению А. Флакера, «...едва ли надо искать словесный пересказ иконографии Пикассо» или прямое отражение его поэтики. См.: *Флакер А.* Загадка скрипки Пикассо // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 271.
- <sup>19</sup> *Паркин В.* Ослиный хвост и мишень. М., 1913. С. 82. Существуют два мнения об авторстве этой статьи. Е. Баснер полагает, что «Варсонофий Паркин» – псевдоним Ларионова и И. Зданевича. См.: *Баснер Е.* 1) Наталия Гончарова и Илья Зданевич о происхождении всёчества // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 73; 2) Михаил Ларионов, Илья Зданевич и другие. «Акефалы» и «декакератисты» в 1913 году // Авангард и остальное. Сб. ст.

- к 75-летию Александра Ефимовича Парниса. М., 2013. С. 323–325.  
Г. Поспелов и Дж. Шарп атрибутируют статью Ларионову (*Поспелов Г.* Восток и русское искусство. Выставка-исследование // ДИ СССР. 1978. № 4. С. 32; *Boult J.E. and Drutt M.* (eds.). *Amazons of the Avant-Grade*. London: Royal Academy of Arts. 1999. P. 159).
- <sup>20</sup> *Худяков С.* Литература, художественная критика, диспуты и доклады // Ослиный хвост и Мишень. С. 148. Худяков – явный псевдоним, под которым мог скрываться И. Зданевич. См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. В 3-х т. Т. 1. М., 2010. С. 510, 722.
- <sup>21</sup> *Шевченко А.* Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов. М., 1913. С. 16, 17.
- <sup>22</sup> Там же. С. 18.
- <sup>23</sup> Письмо М. Ле-Дантю к О. Лешковой, б/д [1917] // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 135. Ед. хр. 3. Л. 2–2 об.
- <sup>24</sup> См.: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 329–330.
- <sup>25</sup> Ср., напр.: «Наиболее чуткие художники и мыслители отмечали, что Пикассо – это не начало нового, а завершение старой энгровской линии. Н. Бердяев: “Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого”. М. Ле[-]Дантю: “Глубокая ошибка считать Пикассо началом – он скорее заключение, по его пути [идти], пожалуй, нельзя”. Н. Пунин: “Пикассо не может быть понят как день новой эры”». *Ковтун Е.* Очевидец незримого. О творчестве Павла Филонова // Павел Филонов и его школа. Составители Е. Петрова и Ю. Хартен. Köln, 1990. С. 16.
- <sup>26</sup> См.: *Костеневич А.* Русские собиратели французской живописи // Морозов и Щукин – русские коллекционеры. От Моне до Пикассо. [Каталог выставки] Музей Фолькванг, Эссен. Музей им. А.С. Пушкина, Москва. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Кельн [1993]. С. 76–77. Не определены также обстоятельства появления карикатуры, в которой Щукин представлен в виде свиньи (датирована 1906). См.: *Richardson J.* *A Life of Picasso*. Vol. I. New York, 1991. P. 392; Vol. II. 1996. P. 106–107.
- <sup>27</sup> *Ibid.* P. 306.
- <sup>28</sup> *Тугендхальд Я.* Французское собрание С.И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 30.
- <sup>29</sup> *Belting H.* *The Invisible Masterpiece*. London, 2001. P. 263.
- <sup>30</sup> SIC, 1917, No. 15. Mai. Ср.: *Breuning, K.M.* *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902–1918*. New York, 1972. P. 450–451.
- <sup>31</sup> См.: *McCully M.* *Op. cit.* P. 81–84, 86.
- <sup>32</sup> *Келлен Л.* Новая живопись. Импрессионизм. Ван Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер. Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионизм. Футуризм. М., 1913. С. 64–66. О визио-

нерстве Пикассо ср.: *Rubiner L. Maler Bauen Barrikaden // Die Aktion*. Heft 4. 25. April 1914. S. 353–364; ср.: *Washton-Long R.-C.* (ed.). *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. New York, 1993. P. 79.

<sup>33</sup> Там же. С. 69.

<sup>34</sup> Там же. С. 79.

<sup>35</sup> Келлен, по его собственному признанию (с. 67), видел Пикассо на выставке Sonderbund в 1912 году. Там было 16 картин и гуашей художника, которые представляли его путь от ранних фигуративных работ до аналитического кубизма. Там он предстал, по мнению Ф. Марка, «более серьезным, более таинственным» (см.: *Washton-Long R.-C.* Op. cit. P. 51). Именно с «синими» или «розовыми» полотнами, скорее всего, и связываются слова немецких критиков о визионерстве Пикассо.

<sup>36</sup> Соображения Келлена, как и поэтическая манера Аполлинера, вызвали язвительную реакцию «рупора» петербургского авангарда Н. Кульбина. См.: *Кульбин Н.* Кубизм // Стрелец. Сб. 1. Пг., 1915. С. 213–214.

<sup>37</sup> *Чулков Г.* Демоны и современность (Мысли о французской живописи) // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 71–75; Бердяев Н. Пикассо // София. 1914. № 3. С. 57–62; *Булгаков С.* Труп красоты (По поводу картин Пикассо) // Русская мысль. 1915. № 8. С. 90–106, 2-я паг.

<sup>38</sup> С другой стороны, такое «устранение» репродукций Пикассо из статьи Тугендхольда как будто непреднамеренно, но наглядно модифицировало образ французского искусства в русле «аполлоновской» политики: оно представало более уравновешенным и гармоничным. Выбор картин для воспроизведения и размер иллюстраций также отражали идейные предпочтения редакции, что было отмечено недружественным критиком: «...совсем не случаен выбор картин П. Пикассо в галерее Шукина С. Маковским для “Аполлона”. Главным образом сделаны снимки с тех картин художника, где больше психологизма или, как выражается Тугендхольд, “панпсихизма”. Помещены снимки большие, солидные с картин незначительных, случайных в коллекции...» *Грищенко А.* Немцы в русской живописи. IX // Новь. 1914. 22 декабря. № 153. С. 5.

<sup>39</sup> Чулков продолжал: «В частности, в области живописи, большинство русских художников рабски следуют за Сезанном» (Указ соч. С. 75).

<sup>40</sup> Там же. С. 71.

<sup>41</sup> *Бердяев Н.* Пикассо. С. 57.

<sup>42</sup> Там же. С. 61.

<sup>43</sup> Там же.

- <sup>44</sup> Там же. С. 62.
- <sup>45</sup> *Булгаков С.* Труп красоты. С. 106, 2-я паг.
- <sup>46</sup> *Подожки А.* Указ. соч. С. 127.
- <sup>47</sup> Там же. С. 130.
- <sup>48</sup> *Misler N.* Op. cit. P. 165.
- <sup>49</sup> *Бенуа А.* Еще о новых путях живописи // Речь. 1912. 29 декабря (1913. 11 января н. ст.). С. 4.
- <sup>50</sup> *Бенуа А.* Московские впечатления. II // Речь. 1911. 4 (17) февраля. С. 2.
- <sup>51</sup> *Бенуа А.* Еще о новых путях живописи. С. 4. Далее цитаты из статьи Бенуа приводятся без специальных оговорок по этому источнику.
- <sup>52</sup> *Бердяев Н.* Пикассо. С. 57; *Булгаков С.* Труп красоты. С. 91, 2-я паг.
- <sup>53</sup> *Тugendхальд Я.* Французское собрание... С. 6, 30.
- <sup>54</sup> *Булгаков С.* Труп красоты. С. 105, 2-я паг.
- <sup>55</sup> «Африканские», или «мавританские» корни Пикассо – заметный мотив критики этого времени. Ср.: *Булгаков С.* Труп красоты. С. 92, 2-я паг.; *Балльер А.* О хромотерапии, уже использованной // Союз молодежи. 1913. Март. № 3. С. 24.
- <sup>56</sup> *Булгаков С.* Труп красоты. С. 106, 2-я паг.
- <sup>57</sup> Ср., напр.: «...это есть все же искусство, и большое искусство при болезненности своей, при всей своей растленности. Получается ужасающий парадокс: *гнуное искусство*, уродливая красота, бездарная талантливость». *Булгаков С.* Указ. соч. С. 99, 2-я паг.
- <sup>58</sup> *Преображенский Н.* В галерее С.И.Щукина в Москве // Меценаты и коллекционеры. Альманах. М., 1994. С. 49. Ср. слова персонажа повести Б. Зайцева, в котором без труда опознается Щукин: «...мне после битого стекла [с которым сравнивается Пикассо. – *ИД.*] все мармеладом остальное кажется». *Зайцев Б.* Голубая звезда. Цит. по: *Зайцев Б.* Земная печаль. Из шести книг. Л., 1990. С. 334.
- <sup>59</sup> *Булгаков С.* Труп красоты. С. 105, 2-я паг.
- <sup>60</sup> Там же.
- <sup>61</sup> Через несколько месяцев Бенуа возвратился к вопросу о духовном смысле поисков нового искусства, взаимодействующего с архаическими традициями. В статьях о «Выставке древнерусского искусства», устроенной в 1913 году к 300-летию дома Романовых, он провел прямые аналогии между художественным языком русского Средневековья и находящейся под влиянием французских новаторов современной живописи. Но, предсказывая воздействие иконописи на творчество русских авангардистов, критик предупреждал: «Внешне можно скопировать все их [иконописцев. – *ИД.*] приемы... Но чтобы искусство наших дней сделалось таким же по существу, как их искусство, – для этого нужна душевная метаморфоза и не только отдельных личностей,

но всего художественного творчества в целом». *Бенуа А.* Иконы и новое искусство // Речь. 1913. 5 (18) апреля. С. 2.

- <sup>62</sup> Остается открытым вопрос: насколько «демоническая» интерпретация могла быть подсказана не только выбором, но и оценками собирателя? Похоже, что А. Подоксик видит именно в них исток русской традиции истолкования Пикассо: «В таком отборе произведений [без «герметичного» аналитического кубизма 1910–1911 годов. – *ИД.*] заключалась особенность щукинского представления о Пикассо – художнике-испанце, суровом аскете и духовидце, несущим в себе вместе с тем нечто демоническое. Эту свою концепцию Щукин, любивший изъяснять мысль контрастами, выразил в лаконичном афоризме: “Матиссу расписывать дворцы, Пикассо – соборы”» (*Подоксик А.* Указ. соч. С. 121). Афоризм этот почерпнут из книги И. Аксёнова (с. 35) и сам по себе не указывает на «демонизм» мастера. Дополнительным аргументом в пользу щукинского «вклада» в демонизацию Пикассо может служить свидетельство Б. Терновца, наверняка известное Подоксику: «Сергей Иванович любил изъяснять мысль контрастами: Сезанн и Матисс, Матисс и Пикассо; Матисс – радостный, мажорный, приемлющий жизнь, и Пикассо – болезненно-скрытный, несущий какое-то злое, демоническое начало <...>» (*Терновец Б.Н.* Из статьи «Париж – Москва» [1921–1922] // *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. М. 1977. С. 121).
- <sup>63</sup> *Анрен Б.* По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 44.
- <sup>64</sup> Так, отзыв статьи Бенуа о Пикассо можно найти в памфлете Д. Бурлюка: «Враги... притворяясь, что им нравится “не умеющий рисовать Гоген”, “уродливый Пикассо”...» (*Бурлюк Д.Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство... СПб., 1913. С. 8).
- <sup>65</sup> Этому способствовала, в частности, книга Ю. Мейер-Грефе «Spanische Reise» (Berlin, 1910). См.: *Moffett K.* Meier-Graefe as art critic. München, 1973. P. 103–107.
- <sup>66</sup> *Тугендхальд Я.* Французское собрание С.И. Щукина. С. 31, 30, 32. Статья содержит многочисленные примеры такого рода.
- <sup>67</sup> Там же. С. 32.
- <sup>68</sup> *Бердяев Н.* Пикассо. С. 59.
- <sup>69</sup> *Тугендхальд Я.* Французское собрание С.И. Щукина. С. 33.
- <sup>70</sup> Там же. С. 33.
- <sup>71</sup> Там же. С. 34–35.
- <sup>72</sup> Там же. С. 36.
- <sup>73</sup> Там же. С. 35.
- <sup>74</sup> Там же. С. 36.
- <sup>75</sup> Там же. С. 37.
- <sup>76</sup> Там же.

- <sup>77</sup> «София» была готова опубликовать возражение И. Аксёнова на статью Бердяева, но издание журнала было прекращено в связи с войной. См.: *Аксёнов И.А.* Из творческого наследия. В 2-х т. Т. 1. М., 2008. С. 69.
- <sup>78</sup> Письмо к Варваре Степановой. Осень 1915 // *Родченко А.* Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. М., 1996. С. 45.
- <sup>79</sup> *Шагинян М.* Письма с Севера. Пикассо // Баку. 1916. 14 февраля. № 36. С. 6. Далее цитаты из этой статьи приводятся без ссылок.
- <sup>80</sup> См. полный вариант фотографии, на которой часто обрезается левый край: *Семенова Н.* Московские коллекционеры. Вклейка между с. 96 и 97.
- <sup>81</sup> *Сергеев М.* Галерея С.И. Щукина // Москва. Путеводитель. Под редакцией Е.А. Звягинцева, М.Н. Коваленского, М.С. Сергеева и К.В. Сивкова. М., 1915. С. 517–519.
- <sup>82</sup> *Бенуа А.* Еще о новых путях живописи. С. 4.
- <sup>83</sup> *Анреп Б.* Указ. соч. С. 44.
- <sup>84</sup> *Чулков Г.* Указ. соч. С. 72.
- <sup>85</sup> *Булгаков С.* Труп красоты. С. 104, 2-я паг.
- <sup>86</sup> *Зайцев Б.* Указ. соч. С. 334.
- <sup>87</sup> Там же. Истоки слухов о сумасшествии Пикассо неясны. Вряд ли основанием для них может служить какое-либо из отмеченных биографом депрессивных состояний художника (см.: *Richardson J.* Op. cit. P. 99, 147). В то же время сопряжение современного искусства и душевной болезни становится общим местом, как минимум, с М. Нордау (1892). Ср.: *Радин Е.П.* Футуризм и безумие. Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов. СПб., 1914. В этой книге Пикассо не упоминается.
- <sup>88</sup> *Эренбург И.* Среди кубистов. 1. Пикассо // Понедельник. 1918. 3 июня (21 мая), № 14. С. 3.
- <sup>89</sup> *Apollinaire G.* Les peintres cubistes (Meditations Esthetiques). Paris, 1913. P. 13. «Сущность чашки или скрипки, или полнотелой натурщицы, их души!.. Затрепетали души и вещи под безумным скальпелем исследователя. Смотрите на эту расчлененную и бющуюся на булавках скрипку: “меня убили и вскрыли и разоблачили!” вопит она». *Эренбург И.* Среди кубистов. С. 3.
- <sup>90</sup> *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3-х т. Изд. испр. и доп. Т. 1. М., 1990. С. 211.
- <sup>91</sup> *Юрлов А.* [Бобров С.]. В защиту художника // Пета. Первый сборник. М., 1916. С. 21–22; *Грищенко А.* «Кризис искусства» и современная живопись. М., 1917 // Вопросы живописи. Вып. 4-й. Известно, что в конце 1913–1914 года Кульбин работал над монографией о Пикассо, которая должна была представить художника «подлинным кубо-футуристом». См.: Аполлон. 1. Кн. 2. СПб., 1995. С. 164. Фрагменты: *Турчин В.* Пикассо. Русский взгляд. С. 60.

- <sup>92</sup> *Рицци Д.* Указ соч. С. 149.
- <sup>93</sup> *Бабин А.А.* О книге Ивана Александровича Аксёнова «Пикассо и окрестности». С. 92.
- <sup>94</sup> *Костеневич А.* Пикассо в России. С. 48.
- <sup>95</sup> О парижской среде Аксёнова см.: *Рицци Д.* Указ. соч. Работы об Аксёнове см.: прим. 1.
- <sup>96</sup> Внимание ученых последних лет привлекли понятия «готики» и «барокко», которыми Аксёнов манипулирует применительно к искусству современности. См.: *Бабин А.А.* О книге Ивана Александровича Аксёнова «Пикассо и окрестности». С. 85; *Турчин В.* Пикассо. Русский взгляд. С. 59; *Рицци Д.* Указ. соч. С. 156; *Misler N.* Op. cit. P. 162–163. Представляется, что этот вопрос заслуживает отдельного рассмотрения в более широком контексте. Ср. малоизвестную статью Тугендхольда, сопрягающего в 1918 г. барокко и кубо-футуризм (*Тугендхольд Я.* Война и европейское искусство // Понедельник. 1918. 2 (15) апреля. № 7. С. 4). Там же содержится неотмеченный исследователями отклик на книгу Аксёнова.
- <sup>97</sup> *Булгаков С.* Искусство и теургия // Русская мысль. 1916. № 12. С. 3. 2-я пагинация.
- <sup>98</sup> *Аксенов И.* С. 46.
- <sup>99</sup> См.: *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 63–64, 71, 83 и др.
- <sup>100</sup> Характер единственного произведения Пикассо, поступившего в московский Музей нового западного искусства в 1920-е годы, словно подчеркивает случайность приобретения. Это небольшой рисунок «Лошадка» (1924), созданный буквально одним движением пера. Поступил в 1925 г. от М. Ларионова. См.: *Терновец Б.Н.* Выставка новых приобретений (живопись, рисунок). Подробный иллюстрированный каталог. ГМНЗИ. М., 1927. С. 54. На первой после революции выставке французского искусства в Москве (1928) Пикассо представлен не был.
- <sup>101</sup> *К.* Образцы стиля // Искусство коммуны, 1919, 23 марта, №16. С. 4; *Левинсон А.* «Покрывало Пьеретты» // Жизнь искусства, 1919. 14 марта. № 97. С. 3. Ср. также болезненную реакцию Б. Арватова на исходившую из другого «лагеря» интерпретацию Пикассо: Печать и революция, 1923. № 7. С. 286.
- <sup>102</sup> См.: *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 29–35; *Булгаков С.* Тихие думы. М., 1918. С. 32–52.
- <sup>103</sup> Слабая осведомленность большинства лидеров русской революции в искусстве и их негативное отношение к современным живописным поискам широко известны. Но, по свидетельству Ю. Анненкова, «...среди художников тех лет главным любим-

цем Троцкого был Пикассо. Троцкий видел в формальной неустойчивости, в постоянных поисках новых форм этого художника воплощение “перманентной революции”...» (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 301). В 1920-е годы Анненков исполнил несколько живописных и графических портретов вождя революции, в которых очевидно заимствование некоторых внешних приемов кубизма и футуризма. 22 мая 2002 на Sotheby's был продан датированный 1920 г. и ранее не публиковавшийся рисунок, изображающий Троцкого на фоне некоего произведения Пикассо (Sotheby's. Russian Pictures. London, Wednesday 22 May 2002. No. 112.). На первый взгляд, он прямо соотносится со следующим фрагментом мемуаров художника: «Однажды мы зашли в музей Щукина, находившийся в двух шагах от Реввоенсовета... Троцкий задержался перед холстами Пикассо, и я сделал с него набросок на фоне “Арлезианки” этого мастера» (*Анненков Ю.* Указ. соч. С. 302). Картина, на фоне которой изображен Троцкий – это действительно «Арлезианка» (1912 Thomas Ammann Fine Art, Цюрих). Но она никогда не входила в русские собрания, следовательно, эпизод воспоминаний является, как минимум, результатом аберрации памяти. Правда, отечественный зритель мог быть с ней знаком по редкой репродукции, опубликованной в книге Аксёнова.

<sup>104</sup> См., напр.: *Бердяев Н.* Духовные основы русской революции. Философия неравенства // *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 4. Париж, 1990. С. 48, 382.

<sup>105</sup> Там же. С. 21, 23, 25, 93.

<sup>106</sup> *Бердяев Н.* Кризис искусства. С. 15, 21, 31–32, 35.

<sup>107</sup> *Федотов Г.* Четверодневный Лазарь // *Круг.* Альманах. Кн. 1. Берлин, 1936. С. 140.

<sup>108</sup> См.: *Перцов П.П.* Щукинское собрание французской живописи. Музей новой западной живописи. М., 1921. С. 86–93. Ср. резко отрицательные рецензии Н. Тарабукина (*Вестник искусств*, 1922, № 5. С. 38) и А. Сидорова (*Печать и революция*, 1922, № 1. С. 314).

<sup>109</sup> *Вагинов К.* Монастырь господ нашего Аполлона // *Абракадас.* Пб., 1922, октябрь. С. 9.

<sup>110</sup> Ср.: *Пунин Н.* Татлин (Против кубизма). Пб., 1921. С. 13. Газеты зафиксировали две лекции Пунина о Пикассо. Судя по тезисам одной из них (см.: *Жизнь искусства*, 1919, 17 октября, № 270. С. 2), в 1919 году критик ничего не знал об «энгризме». О содержании лекции, объявленной в Доме искусств 15 мая 1921-го, газета умалчивает (*Жизнь искусства*, 1921, 11/13 мая, № 727/729), однако можно предположить, что оно диктуется концепцией книги о Татлине. Как явствуют из проспекта серии «Французская живопись в русских собраниях» (*Русское искусство*, 1923, № 2–3,

4-я сторона обложки), предполагалось издание монографии Пунина о Пикассо.

- <sup>111</sup> С.Ю. Конец Пикассо // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 29.
- <sup>112</sup> Яворская Н. Последние работы Пикассо // Искусство трудящимся. 1926. № 5. С. 4. В январе 1920 г. «Арарат» сообщил одной строкой: «Г-н С.Колин сообщет из Брюсселя, что Пикассо пишет, как Энгр» (Der Ararat, 1920, Januar, No. 4. S. 5). В течение года журнал еще несколько раз обращался к Пикассо. Ср.: Eine Gesamtausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Picasso // Der Ararat. 1920. No. 5/6. März. S. 28; Zeichnungen Picassos aus dem Jahre 1917/20 // Ibid. No. 11/12. December. S. 149–150. На с. 157 и 159 воспроизведены три «энгровских» рисунка. Видимо, именно декабрьский номер имела в виду Яворская. Ср. ряд свидетельств, помогающих уточнить динамику восприятия «нового Пикассо»: «... П. Вестгейм опровергает возникшее в прошлом году мнение об измене Пикассо кубизму» (Пикассо и кубизм // Современный запад, 1922, № 1. С. 174). Вероятно, подобными известиями продиктована и характеристика западных авангардистов на страницах газеты «ИЗО» 10 марта 1921 г., одно из первых свидетельств проникновения в Россию пока еще не очень ясных слухов: «В этой угнетающей атмосфере одни из них пошли за утешением к старым богам...» «Такого рода обзора [как рецензируемая книга О. Граугоффа. – ИД.] мы не имели до сих пор, более понаслышке зная, что иные «левые» французские мастера... отошли назад к живописи самой реалистической» (Блох В. // Печать и революция, 1922, № 2. С. 370). Везде выделено мно. – ИД.
- <sup>113</sup> РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л.1 об.-2. Радлов воспользовался информацией из писем Ремизова в обзоре «Современное искусство Франции и Германии» (Современный Запад. 1922, № 1. С. 103–104).
- <sup>114</sup> Raynal M. Picasso. München: Delphin-Verlag, 1921. Также см.: Голлербах Э. Пабло Пикассо (По поводу новой книги о нем) // Жизнь искусства. 1921. 13 сентября. № 808.
- <sup>115</sup> С.Ю. Конец Пикассо.
- <sup>116</sup> Мельников Д. Сезанн и сезаннизм // Творчество. 1921. № 4–6. С. 55; ВЛ. Новый Пикассо (Художественные отклики) // Запад. 1922. № 6.
- <sup>117</sup> Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи // Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т.4. М., 1957. С.245 и др.
- <sup>118</sup> Вейдле В. Заметки о западной живописи // Современный Запад. 1923. № 3. С. 182. Ср.: ПЕ. [Эттингер П.Д.] Художественная жизнь на Западе // Среди коллекционеров. 1923. № 1–2. Буквальное применение к Пикассо энгровских критериев вело к разочарованию: «Рисунки Пикассо в стиле Энгра похожи на ученические очерки

- посредственного ученика академии» (*Граутофф* О. Французская живопись с 1914 г. М., 1923. С. 51); «Для тех, кто знает прелесть живой, чувственной линии Энгера, эти рисунки – кощунство, как заспиртованная голова любимого человека» (*Радлов* Н. Пабло Пикассо // Современный Запад. 1923. № 4. С. 182).
- <sup>119</sup> *Голлебарх* Э. Указ. соч. С. 4.
- <sup>120</sup> *Грабарь* И. «На поворотах осторожнее» // Среди коллекционеров. 1923. № 6. С. 47.
- <sup>121</sup> *Радлов* Н. Пабло Пикассо. С. 182.
- <sup>122</sup> *Голлербах* Э. Указ. соч. С. 4. Ср.: *МД*. Новейшие германские художественные издания // Дом искусств. 1921. № 2. С. 107; За рубежом // Россия. 1922. № 3. С. 21; *Замятин* Е. О синтетизме // Юрий Анненков. Портреты. Пб., 1922. С. 23; *Терновец* В. Вламкин и Дерен // Среди коллекционеров. 1923. № 3–4. С. 19.
- <sup>123</sup> [*Тугендхольд* Я.] Пабло Пикассо // Красная нива. 1923. № 1. С. 36. Ср.: *Тугендхольд* Я. Эдгар Дега и его искусство. М., 1922. С. 88.
- <sup>124</sup> *Кузнецов* П. Париж // Красная нива. 1924. № 27. С. 653. Как указывает А. Русакова, эта статья в рукописи подписана женой П. Кузнецова художницей Е. Бебутовой, сопровождавшей мужа в Париж, авторами же статьи «следует считать обоих художников» (*Русакова* АА. Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 206).
- <sup>125</sup> *Виктор* П. [Перельман В.Н.] Героический реализм (Ассоциация художников революционной России) // Рупор. 1922. № 4. С. 15.
- <sup>126</sup> *Перельман* В. От передвижничества к героическому реализму // Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1962. С. 315 и др. Ср. текстальные совпадения с фрагментами книги Граутоффа (С. 50–51). Также см.: Борьба за реализм... С. 174; *Исаков* С. К юбилею Репина // Жизнь искусства. 1924. № 39. С. 4.
- <sup>127</sup> См., напр.: *Филонов* П. Декларация мирового расцвета // Жизнь искусства. 1923. № 20, а также более позднее (1928) письмо к В. Шолпо: Из истории русского авангарда (П.Н. Филонов). Публ. Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1978. С. 229–230.
- <sup>128</sup> О Пабло Пикассо // Вещь, 1922. № 3. С. 12.
- <sup>129</sup> *Маяковский* В.В. Семидневный смотр... С. 246. Ср.: *Тарабукин* Н. 1) [Рец.] L'Esprit nouveau, 1922, № 17 // Печать и революция. 1923. № 2. С. 250; 2) [Рец.] Отто Граутофф. Французская живопись с 1914 г. // Печать и революция. 1923. № 4. С. 282.
- <sup>130</sup> *Маяковский* В.В. Семидневный смотр... С. 245; *Кузнецов* П. Указ. соч. С. 653; *Вейдле* В. Указ. соч. С. 183.
- <sup>131</sup> *Вейдле* В. Там же. С. 183.



## Грани дарования

В мастерской в Каннах, 1956. Фото А. Ньюмана



В.А. Крючкова

## ДИНАМИЧЕСКАЯ ФОРМА В ИСКУССТВЕ ПИКАССО

Задача динамизации художественной формы, входившая в авангардную программу расширения границ пластических искусств, по-разному решалась художниками первой половины XX века. Театральные «синтезы» футуристов, дадаистские опыты абстрактного кино, движущиеся конструкции Марселя Дюшана, Наума Габо, Джакомо Балла, мобили Александра Колдера, линейные эволюции Пауля Клее, наглядно показывающие сам путь становления формы, эксперименты с меняющимся светом Ласло Мохой-Надя, того же Джакомо Балла и многое другое – примеры частных решений общей стратегической задачи. Находки Пабло Пикассо в этой области достойны специального внимания, ибо ему удалось вызвать движение форм, не покидая поля живописи, создать своего рода сценические скетчи на холсте, перформансы, заключенные в раму.

Речь шла не о том, чтобы *передать* реальное движение средствами живописи (это уже было достигнуто мастерами прошлого), но о том, чтобы *создать* движение, вызвать перемещение, перегруппировку живописных форм. В картинах и рисунках конца 1910-х – первой половины 1920-х годов эти встряски и сдвиги достигаются энергией взгляда, сканирующего картинное поле. Изобразительная неопределенность, «вопросительность» живописного текста провоцируют поиск «верной» формы. В пикассовском переложении на дивизионистский язык картины Луи Ленена «Возвращение с крестин» (1917) фигуры колеблются за точечной завесой, сквозь которую проступают образы, отсутствующие в оригинале. Фигуры «Трех музыкантов» (1921) складываются из отрывочных форм, которые можно комбинировать по-разному. В густых затенениях, в ярких

световых пятнах «Трех женщин у источника» (1921) выплывают некие «посторонние» предметы, понуждающие иначе прочесть как будто вполне очевидный сюжет. В «Танце» (1925) из лондонской галереи Тейт танцующая фигура отбрасывает тени и отблески на оконное стекло, превращая эти ирреальные персонажи в своих партнеров. Вольно плывущие конфигурации Пикассо рассчитаны именно на эвристические свойства зрения, пребывающего в непрерывном движении, в поиске, творящего поток метаморфоз.

Опыты, проведенные в 1957 году психологом А.Л. Ярбусом, наглядно продемонстрировали, что при рассматривании изображений глаз движется скачками (саккадами), фиксируя отдельные точки картинного поля. Таким же образом мы обозреваем и реальные объекты – не плавным перемещением, но мгновенными бросками, так что зрительный аппарат не успевает отреагировать на промежуточные стадии.

Композиции Пикассо, наполненные разрывами и пересечениями, схватывают и стимулируют этот заданный природой ритм. Саккады взгляда произвольны, бесконтрольны, поэтому выпрыгивающие фигуры застают нас врасплох. При фиксации разных точек, даже близлежащих, формы группируются по-разному, вызывая поразительное впечатление движущейся, ожившей живописи. Чутьем гениального художника Пикассо нашел способы подключить психический аппарат к своим картинам, то есть в буквальном смысле одушевить их, наполнить пульсациями человеческого сознания. Энергия человеческого зрения сдвигает и перестраивает формы, творит то, что Пикассо называл метаморфозами.

Здесь уместно было бы вспомнить замечательную дзенскую притчу: «Двое монахов спорили о флаге, один говорил: “Двигается флаг”, другой: “Двигается ветер”. Мимо шел шестой патриарх. Он сказал: “Ни флаг, ни ветер – движется ум”»<sup>1</sup>. В беседах Пикассо не раз ссылался на дальневосточную традицию в понимании искусства и даже говорил, что хотел бы быть китайцем.

Его картины мобилизуют эвристические ресурсы человеческого восприятия, причем доля зрительского соучастия так велика, что становится невозможно провести сколь-нибудь определенную грань между замыслом художника и собствен-

ным субъективным видением. Пикассо вполне осознавал это: «Интересно, что люди видят в живописи то, чего ты в нее не вкладывал, – они вышивают по канве. Но это не играет роли, поскольку то, что они увидели, дает стимул, и существо увиденного ими действительно присутствует в картине»<sup>2</sup>.

Формирование сюжета зависит от тех мишеней, в которые попадает глаз, от темпа и последовательности саккад. Это особенно хорошо видно в двух версиях «Трех музыкантов», где фигуры собраны из бумажных клочков, в подражание коллажу. Вслед за движением глаза по картинному полю они также начинают двигаться, перескакивать из одной позиции в другую, незаметно вовлекая нас в представление. Позы и жесты, группировки меняются спонтанно, в зависимости от случайного падения взгляда в ту или иную точку. И в силу этой случайности события на холсте развиваются с непредсказуемостью хорошо закрученной интриги. Они не зависят от наших намеренных усилий «постичь» картину, поскольку цепляются за более глубокие, предсознательные психические процессы. Мы просто созерцаем спектакль, развертывающийся на наших глазах. В этом есть сходство с бросками игральных костей или выпадением карт. И не случайно эти предпочтительные модели математической теории вероятности и связанной с ней теории игр стали, со времен кубизма, излюбленными мотивами Пикассо. Остается лишь хорошо осознать, что в вероятностном мире нет истинных и превратных толкований. *Что* мы видим, зависит от того, *как* мы смотрим. Но именно в этом, очерченном самим художником, поле «объективных случайностей» разыгрывается основное действие картины – то, что Пикассо называл драмой.

Как искусный режиссер, он подводит нас к такому непредумышленному видению: «Я выигрываю, когда сделанное мною начинает говорить помимо меня. И когда высказываюсь уже не я, а созданные мною рисунки, когда они ускользают и насмеваются надо мной, я знаю, что достиг своей цели»<sup>3</sup>.

Вспышки непредумышленных образов поражали самого художника во время работы, и он нашел способ привлечь зрителя к захватывающему процессу открытия нового, одарить его радостью творческого озарения. Фотографу

Дункану, целый год работавшему в мастерской Пикассо, довелось увидеть момент такого сочинительства. Пикассо работал над серией акватинт на тему корриды. «Ему понадобилось что-то исправить, – рассказывает Дункан. – Он отложил в сторону пластину с изображением бурной сцены и затем, взяв ее с осторожностью носовым платком, стер фигуру матадора. Глядя на меня невидящими глазами, Пикассо пробормотал: “Он ошибся”. В этот момент он сам был совершившим оплошность матадором. И тут же Пикассо нарисовал, как взлетает в воздух человек, подброшенный разъяренным быком. Вот расплата за ошибку! Пикассо был целиком поглощен драмой, которая разыгрывалась перед ним на медных досках»<sup>4</sup>.

Приведем еще одно, весьма красноречивое, свидетельство динамического, развивающегося нарратива, встроенного в изобразительную систему Пикассо. В 1968 году Роберто Отеро записал такие слова художника: «Конечно, никогда не знаешь, что случится, но как только рисунок утрачивает однозначность, зарождается какая-то история, или образ – вот ведь в чем дело. Затем история развивается, как в театре или в жизни, а рисунок превращается в другие рисунки – это настоящая новеллистика. Это очень забавно, уверяю вас. По крайней мере, сам я испытываю бесконечное наслаждение, придумывая такие рассказы. Рисуя, я часами наблюдаю за поведением своих созданий и раздумываю о том, какие еще безумства они могли бы натворить. Это мой способ сочинять беллетристику»<sup>5</sup>.

Поразительное признание, сделанное в то время, когда уже много лет повествовательное начало третировалось как примитивная иллюстративность, анекдотичность, снижение художественных задач «на потребу публике». Но оно не единственное. Тогда же, в поздние годы, Пикассо сказал Канвейлеру: «Что бы там ни говорили, я не вижу ничего дурного в живописи, которая рассказывает истории»<sup>6</sup>.

В графических циклах конца 1920–1930-х годов сюжетосложение осуществляется не за счет саккад глаза, но посредством бросков мышления, отыскивающего верную интерпретацию темы. Странные отступления от классической формы, сюжетные несообразности, настойчивые повторы отдельных мотивов понуждают устранять очевидные

неувязки, отказываться от первоначальной версии, менять программу истолкования и, значит, перестраивать сюжет, точнее – заново открывать его.

Замечательный пример – сюита «Художник и модель», включенная в качестве иллюстративного цикла в издание «Неведомого шедевра» Бальзака. Сценки в мастерской выстраиваются как история взаимоотношений живописца и натурщицы, олицетворяющей саму природу, то есть природу, которая не хочет поддаваться воле ее усердного копииста, насмехается над его амбициозными притязаниями, проявляет строптивость и непокорство. С первого взгляда здесь невозможно заподозрить повествования, тем более – с драматическим конфликтом. В округлых линиях нет никаких экспрессивных заострений, позы и лица невозмутимы. Но возмущение исподволь прокрадывается в образную ткань – ее «неоправданными» смещениями, двусмысленностями и экивоками. Фабула завязывается словно невзначай, помимо воли автора.

Коварная натура ускользает от взгляда художника, кажет ему лишь то, что он желает видеть, и припрятывает где-то в стороне нечто «не достойное внимания», но, быть может, самое важное – живое движение. Так, в нескольких листах одинаково очерченные профили ног модели зрительно меняются местами, перескакивают из одной позиции в другую.

Поиски совершенного жизнеподобия бальзаковским героем привели его к абстракции. Как будто к тому же результату идет и пикассовский маэстро. В одном из офортов он пишет женщину, занятую рукоделием, но на полотне возникает круговерть линий абстрактной композиции. В беседе с Канвейлером Пикассо однажды заметил: «То, что случилось с Френхофером в “Неведомом шедевре”, просто великолепно... Бесконечные поиски реальности завели его в непроглядный мрак. Реальностей так много, что, пытаясь охватить их все, неизбежно проваливаешься в темноту»<sup>7</sup>.

Пикассо не намеревался иллюстрировать Бальзака. Лишь по воле Воллара его самостоятельный цикл «Художник и модель» был включен в издание «Неведомого шедевра». Не предназначенные для иллюстрирования графические листы так удачно упали в литературный текст потому, что размышления Пикассо об искусстве пришли в тесное со-

прикосновение с эстетической проблематикой, затронутой Бальзаком. Так что современный читатель стал свидетелем увлекательного диалога двух великих художников. И пикасовский герой, беспечно предающийся натурным экзерсисам, и герой Бальзака, потерявший свою красавицу в атмосферных нюансах и цветовых переливах, – оба они жертвы коварства вечноизменчивой природы, заманившей своих верных слугителей в «непроглядный мрак».

В иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия рисунок словно опережает естественные телодвижения фигур, охватывая единым контуром разные ракурсы и позиции. Изобразительная двусмысленность усиливается тем, что линия, разграничивающая объемы, примыкает то к одной, то к другой форме, провоцируя их зрительные смещения и перестройки.

Так, Вертумн, преследующий своими ухаживаниями Помону, оказывается одновременно и впереди, и позади нее, как будто пространство за ее спиной исчезло, и обожатель успел обогнать свою возлюбленную, еще не догнав ее. А она, в свою очередь, разворачивается то спиной, то лицом – то отталкивая своего поклонника, то поддаваясь его объятиям.

В сцене схватки за Андромеду скрещиваются четыре фигуры. Соотношения их торсов и конечностей зрительно двусмысленны: два воина не только поочередно хватают друг друга за руку, но и опорная рука падающего вдруг оказывается ногой его противника. Левая фигура поражает своими многократными трудноуловимыми поворотами. Рука с занесенным мечом движется одновременно в противоположных направлениях, по встречным дугам, так что удар может быть нанесен замахом и снизу, и сверху. Широко развернутая мускулистая грудь превращается в плечо, а профильное положение торса переходит в фас в тот момент, когда мы замечаем, что не этот воин давит на запястье своего врага, а тот выламывает ему руку.

Сюжетная динамика такого великолепного офорта, вмещающего в свое малое пространство череду событий, тем более поразительна, что в формальном плане он статичен, как будто срисован с метопы античного храма.

При рассматривании «классицистских» гравюр Пикассо наше восприятие меняет ориентацию, движется толч-

ками по извилистой кривой и тем самым заводит пружину действия. Еще в 1919 году Пикассо записал в своем альбоме: «Художники всегда искали в природе реальность. Однако сама природа пребывает в поисках, и только благодаря им мы можем открывать реальность в натуре»<sup>8</sup>.

Нетрудно заметить, что такие офорты продолжают размышления Пикассо о самодвижении («своеволии») живописных форм. Развертывающиеся во времени последовательности делают живопись театроподобной. Внезапные появления персонажей сходны с эффектными актерскими выходами, с резкими разворотами интриги. Образ «природы, пребывающей в поисках», обретает адекватное выражение в метаморфозах, подсказанных зрелищными искусствами.

По такому типу развивается движение в «Мастерской скульптора», главной составной части «Сюиты Воллара». Здесь разыгрываются удивительные события. Статуи и картины оживают, появляются мифологические существа. Контурная линия уравнивает все и вся, творит бестеневые прозрачные фигуры, и просвечивающие сквозь них глубинные планы растягиваются и сжимаются, гуляют вдоль оси зрения. Мастерская – подлинный инкубатор образов. Здесь они зарождаются, развиваются и, одушевленные взглядами смотрящих, обретают самостоятельное бытие.

Так, просматривая листы «Сюиты Воллара», мы вдруг замечаем, что античный бюст – не просто антураж скульптурной мастерской, но действующий персонаж, который подглядывает за событиями, исподволь включается в них, иногда попадает в передраги, провоцирует столкновения и конфликты. Точно так же и «авторские» произведения основного героя оживают и вступают в спор с их создателем – переиначивают на свой лад задуманные им темы, насмеются над его намерениями. Идиллический мир мастерской будоражится конфликтами, под ровной гладью классицистского рисунка вызревают непредвиденные события.

Рассматривая офорты, мы постоянно наталкиваемся на какие-то несурзаицы, подвохи, требующие поиска новой сюжетной интерпретации. Вот юный скульптор завершает работу над двухфигурной группой – эдакие Гармодий и Аристокитон, Кастор и Поллукс (лист 52). Он – весь внимание,

усердно трудится над какой-то деталью и не замечает, что ноги одного из героев поехали вперед, а сам он покачнулся и вот-вот свалится. Две пары конечностей семят и путаются, снуют туда-сюда. Диоскуры, воспользовавшись неопытностью своего повелителя, ведут себя как шальные школьники за спиной учителя. Один из них как будто ловко наподдал под колено своему приятелю и тут же подставил для страховки ногу, чтобы тот, упаси бог, не грохнулся навзничь.

Замечательное состязание людей со своевольными статуями представлено в листе 56. Скульптор и модель, откинувшись на подушки, любятую сложной группой, изображающей, по-видимому, вакхическое шествие. Хмельная менада свалилась со спины быка и, запутавшись в гирляндах, повисла на них с запрокинутой головой. Бегущий рядом юноша взмахом руки подает предупредительный знак подруге скульптора, да и, пожалуй, нам. Ведь бык в сюжете вакханалии вряд ли уместен, а прямое, лицом к лицу, общение живых и мраморных персонажей заставляет насторожиться. Первая пришедшая в голову «объект-гипотеза» дает сбой – мы промахнулись, ошиблись в определении сюжета. Сам-то скульптор, наверное, хотел представить «Похищение Европы», но ожившие фигуры сорвали его план и ввели нас в заблуждение. Любвеобильный Зевес в обличье быка, увидев прелестную подругу скульптора, рванул во весь опор, забыв об умыкаемой Европе. Его драгоценная ноша не выдержала неожиданного рывка и теперь беспомощно барахтается в петлях вьюнков. Между тем сопровождающий их юнец явно имеет свои виды на натурщицу. Он выбросил вперед руку в намерении то ли предупредить ее об опасности, то ли, щелкнув пальцами, привлечь к себе внимание. Его нога выдвинулась вперед, раздувшись до размеров слоновьей конечности, так что быку никак невозможно не споткнуться об нее. Внешний контур бычьей ноги вклинивается в ногу юноши и намертво застревает в ней. Парень ловко сделал свою подножку. Как видим, здесь сюжет перестраивается дважды, и в последней версии фигуры вырываются из мифологических рамок, сплетаясь с реальностью.

Поразителен лист 54, где скульптор и модель также любятую скульптурной группой. Сие творение «классициста»

приводит в шок, ибо выглядит оно как груда сваленных в кучу статуй. Выстроить из них логичный сюжет не просто, и обычно его определяют как группу упражняющихся циркачей или атлетов. Но, присмотревшись, можно понять, что происходит здесь нечто совершенно иное. Скульптор (он сидит на ложе со своей любимой моделью) задумал пасторальную сцену: пастушок и пастушка на лужке, а к ним слетает, раскинув руки и ноги, некий посланник небес. Но высеченный из камня благословляющий дух нежданно грохается на несчастных влюбленных, почти задавив юношу и, кажется, отломив голову девушке. Ситуация просто катастрофическая.

Молодой человек, в ужасе отшатнувшись, падает на ложе своего создателя, ища спасения на коленях натурщицы. Но сам творец как будто не замечает бедствия, он вполне доволен собой – ведь ему удалось разрешить сложную техническую задачу – найти опору для летящей фигуры. Его Амур рукой опирается о колено пастушки, грудью – о ногу юноши, а животом ложится на его поднятую руку.

Нетрудно заметить, что во всех вышеприведенных примерах внешне бессобытийный сюжет приводится в действие толчками восприятия, меняющего ориентацию. Стоит обратить внимание на какую-то деталь, как отношения между фигурами перестраиваются и вся ситуация становится иной. Переломы в нашем видении и порождают цепочки по существу визуальных событий, зрительных конфликтов. В каждом из проблемных эстампов есть загадочные частности, о которых невозможно не споткнуться. Препятствия, тормозящие инерционный разгон восприятия, вынуждают сделать остановку, подумать, подыскать иное объяснение сюжету.

В ответ на какой-то вопрос Роланда Пенроуза, рассматривавшего акватинту с изображением мастерской художника, Пикассо заметил: «Как раз ты-то и должен сказать мне, что все это значит и что делает здесь нагой старик, повернувшийся к нам спиной. Я не знаю, что здесь происходит, никогда не знал. И если бы знал, я бы пропал»<sup>9</sup>.

Весьма существенно, что Пикассо ожидал от своего зрителя не символической, а именно событийной трактовки сюжета – сочинительства, рассказа о происходящем. Композиции с несколькими фигурами заключают в себе потенцию

повествования, требуют ответа на вопрос: что происходит? Испытывая неприязнь к патетической риторике, он предпочитал вести разговор со зрителем на платформе «низкого», «анекдотичного» жанра. Смешные передражки тем более захватывают нас врасплох, что «классицистский» рисунок настраивает на безмятежно-созерцательный лад.

В «Сюите Воллара» Пикассо очертил пространство творческих координат, сформулировал свои программные принципы. Гравированные на меди рисунки – чеканные эталоны, эмблематические манифестации найденного им метода. Рассеянные структуры, циркуляции смыслов, перебор альтернатив – во всем этом явлена определенная позиция мирозерцания и вытекающие из нее художественные задачи.

«Сюита Воллара» – пикассовская версия «ментального театра» Малларме, обращенного к творческому воображению зрителя. Пытаясь разрешить изобразительные противоречия, устранить несуржицы и недомолвки, мы оживляем фигуры, приводим их в движение, перестраиваем сюжетные отношения. Пикассо заманивает нас в свою игру, подцепляя на самую надежную приманку – неустрашимую потребность «разумного глаза» в понимании того, что он видит. Вслед за художником мы становимся то зрителями, то участниками, создателями импровизированных скетчей. И не беда, если в своих экспромтах мы отклоняемся от намеченной им сценарной канвы – ведь партнерство со зрителем допускает и даже предполагает вольный полет его фантазии.

Важным этапом в развитии этой динамики стал ансамбль «Герники». Речь должна идти именно об ансамбле, поскольку, как известно из письма Пикассо в Музей современного искусства в Нью-Йорке, художник рассматривал картину и относящиеся к ней этюды и наброски как единое произведение. Динамическая структура этого комплекса сближается уже не столько с театром, сколько с кинематографом. Мелькание света и теней в монохромной композиции, набегающие друг на друга фигуры, их калейдоскопические перестройки – это живописное претворение киноформы. Перекрывающее стену полотно – аналог широкоформатного экрана, на котором встречаются мифопоэтические образы корриды и фигуры женщин, ищущих спасения от бомбардировки.

Но зримый динамизм композиции – лишь внешнее выражение метода, вытекающего из понимания живописи как непрерывного кинетического процесса. Этапы работы над «Герникой», зафиксированные в фотографиях Доры Маар, открывают необычность пикассовских приемов. Положение и позы фигур постоянно меняются, иногда они записываются целиком и на их месте появляются другие, некоторые детали путешествуют по холсту, отделяясь от одного персонажа и переходя к другому. Стабильным остается лишь композиционный каркас, а его изобразительное наполнение пребывает в непрерывном движении. Здесь «work in progress» – полный аналог кинопотока.

В этом контексте эскизы – микросюжеты, раскрывающие событие изнутри посредством смены ракурсов, позиций видения, переходов от общего плана к крупному, близкого рассматривания отдельных деталей и моментов. Их последовательность показывает, что мысль художника движется скачками, зигзагами, иногда подолгу останавливается на одном мотиве, присматривается к нему, возвращается назад, охватывая широкое поле возможных коннотаций.

Можно предположить, что именно в ходе работы над «Герникой» был найден тот принцип организации живописного комплекса, который через двадцать лет будет реализован, уже вполне целенаправленно, в «Менинах» (1957, Барселона, Музей Пикассо). Ансамбль «Менин» состоит из большого полотна, в котором композиция Веласкеса переписана целиком, и 58 меньших картин с изображением отдельных фигур, групп, лиц, пейзажей. Эти «приложения», как и в случае с «Герникой», долгое время считались эскизами, хотя все они создавались *после* основной композиции. Цикл «Менин» выполнен в единой технике маслом, в нем верно найдены пропорциональные соотношения между большой картиной и малыми. Центральное полотно, как и в «Гернике», выдержано в «ночном» колорите, по контрасту с насыщенными цветом обрамляющими картинами. Здесь переключение внимания, броски видения осуществляются в более широком диапазоне, переходя от образов картины Веласкеса к реальному окружению, в котором работал Пикассо – к голубям по сторонам оконной рамы, к пейзажам за

окном, к портрету зашедшей на чердак (где создавался цикл) Жаклин. Подарив «Менины» музею в Барселоне, Пикассо, как и в случае с «Герникой», поставил неизменным условием не разбивать ансамбль.

Отвечая на запрос времени – преодоления статики пластических искусств, Пикассо шел не по течению, а навстречу ему, раздвигая рамки живописи изнутри. Он создал своего рода ментальный театр, где формы приводятся в движение силой психических процессов разного уровня – перефокусировки глаза и его произвольных скачков, перебора разных установок видения, переключения внимания, смены объект-гипотез и программ интерпретации сюжета. Мобилизация доселе скрытых резервов изобразительного искусства – сложная творческая задача, и найденные испанским мастером решения должны быть оценены по достоинству.

<sup>1</sup> Плоть и кость дзэн. Калининград, 1993. С. 129.

<sup>2</sup> *Ashton D.* Picasso on Art: A Selection of Views. Harmondsworth, 1977. P. 138.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 104.

<sup>4</sup> *Duncan D.D.* Le petit monde de Pablo Picasso. Paris, 1959. P. 83.

<sup>5</sup> Цит. по: *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences.* London, 1981. P. 270.

<sup>6</sup> *Kahnweiler D.H., Crémieux F.* My Galleries and Painters. New York, 1971. P. 139.

<sup>7</sup> *Ashton D.* Op. cit. P. 82.

<sup>8</sup> Цит. по: *Spies W.* Picasso und seine Zeit // Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. München, 1981. S. 29.

<sup>9</sup> *Penrose R.* Picasso. His Life and Work. 1971. P. 407.

М.А. Бусев

## СКУЛЬПТУРА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАБЛО ПИКАССО

Произведения Пикассо стали хорошо известны в России уже сто лет тому назад. Благодаря подвижнической собирательской деятельности известного московского предпринимателя и коллекционера Сергея Ивановича Щукина в его доме на Знаменке к 1914 году находилось около пятидесяти работ испанского мастера, представлявших его творчество «голубого», «розового» и кубистического периодов лучшими вещами. Большею частью это были картины, написанные маслом, а также пастели, гуаши, акварели и рисунки. Еще три живописных шедевра Пикассо находились в коллекции другого крупного собирателя французской живописи Ивана Абрамовича Морозова.

Однако о том, что молодой испанец создавал еще и скульптуры, публика того времени, и не только российская, но и парижская, не была осведомлена. Впрочем, даже для знатоков и ценителей творчества Пикассо эта сторона его деятельности долгое время оставалась в тени.

Ситуация изменилась в начале 1930-х годов, когда художник увлеченно занялся скульптурой, получив возможность в своем имении Буажелу под Парижем устроить настоящую скульптурную мастерскую (систематические занятия этим видом искусства требуют особых материальных условий). Тогда же появилась великолепная серия фотографий скульптурных творений Пикассо, сделанная известным фотографом Брассаем. Опубликованная в первом номере сюрреалистического журнала «Минотавр» вместе с текстом Андре Бретона, она впервые раскрыла широкой публике испанского мастера как скульптора<sup>1</sup>. Тогда-то и стало ясно, что Пикассо – не только великий живописец, график, сценарграф, но и значительный и оригинальный скульптор.

Первая монография о Пикассо-скульпторе, написанная его маршаном, другом и художественным критиком – Даниелем-Анри Канвейлером, появилась лишь в конце 1940-х годов<sup>2</sup>. Позднее к этой теме обращались такие видные ученые и знатоки творчества Пикассо, как Роланд Пенроуз<sup>3</sup>, Вернер Шпис<sup>4</sup>, Элен Секель<sup>5</sup>. В двухтысячном году в Национальном Центре искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже состоялась большая выставка, посвященная скульптуре Пикассо<sup>6</sup>. Она сопровождалась фундаментальным каталогом-резоне, подготовленным Вернером Шписом при участии Кристины Пио. Экспозиция в Центре Помпиду со всей очевидностью показала, что Пикассо, несомненно, явился крупнейшим скульптором XX века. Одной из привлекательных сторон этой выставки стало то, что на ней были представлены не только бронзовые отливки, но и глиняные или гипсовые модели, с которых они делались. Благодаря этому зритель мог лучше ощутить, как работал мастер.

Отечественными искусствоведами тема «Пикассо и скульптура» почти не затрагивалась. В монографиях о художнике ей отводилось довольно скромное место. Единственная публикация, специально посвященная этой теме, – небольшая статья Н. Дубовицкой «Скульптура Пабло Пикассо (1881–1973)»<sup>7</sup>.

Широкая российская публика смогла по-настоящему познакомиться со скульптурным творчеством великого испанца сравнительно недавно, в 2010 году, когда в Москве и Санкт-Петербурге триумфально прошла обширная ретроспективная выставка его произведений из Национального музея Пикассо в Париже<sup>8</sup>. Здесь шедевры великолепного собрания пластики испанского художника прозвучали во весь голос. Стало ясно, что если бы не существовало живописи, графики, керамики, театральных работ Пикассо, а была бы только его скульптура, то он все равно вошел бы в число мастеров, определивших пластическое мышление XX столетия.

Чем же была для Пикассо скульптура, с какого момента он сам ощутил себя не только живописцем, но и скульптором? В 1937 году в его пропуске на Всемирную выставку в Париже, где В.И. Мухина выставила знаменитых «Рабоче-

го и колхозницу», а Пикассо показал «Гернику», значилось: «Пабло Пикассо. Художник-живописец». Так он осознал себя, и именно живописцем считали его окружающие. Но вот выразительная фотография 1939 года, на которой запечатлен Пикассо и исполненная им статуя – «Стоящий персонаж». Здесь мастер по-хозяйски держит скульптуру, ощущается его мощь как скульптора, власть над своим творением.

Если обратиться к его самым ранним скульптурным произведениям «голубого» и «розового» периодов, то приходится отметить, что в те годы искусство пластики находилось на втором плане творческих интересов Пикассо. Время от времени он работал в глине, но работал для себя, не предназначая результаты своих первых скульптурных опытов для постороннего глаза. Недаром бронзовые отливки с подобных скульптур, как правило, делались существенно позднее, современникам же эти произведения оставались малоизвестны. Показательно, что скульптуру «Сидящая женщина», которую считают самым первым примером занятий Пикассо пластикой, сам автор впоследствии затруднился точно датировать и назвал годом ее создания 1901-й, хотя и согласился с составителем каталога В. Шписом, который отнес ее исполнение к 1902 году, времени пребывания художника в Барселоне<sup>9</sup>.

Небольшая, высотой всего лишь четырнадцать с половиной сантиметров, «Сидящая женщина» вылеплена в глине (спустя много лет с нее было сделано 13 отливок в бронзе), и по своим размерам, и по моделировке производит впечатление скульптурного этюда. Фигура женщины трактована общо, несколько более проработаны черты ее лица и прическа. Какое-либо сюжетное начало в скульптуре отсутствует. Если в экзальтированных лицах и вытянутых, изможденных фигурах персонажей, предстающих в «голубых» полотнах Пикассо этого же времени, художник стремился передать трагизм мироощущения, то «Сидящая женщина» по своему характеру ближе более земным и умиротворенным персонажам «розового» периода.

Стилистика и образность «голубого» периода явственно сказались в двух скульптурах Пикассо, исполненных в 1903 году – «Голове пикадора со сломанным носом»

(19 x 14,5 x 12 см) и «Слепом певце» (13 x 7 x 8). В отличие от круглой «Сидящей женщины», работы 1903 года тяготеют к барельефному изображению, к типу скульптурной маски. И художника здесь интересуют не столько формально-пластические качества модели, сколько психологические особенности запечатленного персонажа. Лицо пикадора со сломанным носом кажется портретным; создается ощущение, что художник шел от реального прототипа – привыкшего рисковать своей жизнью сильного, волевого мужчины, который смотрит прямо перед собой, плотно сжав губы. Энергичная лепка чуть асимметричного лица передает внутреннее напряжение персонажа, его готовность встретить лицом к лицу любые перипетии судьбы.

Коррида притягивала Пикассо с детства. Еще в Малаге им была написана небольшая картинка «Пикадор» (1889) и исполнен рисунок «Сцена корриды и голуби» (1890), говорящие об интересе маленького Пабло к национальному испанскому увлечению. Тема корриды часто возникает в живописи и графике Пикассо 1900–1901 годов, но для «голубого» периода она нехарактерна. В этом смысле «Голова пикадора со сломанным носом» оказывается исключением.

В отличие от нее, «Слепой певец» и по сюжету, и по манере изображения близок живописи «голубого» периода. Сходный мотив нетрудно отыскать в картинах, рисунках и гравюрах Пикассо тех лет, например, в выполненном в Барселоне полотне «Старый гитарист» (1903, Чикаго, Институт искусств). Кажется, что перед нами один и тот же персонаж. Художник утрирует, заостряет черты лица, придает им повышенную экспрессивность. Бросается в глаза пластическая переключка отдельных форм: открытый рот певца явно «рифмуется» с запавшими глазными впадинами. Говоря о возможных влияниях современников и предшественников на самые ранние работы Пикассо-скульптора, называют имя прославленного Огюста Родена, с произведениями которого Пикассо мог знакомиться не только по репродукциям, но и непосредственно, во время посещения Всемирной выставки в Париже в 1900 году, когда творения патриарха современной французской скульптуры были широко представлены в отдельном павильоне на площади Альма<sup>10</sup>.

Следующее обращение Пикассо к скульптуре происходит на новом витке его творчества, в 1905 году. Этим годом датируются две работы: «Женская голова (Алиса Дерен)» и «Шут».

Скульптура «Шут» (41,5 x 37 x 22,8) тематически входит в серию произведений, связанных с изображением странствующих комедиантов. Живущие на краю общества, эти люди по-своему свободны, им дано то, чего лишены обыватели, но вместе с тем актеры и циркачи так же зависимы от публики, как и обычные люди от окружающего их общества. История создания этой скульптуры известна, она приводится биографом художника Р. Пенроузом: «Пикассо рассказал, как поздно вечером, вернувшись с Максом Жакобом из цирка, лепил эту голову. Поначалу глина приобрела облик его друга; он продолжил работу до тех пор, пока сходство скульптуры с моделью сохранилось только в нижней части лица. Пикассо был все более увлечен игрой света на неровной поверхности скульптуры и вдобавок увенчал голову скульптуры шутовским колпаком»<sup>11</sup>. Конкретное портретное изображение трансформировалось здесь в собирательный образ – образ странствующего комедианта, шута; в манере лепки чувствуется переключки с приемами импрессионистической скульптуры, желание растворить скульптурную массу в обволакивающей ее атмосфере.

Обращение к традиции импрессионистической скульптуры явственно звучит и в выполненной в том же году «Женской голове (Алиса Дерен)» (27 x 27 x 14). Ее формы приводят на память пластику Медардо Россо и Родена. В отличие от дробной поверхности «Шута», портрет Алисы Дерен трактован более обобщенно, его плавные линии отсылают к стилистике ар нуво.

Созданные в самый расцвет «розового» периода «Шут» и «Женская голова (Алиса Дерен)» отражают отход Пикассо от выразительных средств и тематики «голубого» периода. Происходит смена общего настроения: отчаяние, безысходность, повышенная эмоциональность сменяются в «розовом» периоде сначала печалью, грустью, меланхолией, а затем спокойствием и самоудовлетворенностью. Вместо сострадания картина или скульптура требуют теперь от зрителя сочувствия, а порой и просто созерцания. Символизм

и трагизм произведений «голубого» периода изживаются. Психологизм образов, интерес к индивидуальному, острохарактерному сменяются более объективной трактовкой человека, желанием запечатлеть общее, типическое даже в том случае, когда первоначальным толчком к изображению был конкретный персонаж. Происходит реабилитация материального, телесного, внешнего. Возникает мотив любования красотой человеческого тела. Порой он связан с избранным сюжетом, скажем, изображением причесывающейся перед зеркалом женщины, иногда же сюжетное начало отсутствует, персонажи просто позируют.

Эти тенденции наиболее полно проявились в работах, созданных в 1906 году. В пластическом решении «Головы женщины (Фернанда)» (35 x 24 x 25) – моделью для которой, безусловно, послужила Фернанда Оливье – спутница Пикассо тех лет, – явственно чувствуется тяготение к классической традиции, к гармоническому началу. Подобная стилистическая тенденция характерна для нескольких полотен того времени («Туалет», 1906 и др.). К использованному здесь приему «антикизации» облика портретируемого персонажа Пикассо вновь будет возвращаться в неоклассических работах 1920-х годов.

Еще одно качество, которым поражает скульптурный портрет Фернанды – изощренная работа мастера с фактурой. Пикассо передает легкую пористость кожи лица и шеи своей модели, отпечатывая на поверхности еще не застывшей глины тонкую тюлевую ткань<sup>12</sup>. Контраст между матовой кожей и волнистой прической, вылепленной более традиционно, придает скульптуре особую выразительность.

Более частое обращение Пикассо к скульптуре начиная с 1905–1906 годов, думается, связано с тем, что с этого времени особенно важными для него становятся собственно пластические качества произведения. Повествовательное, сюжетное, символическое, порой сентиментальное начало, которое доминирует в работах «голубого» периода и продолжается в «розовом» периоде, в картинах и скульптурах 1906 года постепенно уходит. Художника теперь в первую очередь интересует пластика человеческого тела, ему важны

какие-то новые формально-стилистические средства, которые он впоследствии найдет в кубизме.

Определенное движение в этом направлении можно почувствовать в скульптуре «Причесывающаяся женщина» (42,2 x 26 x 31,8), которая, по словам художника, была выполнена уже после его возвращения из Госоли, горной деревушки в Испании, где он провел часть лета 1906 года. Известно, что время пребывания в Госоли стало для Пикассо поворотным пунктом в его пластических поисках, что ярко проявилось в решительной переработке живописного портрета Гертруды Стайн после возвращения из Испании в Париж.

Стремление к архаизации облика изображаемого персонажа ощущается и в трактовке лица «Причесывающейся женщины». Сам сюжетный мотив, избранный для скульптуры, довольно часто встречается в это время в живописных и графических произведениях Пикассо, хотя сам по себе он не важен, является всего лишь предлогом для изображения обнаженной натуры. Жест сидящей на коленях причесывающейся женщины динамичен, но он контрастирует со спокойным лицом модели, не выражающим никаких эмоций. Глядя на черты ее лица, отмечаешь, как мимолетное увлечение классикой сменяется у Пикассо растущим интересом к доклассическим, архаическим формам искусства.

Интересно, что оригинал скульптуры создавался в технике керамики в парижской мастерской соотечественника Пикассо Франсиско Дуррио (там же ранее шла работа над портретом Фернанды). Пикассо стремится попробовать себя в разных материалах и техниках. Неудивительно, что в том же году он пробует себя в резьбе по дереву.

Известны две статуэтки, выполненные из самшита во время пребывания в Госоли. Моделью для обеих послужила Фернанда Оливье. В «Женском бюсте (Фернанда)» (77 x 15,5 x 15) хорошо проработанная голова модели контрастирует с ее едва намеченным телом, где лишь обозначены руки. В лице модели чувствуется сходство со скульптурным бюстом Фернанды, но черты лица даны более условно, геометризированно. Если «Женский бюст (Фернанда)» можно отнести к круглой скульптуре, то вырезанная также из самшита «Обнаженная с поднятыми руками» (46,5 x 4,5 x 6,5)

характером трактовки ближе к рельефу. Пикассо достаточно тщательно прорабатывает не только лицо, но и всю фигуру обнаженной, а его резец едва углубляется в дерево. Несомненно, что работая над этими скульптурами, мастер вспоминал не только живопись и графику, но и пластику недавно ушедшего из жизни Поля Гогена, смело опиравшегося в своих поисках на опыт неевропейских художественных культур.

Если в первой половине 1900-х годов развитие художественного языка Пикассо шло сравнительно быстро, то с 1906–1907 годов оно стало стремительным: эволюция сменилась революцией. И в выработке новой эстетики – эстетики кубизма – искусство пластики сыграло немаловажную роль. С этого времени поиски Пикассо кардинально новых форм в живописи и в скульптуре идут рука об руку, а возможно, что порой его скульптура в чем-то обгоняла живопись.

Миниатюрная «Женская голова» (11 x 8 x 9), выполненная зимой 1906–1907 годов, подчеркнутой стилизацией, геометризмом форм, обобщенностью трактовки предвосхищает законченных несколькими месяцами позднее «Авиньонских девиц» (1907). Еще ближе к изображенным в знаменитом полотне лицам девушек вырезанная в дереве «Маска» (1907; 15,8 x 11 x 4,5). Здесь черты лица персонажа, о котором нельзя сказать, женщина это или мужчина, становятся совершенно условными. Особую выразительность маске придает заметная асимметрия черт лица, особенно носа, который дан анфас, и в то же время как бы в три четверти (одна его сторона намного шире другой).

В 1907 году Пикассо продолжает резать в дереве. Хотя образцы подобных работ немногочисленны, по ним можно судить о напряженных пластических поисках мастера, ведущих его к кубизму. Как правило, это изображение отдельных обнаженных фигур; их отличительная черта – усиливающаяся тяга к предельному упрощению, геометризации форм, в чем нетрудно усмотреть влияние примитивной неевропейской пластики. В подобных произведениях Пикассо начинает опираться не столько на привычное визуальное восприятие, сколько на некие ментальные структуры, на некое представление о пластике, о реальности, которое есть у че-

ловека, есть у любого художника, и которое было у мастеров тропической Африки или Океании. Это качество, по мнению хорошо знавшего художника поэта Андре Сальмона, и роднило его с африканскими мастерами скульптуры.

1908 годом датируются две маленькие скульптуры Пикассо, в которых очевидно сходство с персонажами его полотен. «Женская маска» (19 x 16 x 12) и «Сидящая обнаженная» (11 x 9 x 10,5) смотрятся как маленькие скульптурные этюды или эскизы к таким полотнам, как «Дружба» (зима 1907–1908. Гос. Эрмитаж), «Дриада» (весна–осень 1908. Гос. Эрмитаж), «Лежащая обнаженная» (весна 1908, Париж, Музей Пикассо).

В 1909 году Пикассо почти не занимается скульптурой, однако создает несомненный шедевр, подводящий итоги его ранних занятий пластикой. Моделью «Женской головы (Фернанда)» (40,5 x 23 x 26) вновь стала парижская подруга и муза Пикассо. По своим формально-пластическим особенностям эта скульптура – один из лучших образцов зрелой фазы раннего кубизма. Она входит в цикл кубистических портретов Фернанды, выполненных в живописи. Пикассо словно переводит в трехмерное пространство образ, созданный на плоскости. Определенное портретное сходство сохраняется, но главным становится новая система выразительных средств, основанная на тонкой парадоксальной игре плоскостями, выпуклыми и вогнутыми формами, которыми работает скульптор. При этом выступающая вперед форма может передаваться заглублением, и наоборот. Возникает богатая светотеневая игра; условная, казалось бы, форма оживает, становится динамичной, наполненной внутренней энергией.

Стремительная эволюция кубизма приводит к тому, что в ближайшие годы Пикассо перестает заниматься скульптурой в ее традиционном понимании. Через развитие коллажной техники его живопись выходит в третье измерение. Сначала живописные композиции испанского кубиста становятся своеобразными рельефами, а затем все больше и больше приобретают объемность. При этом материалом таких трехмерных композиций может стать все что угодно – куски дерева или железа, веревки или опилки, ненужные

предметы, найденные на свалке. Кардинально меняется и метод создания произведения: на смену традиционному живописанию с помощью красок и кисти, лепке или резбе приходит конструирование. Но это уже новая страница в творчестве Пикассо-пластика, требующая специального рассмотрения.

Таким образом, в кубистическом периоде скульптура Пикассо своими пластическими новациями уже соперничает с его революционными открытиями в живописи. Если к тому многообразию форм скульптуры, которое Пикассо демонстрирует на протяжении первого десятилетия XX века, добавить его блестящие творческие находки последующих десятилетий, то нужно признать, что величайший реформатор живописи входит в число самых крупных, самых авангардных скульпторов XX столетия. Некоторые его новации не имели непосредственного продолжения в силу того, что были неизвестны публике и коллегам. Сейчас же выдающееся значение Пикассо как скульптора становится все более и более очевидным. Его скульптурные работы и ныне выглядят чрезвычайно современно, остро и провокационно, они открывают новые пути для пластики XXI века.

- <sup>1</sup> *Breton André. Picasso dans son élément // Minotaure. 1933. № 1. P. 8–29.* Отметим, кстати, что фотография (а особенно кинематограф) обладает великолепной способностью передавать пластическое своеобразие скульптуры. Она даже способна «улучшить» скульптурное произведение, сделать его выразительнее, чем можно увидеть в натуре.
- <sup>2</sup> *Kahnweiler D.-H. Les sculptures de Picasso. Paris, 1948.*
- <sup>3</sup> *Penrose R. The Sculpture of Picasso. New York, 1967.*
- <sup>4</sup> *Spies W. Les sculptures de Picasso. Stuttgart, 1971.*
- <sup>5</sup> *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections. Vol. I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques. Paris, 1985.*
- <sup>6</sup> *Spies W. Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris, 2000.*
- <sup>7</sup> *Дубовицкая Н. Скульптура Пабло Пикассо (1881–1973) // Советская скульптура. Вып. 7. М., 1983. С. 172–180.*
- <sup>8</sup> Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо,

Париж. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. 25/02/2010 – 23/05/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научные редакторы Ксения Богемская, Виталий Мишин. М.: «Красная площадь», 2010; Пикассо. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный Эрмитаж. 17/06/2010 – 05/09/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научный редактор Альберт Костеневич. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010. В обоих вариантах каталога автор текста к разделу о скульптуре и керамике Пикассо Тома Галифо.

<sup>9</sup> *Spies W.* Picasso sculpteur. P. 18.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 22.

<sup>11</sup> *Penrose R.* The Sculpture of Picasso. P. 17.

<sup>12</sup> Вернер Шпис отмечает, что в работе «Женская голова (Фернанда)» мы впервые сталкиваемся с использованием в скульптуре метода отпечатка (*Spies W.* Picasso sculpteur. P. 28). Этот прием впоследствии виртуозно использовался Пикассо.

И.С. Фомичева

## ПРЕДМЕТ И ПРОСТРАНСТВО В СКУЛЬПТУРЕ ПИКАССО

Пикассо-скульптор и сегодня пребывает в тени Пикассо-живописца и графика<sup>1</sup>. Между тем к работе в скульптуре Пикассо обратился в самом начале своего творчества и не оставлял ее до конца своих дней. Она не просто сопровождала его живопись и графику, дополняла их. Существовая во взаимосвязи с ними, она стала особой и важнейшей областью приложения творческой энергии художника и заняла в послевоенные годы равное с ними значение. В 1960–1970-е годы именно скульптура определила роль Пикассо в искусстве второй половины XX века как генератора авангардных идей, как такую же роль в искусстве художника первой половины столетия сыграла его живопись.

Для скульптуры Пикассо характерна множественность и многообразие взаимодействия и взаимосвязи с другими видами искусств. Художник не только прибегал к ней, как к пластической цитате в живописных или графических произведениях. Он использовал ее в качестве элемента сюжетно-композиционного решения картины, от стаффажа до смысловой, символично-аллегорической доминанты, ассоциативно усложняющей образ, наполняющей сюжетный контекст картины скрытыми смыслами, провоцирующими самые тонкие и смелые интерпретации, порой превращая ее в самостоятельный текст.

Существенным и достаточно привычным для Пикассо, как и для многих живописцев XX века, стало дублировать живопись скульптурой, то есть повторять мотив живописного произведения в объемной форме, заменять живую модель скульптурным изображением. Один и тот же мотив, изображенный на двухмерной поверхности полотна, то есть в картине и в реальном, трехмерном пространстве скульптуры,

провоцирует определять ее как предварительную студию в процессе работы над живописным произведением, отчасти как подготовительный этап в процессе его создания, некую параллель подготовительному рисунку. Бытует мнение, что скульптура является всего лишь рабочим моментом в процессе создания художником живописного полотна. Возможно, поэтому она по-прежнему остается в тени живописи и графики Пикассо. Между тем эти три вида искусства связаны между собой, но не принципом соподчинения, а постановкой единой формальной задачи, различно реализуемой в каждом из них.

Корпус скульптурных произведений, созданных Пикассо начиная с 1900-х годов вплоть до последних лет жизни мастера, огромен, разнообразны жанры, техники, материалы, манеры, в которых работает мастер. Достаточно вспомнить ранние портреты в бронзе, соответствующие живописным работам розового периода; контррельефы, портреты, вырезанные из дерева, натюрморты в раскрашенной бронзе – кубистическим. Поражают мощной форсированной пластикой объемов серии произведений из бронзы «Женские головы» и «Женские фигуры» (1931) и как контроверза им «объединенные» пространством женские фигуры, выточенные из сосновых черенков. Рядом с тончайшей моделировкой и психологической выразительностью «Череп» (1943) и метафоричностью «Человека с ягненок» (1943) совершенно особое место среди скульптурных произведений Пикассо занимают остроумные ассамбلاжи-экспромты: «Коза» (1950), «Голова быка» (1951) и другие, демонстрирующие остроту ассоциативного мышления художника, уникальную способность скульптора-анималиста увидеть в очертании обыденной вещи характерную повадку животного и, наконец, вырезанные из бумаги силуэты (1954–1961). Они, как и коллажи-ассамблажи, представляют собой технику, далеко выходящую за рамки классической скульптуры или пластики<sup>2</sup>. И это лишь малая доля того, что сделано художником в этом виде искусства. Очевидно, что обращение к нему было продиктовано желанием работать с объемной формой, выйти в реальное пространство, но не в отрыве, а в единении скульптуры с живописью и графикой.

В творчестве Пикассо-скульптора очевидно выделяются несколько групп произведений, в которых он, решая специфическую для пространственных искусств задачу соотношения предмета и пространства, используя сопряжение средств художественной выразительности разных видов искусств, обозначает их новые смыслы, темы, приемы, решения в обретении современного художественно-пластического языка.

Предмет и пространство как сознательно поставленная формальная задача в камуфляже различных сюжетов, известна с эпохи Возрождения, когда желая отобразить в изобразительном искусстве реалии окружающего мира, художники стали прибегать к помощи линейной и световоздушной перспективы. Лишь в начале XX века картине, понятой как окно в мир, появилась альтернатива.

В 1907 году Пабло Пикассо написал полотно «Авиньонские девицы». Дата создания его справедливо считается годом рождения кубизма, – искусства XX века. Полностью порывая с традицией старой европейской живописи, отказавшись от световоздушной и линейной перспективы, Пикассо открывает средства нового образно-пластического языка, утверждая в этом произведении картину нового мира, более не изображая мир, но выражая его духовную суть. Вздрыбленные, мятущиеся, отторгающиеся друг от друга, равнозаряженные агрессией, обнаженные женские фигуры намечены схематично. Конусы, из которых набраны фигуры, прочерченные по напряженным линиям сухожилий и мышц, представляют собой остов-конструкцию. Фигуры бесплотны, их объемы разъяты, расщеплены на прозрачные, будто светящиеся поверхности, выброс энергий которых образует агрессивное биополе, излучающее невероятное напряжение. Подобен им фон, иначе пространство, в котором они существуют: без атмосферы и глубины, оно материально, сжато, затеснено, разорвано, разбито как кристалл на осколки, сверкающие острыми треугольниками граней. Создается ощущение взаимного сопротивления – противостояния развеществленной материи и пространства – фона, ставшего материальным и, одновременно, их единства в материи живописной. Нечто подобное мы видим и в портрете Амбруаза Воллара

(1909), в котором из единой живописной материи – месива прозрачных прямоугольных, треугольных пластин, которыми прослоено пространство, проступает фигура человека, силой воли, напряжением мысли, концентрирующейся в лице, преодолевающего ее сопротивление. Художник намечает новое соотношение, существование объема – предмета в разрывающем, развеществляющем, понижывающем его пространстве и одновременно вызывающем его сопротивление, напор, агрессивность. Новый взгляд на их взаимоотношения предполагал борьбу на равных двух составных картины. В кубистической картине Пикассо задача соотношения предмета и пространства, посредством решения которой каждый художник раскрывает тему живописного произведения, превращает ее в тему как таковую. Она стремительно видоизменялась в кубистических работах Пикассо. Так, тему единства материального пространства и расщепленного на атомы, излучающие энергию предмета в материи живописной, он развивает, видоизменяет, обратившись к незамысловатому жанру обманки. Этот вид натюрморта, в котором работали мастера разной степени таланта и известности от самых примитивных ремесленников до знаменитых живописцев как XV-го, так и XX века, предлагает иное в сравнении с обманкой пространственно-композиционное решение. Изображение условного трехмерного пространства на двухмерной поверхности картины заменено изображением поверхности доски с приколотыми или прижатыми к ней лентами или бечевкой бумажками, письмами, счетами, гребешками и прочими простенькими, плоскими предметами, загнутые края которых, отбрасывая тень, создают впечатление реально существующих, будто вытолкнутыми в реальное пространство. Игра в реальность предмета – эффект кунштюка – придает особую остроту восприятия предмета. Художник обманывает зрителя. И в этом его цель. Появление среди кубистических работ Пикассо обманки более чем интересно. Сознательно снимая, убирая из своих «обманочных» работ игровое начало, он форсирует тему предмета, вычлняя его из условного «пространства» фона-доски, рассматривая его снаружи и внутри. В работе «Гитара и бутылка пива Bass» (1913) Пикассо не только частично изображает

предмет на поверхности доски, но и помещает, закрепляет на ней части реального объемного предмета, набирая его из кусков неокрашенного и окрашенного белым и черным дерева. Художник создает коллаж, совмещающий изображенные и реальные деревянные части, напоминающие своими очертаниями деку со струнами, тулово инструмента. Требуется определенное интеллектуальное напряжение, следуя за воображением художника, воссоздать мысленно из щепочек и дощечек предметы, заявленные в названии произведения. Художник однажды сказал: «Картина не должна быть обманкой для зрения, она должна быть обманкой для ума»<sup>3</sup>. Прибитые гвоздиками к поверхности дощечки – как бы части разъятого предмета, разделенные большими паузами плоскости, замирают, композиция становится достаточно статичной. Пикассо отделяет предмет от плоскости доски и превращает в горельеф-скульптуру, выводя его «без обмана» в наше пространство. Раскрашенная композиция становится скульптоживописью. Соотношения предмета и пространства драматизируются художником, они становятся предельно напряженными. Борьба предмета и пространства, которым предмет разъят, взаимопроникновение их друг в друга рождает мощную динамику. Предмет окружен пространством, оно внутри предмета. Предмет «прослоен» им в работах Пикассо «Мандолина и кларнет» (1913, резаное листовое железо), «Бутылка пива Bass, стакан и газета» (1914, железо, окрашенное белым, бумага), как и в скульптуре футуриста Умберто Боччони «Бутылка, развернутая в пространстве» (1911–1912). Напор пространства, заставляющий отступать геометризованные поверхности предмета или выступать вперед, его вторжение внутрь объема, рождает «новое ощущение пластичности, которое присуще объектам (таким, каковы они в действительности) в состоянии движения»<sup>4</sup>. Очевидно, что «...кубистические и футуристические произведения тесно связаны между собой общей основой – одной и той же пространственной концепцией»<sup>5</sup>.

Раскрашивая реальный объем в скульптоживописи, Пикассо исследует зрительно усиленную цветом пластичность объектов в состоянии движения, изменяющего облик предмета в отношениях не только с окружающим, но проника-

ющим внутрь его пространством. Раскрывая, разворачивая предмет, художник дает возможность зрителю одновременно видеть его целиком. Принципы «проникновения внутрь» и «одновременность»<sup>6</sup>, как определили футуристы выражение движения в этих двух формах, не только не противоречили пространственной концепции кубистов, они были практически те же. Вместе с динамикой-движением пространства в работы художника пришла категория времени. Восприятие окружающего мира стало иным, расширилось «оптическое видение» мира «путем введения нового представления о единстве “пространства – времени” в арсенал изобразительных средств, которыми располагает искусство»<sup>7</sup>.

Приоритет художников-кубистов в разработке новой концепции пространства был признан архитекторами, что нашло выражение в разработке Ле Корбюзье чертежа-схемы каркаса жилого дома – Дом-Ино – со свободной планировкой, позволяющей легко и свободно изменять расположение внутренней стены, с пространством, раскрытым во все стороны, динамичным, мобильным. Еще более напористо эти принципы выражены в работах русских конструктивистов, в проектах и реализациях трансформирующегося пространства. Покорение его стало главной практической задачей архитектуры и инженерии XX века.

Принципиально отличающиеся от кубистических работ, но продолжающие разработку новой пространственной концепции являются произведения, созданные Пикассо в 1928–1929 годах. Между кубистическими и работами этих лет во временном зазоре между ними в 10–15 лет возврат как в живописи, так и в скульптуре, к классическому пониманию самодостаточного, замкнутого в себе объема, и к классическим техникам – литью из бронзы.

Но тема «предмет и пространство», их соотношений, диалога с более активной ролью последнего вовсе не брошена художником. Он разрабатывает ее и в живописи, и графике. В 1925–1928 годах появляются несколько произведений, исполненных маслом на холсте, с фонами, подобными слегка подкрашенным, монохромным или белым фонам графических произведений. В графическом по сути произведении «Художник и его модель» (1926) вязь рисун-

ка, практически контурного, лишь обозначающего силуэты, прекрасно соответствует сложному переплетению металлических прутьев «скульптурной», точнее пространственной композиции «Конструкция». В 1928–1929 годах художник создал пять ее вариантов – вариаций одной темы. Они представляют собой примеры разных сочетаний прямоугольников, треугольников, эллипсов из сварного железного прута, соединенных в «прозрачные», пронизанные воздухом металлические рамы, различающиеся лишь насыщенностью и динамизмом линий. Пространство в пределах «скульптуры», границы которой очерчены постаментом, стало главным героем произведения. Самым интересным и сложным среди вариантов пространственной композиции является проект «Памятник Аполлинеру». Параллельные прямоугольник с вертикалью длинного прута посередине и два треугольника, соединенные горизонтальными прутами более тонкими, чем основные, образуют симметричную, жесткую вертикальную, пространственную раму, фиксирующую внешние границы конструкции по коротким и длинным сторонам прямоугольного постамент. Она зависает над ним, опираясь на нижние концы треугольников и на наклонные прутья-скрепы, приваренные к основе-постamentу. Их верхние концы сведены в вершины треугольников, соединенных горизонтальным прутком. Рисунок конструкции усложнен, «оживлен» лучами-радиусами разной степени наклона и толщины, к которым крепятся эллипс и два полуэллипса. Их «кривые и эллиптические линии динамичны и по самой своей природе обладают силой эмоционального воздействия, в тысячу раз превышающей горизонтальных и перпендикулярных линий»<sup>8</sup>. Очертания их далеки от геометрической точности формы. Некоторая рукотворность формы и кажущаяся случайность их расположения, нарушающая симметрию, зрительно снимают ощущение жесткости всей композиции, внося в нее элементы динамизма. Повторяемость, множественность, своеобразная мультипликация линий наклонных тяг, треугольников, параллельных и радиальных линий создают напряженный ритм внутри объема, в реальном пространстве скульптуры. При этом переплетение металлических прутьев-линий, тонких и толстых, прямых и

искривленных воспроизводит вязь «графического» рисунка, а реальное пространство, пронизывающее скульптуру – белое поле графического листа. Все пять вариантов «Конструкции» являются примером особенно изысканного превращения условности одного вида искусства в условность другого.

В сравнении с предшествующими кубистическими произведениями, в которых предмет и пространство боролись на равных, их соотношение в этих композициях кардинально изменилось. В процессе превращения скульптуры в графику она утратила два своих родовых свойства – объем и поверхность. Объем сведен до минимума, до линии-прута, намечающего лишь его очертания, иначе силуэт – точки сопряжения графики и скульптуры. Объем съеден пространством, становится прозрачным для него, насквозь пронизанным им, возобладавшем в границах произведения.

Тема пространства обогащена не только диалогом графики и скульптуры. В «Конструкциях» очевиден и выразителен диалог с отвергнутой еще в 1907 году в кубизме системой построения картины с помощью линейной перспективы – художественно-пластического метода, известного с эпохи Возрождения. Сочетание элементов горизонтально положенной призмы с расходящимися сторонами, пересеченной экранами прямоугольника, треугольника и эллипса, то есть воображаемых картин, читается как своеобразный парафраз камеры обскура. Расходящиеся или сходящиеся в зависимости от точки зрения металлические пруты стягивают в одну точку или раздвигают внутреннее пространство, придавая ему мощную пульсацию. Так линии полуэллипсов усиков-антенн, в первой более замкнутой конструкции выпущенные наружу, вовне, раздвигают ее, а в самом памятнике Аполлинеру полуэллипс – лук стягивает элементы композиции, довольно сильно развернутой по вертикали. Пикассо испытывал выразительность того или иного композиционно-пространственного решения в разных материалах и видах искусства. В этом произведении художник особенно выразительно опробовал метаморфозу как образно-пластическое средство, переводящее на язык форм свойства ассоциативного мышления. Пикассо блистательный мастер диалога, насыщающий смыслами – ассоциациями каждое из своих

произведений. В этом секрет его дара. Он постоянно пребывал в диалоге не только с испанской или французской, но также с культурами и искусством древних цивилизаций, с мастерами ушедших эпох, с современниками, с самим собой.

Взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства, перетекание его из одного в другое, идея его главенства реализуются и в архитектуре этого времени. Свидетельство тому – павильон Германии на Всемирной выставке в Барселоне (1929) Мис ван дер Роэ, в котором использование металлического каркаса – несущей конструкции сооружения и навесных стеклянных панелей, заменивших непрозрачную стену, создает эффект перетекающего пространства.

В последующие 1950–1960-е годы Пикассо переориентировал свои творческие интересы с занятий живописью, которую ему заменила линогравюра, на искусства пространственные и прежде всего скульптуру, в которой идея пространственной доминанты была усилена. Скульптура послевоенного периода разнообразна. Работа шла в разных направлениях и разных материалах. Как и Леже, Матисс, Миро в демократической атмосфере первых послевоенных лет, Пикассо обратился к постоянной работе в новом материале – керамике и новом, неожиданном для него виде декоративно-прикладного искусства. Древнее ремесло гончара, которое он вывел за границы утилитарности и, превратив предмет-вещь в искусство образного, уникального произведения – панно или скульптуру, с его помощью преобразил пространство интерьера. Пикассо-керамист стимулировал развитие декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусств. Тенденция с помощью предмета – скульптуры – не только организовать интерьер, но выйти за его пределы, в частности за стены музея, в пространство города, преобладала в творчестве художника этих десятилетий. Пространство как тема искусства активно и по-разному разрабатывалось художником в работах 1950–1960-х годов.

Пример первой объемно-пространственной композиции представляет собой серия «Купальщики» (1956, бронза). Группа соединяет шесть отдельно стоящих в два ряда, фронтально по отношению к зрителю, плоских геометриз-

ванных фигур с выразительным силуэтом и поверхностью, пройденной резцом и украшенной невысоким рельефом, создающим легкую игру светотени. Это первая наметка в разработке новой темы – не соотношение объема и пространства, а соотношение объемов в пространстве.

Параллельно с «Купальщиками» Пикассо много работает в любимых им с кубистического периода техниках резаного, гнутого и окрашенного листового металла (железа, толи, жести) и сварного железного прута или трубы, одновременно прорабатывая и уточняя композиции на листе бумаги для дальнейшего перевода их в реальный объем.

Среди подобных листов с рисунками есть один, на котором в парковой зоне изображена работа, известная под названием «Голова женщины» (1954). Она дана в пяти- или шестикратном увеличении в сопоставлении с ростом людей, включенном художником в пейзаж. Эта скульптура, исполненная сначала в раскрашенном дереве, в 1991 году была переведена в масштаб датским мастером Карлом Несьяром в новый материал – бетон. Она установлена на отрогах Французских Альп, в Верхней Савойе, во Флене. Художник задумал ее монументальным произведением, которое должно было занять место в пейзаже. Скульптура, скорее металлический черенок с насаженными на него лопастями со схематично изображенным на них – четырьмя или одним – поворачивающимся и смотрящим в разные стороны лицами. Она сильно напоминает объект, подобный флюгеру или указателю дорог. Скульптура «Голова женщины» стоит на склоне горы, царя над пейзажем и обращенными в разные стороны лопастями-лицами направляет наш взгляд на него. Если раньше зритель обходил скульптуру, рассчитанную на круговой обход, теперь он смотрит не на объект-флюгер, а на пространство, его окружающее, в стороны, указанные им. Наш взгляд охватывает пространство целиком, одновременно со всех сторон. Монумент, а вместе с ним зритель, царит над пространством. Оно становится не просто темой, оно становится главным объектом – героем искусства. С далекими перспективами, воздушными потоками, пронизывающими его, оно стало темой скульптур-объектов, исполненных Пабло Пикассо в 1950–1960-е годы. Возможно, отсюда берет на-

чало направление лэнд-арт (искусство Земли). Перенесение внимания с объема – объекта на пространство задает следующим поколениям художников направление поискам авангардных решений, в которых меняются отношения художник – модель – зритель, предназначая последнему активную игровую роль.

Макет монумента «Женщина с распростертыми руками», созданный также в 1961 году, как и объект «Голова женщины», был переведен в бетон и обрел иной, монументальный масштаб. Скульптура относится к целой группе произведений, объединенных структурным принципом, представляет собой складчатую конструкцию большой жесткости и прочности, придающую устойчивость. Такие складчатые пространственные конструкции создавали в эти годы инженеры и архитекторы для безопорного перекрытия больших площадей, к примеру итальянский инженер-архитектор Пьер-Луиджи Нерви. Скульптура очень похожа на детскую игрушку – сложенный из бумаги самолет. Пикассо, чувствуя дух времени, и в поздних скульптурных произведениях соответствовал ему, определял его. Отношения скульптуры и пространства в этой работе Пикассо более традиционны и одновременно более динамичны, чем в объекте «Голова женщины». Тяжелые ноги-опоры прочно связаны с землей, в то время как складчатая конструкция, словно взлетающий самолет, врежется в небо острыми ребрами стыкующихся плоскостей – взмахом разведенных рук-крыльев. Подобно волнорезам, они вспарывают, рассекают воздушные потоки, пронизывают их. Темой произведения становится преодоление пространства, с ним вместе – силы притяжения.

В самом начале 1960-х годов среди произведений Пикассо появляются довольно многочисленные произведения-декупажи, выполненные в листовом железе или жести. Он вырезал их из единого листа, подобно тому, как вырезают из бумаги детские картинки. И как детские картинки, они, сложенные и надломанные, получают довольно большую прочность, подобно складчатым конструкциям. Некоторые из этих работ Пикассо оставлял в первоначальном материале, некоторые переводил в другой. К этой группе произведений, вырезанных из железа, принадлежит «Стул» (1962).

Плоскости спинки и сиденья, западающего несколько вбок, имитируют мягкую, не держащую форму бумагу, и выгораживают внутреннее пространство, видимое нам сквозь прорези в окрашенных белым поверхностях. Как и скульптура Пикассо «Женщина с распростертыми руками», так и композиция «Стул» имеет живописных предшественников. Первая существует в диалоге с картиной «Купальщица с мячом» (1932), в которой схематично изображена женщина, напоминающая бумажную птицу-самолет, в мощном движении-броске за мячом корпуса и головы. С композицией «Стул» сопоставима кубистическая конструкция «Стол и гитара перед окном» (1919). Сравнение двух этих произведений делает очевидным их отличие. Так, кубистическая композиция интересна динамизмом преодоления взаимного сопротивления наезжающих друг на друга плоскостей и сопротивления пространства-воздуха, в то же время в работе 1962 года восхищает спокойное взаимодействие соединенных плоскостей-поверхностей, образующих объем.

Последним, самым монументальным, качественно новым произведением, наметившим новый ракурс в разработке темы «предмет и пространство» стала, объемно-пространственная композиция «Завтрак на траве». Она – итог двухлетней работы (1960–1962) художника над двумя живописными версиями картины Эдуарда Мане. Композиция «Завтрак на траве» была переведена в бетон в 1964–1967 годах Карлом Несьяром и установлена в Музее современного искусства в Копенгагене. Она представляет собой композицию, объединяющую мощные, в полторы натуры изображения фигур с мягкими круглящимися, окатистыми очертаниями плеч, рук, бедер. Вольно расположенные в парке музея, они отчасти стилизуют отдельные фигуры и группы картины Мане, их расположение в пространстве картины. «Живая картина» Мане–Пикассо снова восстанавливает равновесие между предметом и пространством. Они снова равны. Пространственные паузы не столько разделяют объемы, сколько объединяют их в гигантскую инсталляцию, создающую художественно-пространственную среду, насыщенную ассоциациями. Монументальные, плоские, с четко читаемым силуэтом и легкой прорисовкой поверхности, обозначаю-

щей элементы фигуры (техника беторельеф), они свободно располагаются в пейзаже. Фронтально стоящие, обращенные к зрителю фигуры отчасти напоминают «Купальщиков» (1956) и строят пейзаж планами как картину или кулисами как сцену театра. В этом театре художником убрана рампа, разъединяющая сцену и зрителя. Зрители картины «входят» в нее, как на сцену, с чередой скульптур-кулис. Возникает момент игры-переживания театрального пространства как среды обитания зрителя и, наоборот, среда – парк музея – пейзаж художественно осознан или обыгран как театр – картина. Изменились отношения художник–модель–зритель. Зритель, вовлеченный в эту игру, потерял в ней традиционно пассивную роль. Зритель и модель оказались в ней на равных. Когда-то в кубистических «обманках» художник сводил на нет элемент игры, теперь игрой создает остроту эстетического переживания пространства. Возникла среда, насыщенная диалогами художника с самим собой, с Эдуардом Мане, с Анри Матиссом. Ведь работая в технике декупажа, каждый из них, Матисс и Пикассо находят в ней разные выразительные возможности. У Матисса линия разреза, как в старинном силуэте, прежде всего, граница цвета, закрашивающего большие поверхности. У Пикассо линия разреза – силуэт становится границей объемной формы, скульптурной, мощной, усложненной надломами, складками, придающими ей жесткость, прочность. Эти мощные формы, монументальность, грандиозность задуманной и переведенной в реальный объем картины – свидетельство невероятной, но очевидной творческой мощи позднего Пикассо, состоявшегося скульптора-монументалиста. Пикассо изменил художественно-пластический язык этого вида искусства, задавшего ему новые ориентиры развития как пространственному, обозначил тенденции развития пространственных искусств, наметил искусство среды, определил новые направления в авангардном искусстве, пути развития искусства XX века.

Пикассо-скульптор равновелик Пикассо-живописцу и Пикассо-графику.

Пикассо и сегодня по-прежнему актуален.

- <sup>1</sup> *Kahnweiler Daniel-Henry*: Photographs by Brassai. The Sculptures of Picasso. London. 1949; *Penrose Roland*. Picasso Sculptures. New York. 1965; Picasso sculptor: [catalog]. Paris: Edition du Centre Pompidou. 2000.
- <sup>2</sup> Скульптуры, вырезанные из бумаги, или конструкция из резаного листового железа, согнутого и раскрашенного, как и ассамбляжи – это техники, изобретенные самим Пикассо.
- <sup>3</sup> Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Каталог выставки. М., 2010. С. 111.
- <sup>4</sup> См.: *Гидион Э.* Пространство, время, архитектура. Сокращ. перевод с немецкого М.В. Леонене, И.Л. Черня. Третье издание. М., 1984. С. 260.
- <sup>5</sup> *Там же*. С. 261.
- <sup>6</sup> *Там же*. С. 260.
- <sup>7</sup> *Там же*. С. 259.
- <sup>8</sup> Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 167.

Г.Р. Галямова

## КЕРАМИКА ПИКАССО

Всестороннее изучение керамики в творчестве Пикассо проходило постепенно. Искусствоведы обращались только к его живописным и графическим произведениям. Первой публикацией на эту тему стал небольшой альбом, воспроизводящий некоторые работы Пикассо в керамике, который предваряла статья, написанная Сюзанной и Жоржем Рамье<sup>1</sup>, владельцами мастерской Мадурá. Позже, в 1974 году, Жорж Рамье напишет свой труд «Пикассо»<sup>2</sup>, который выдержит три переиздания. Когда владельцем мастерской Мадурá и галереи с одноименным названием станет их сын Алан Рамье, то увидит свет полный каталог издаваемых произведений Пикассо<sup>3</sup>. Выпущенный небольшим тиражом, теперь он стал библиографической редкостью. В этом каталоге автор производит классификацию издаваемой керамики Пикассо, приводит копию письма Пикассо от 9.12.1967 года, подтверждающего передачу авторских прав мастерской Мадурá на отдельные произведения.

Это существенно расширяет понятия о керамике художника, помогает отделить уникальные работы, оставшиеся в основном в частных коллекциях, от тиражируемых.

Ценным историческим свидетельством, позволяющим лучше понять направление творческих поисков Пикассо, становятся мемуарные воспоминания людей, имевших непосредственное общение с художником: фотографа Жоржа Брассая, коллекционера Гертруды Стайн<sup>4</sup>, жены художника Франсуазы Жило, личного секретаря Жайме Сабартеса<sup>5</sup>, министра культуры Франции Андре Мальро, галериста Даниеля-Анри Канвейлера, писательницы Элен Пармелен<sup>6</sup> и многих других.

Качественно новый этап в изучении керамических изделий Пикассо начинается с выхода в свет каталога «Пикассо и керамика»<sup>7</sup> в 2004 году, существенно расширяющего аспекты ее анализа. Составители каталога и организаторы выставки Леопольд Фулем и Поль Бурасса объединили усилия многих специалистов для создания всестороннего и научно обоснованного издания. Оно стало возможным в рамках совместной выставки в музее Изыщных искусств Квебека (Канада) и выставки в Музее Пикассо в Антибе (Франция).

Чтобы понять значение творчества Пикассо в керамике и выстроить хронологическую последовательность, Поль Бурасса пишет статью «Встреча с керамикой»<sup>8</sup>. Немецкий специалист из университета Гейдельберга Герард Тейл в статье «Подготовительные рисунки к керамике Пикассо»<sup>9</sup> детально изучает изделия и формы, созданные в 1947–1948 годах, останавливаясь на рисунках, демонстрирующих эволюцию художественной мысли Пикассо. Мари-Ноэль Делорм<sup>10</sup> изучает афиши, созданные Пикассо для ежегодных выставок керамики в Валлорисе, и раскрывает особенности процесса линогравюры. Ив Пелтье<sup>11</sup>, работающий с 1995 года в галерее Мадурá, рассказывает о роли мастерской Мадурá в творчестве Пикассо. Особенный интерес для исследователей представляет сравнительный анализ произведений Пикассо в керамике и прототипов, существовавших в тысячелетней истории ее развития. Об этом подробно рассказано в совместной статье Леопольда Фулем и Поля Бурасса «Источники и ресурсы керамики»<sup>12</sup>.

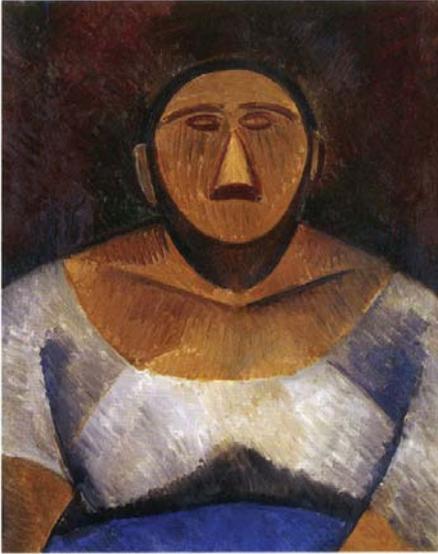
Другой значительный каталог «Пикассо. Керамист в Валлорисе»<sup>13</sup> создан на основе выставки авторских произведений художника в Музее керамики города Валлориса (Музей Манелли) в 2004 году. Статья испанского исследователя Сальватора Харо-Ганзалеса «Керамика и изобразительное творчество: керамика в произведениях Пикассо»<sup>14</sup> обнаруживает общность художественных процессов в керамических произведениях Пикассо и технике гравюры. Некоторые технологические особенности при создании Пикассо керамических произведений раскрывает статья Жана Рамье «Поиски Пикассо: технологические уточнения»<sup>15</sup>, опубликованная уже после смерти автора.

Отечественное искусствоведение уделяет большое внимание изучению наследия мастера. Отдельные грани творчества Пикассо исследовались в разное время такими авторами, как Н.А. Дмитриева, А.С. Подоксик, М.А. Бусев, В.С. Турчин<sup>16</sup> и многими другими. Диссертация М.А. Бусева «Художественное наследие в творчестве Пикассо» 1994 года раскрывает влияние различных периодов мировой культуры на развитие творческого стиля художника. Особенно интересен для нашего исследования раздел «Античные мотивы в живописи, графике и керамике 1940–1950-х годов».

Сборник «Пикассо и окрестности», изданный в 2006 году под редакцией М.А. Бусева, содержит обширный аналитический материал как об отдельных периодах творчества Пикассо, так и обобщающий материал о развитии искусства Франции в XX веке. Автором статьи сборника о керамике Пикассо выступила И.С. Фомичева<sup>17</sup>, долгое время осуществлявшая хранение керамики Пикассо в ГМИИ им. А.С.Пушкина. Она же является автором каталога керамических изделий Пикассо из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина<sup>18</sup>, опубликованного в юбилейном издании, посвященном столетию со дня рождения художника. Также имеет большую ценность для нашего исследования статья И.С. Фомичевой «Керамика в творчестве французских живописцев первой половины XX века»<sup>19</sup>, вышедшая в сборнике 2009 года. Она раскрывает источники интереса к искусству керамики среди французских живописцев первой половины XX века, приводит богатый фактический и исторический материал.

В.С. Турчин в своих книгах и публикациях представляет широкую картину развития европейского искусства в XX веке. В книге «По лабиринтам авангарда»<sup>20</sup> он отмечает интерес Пикассо к керамике в послевоенные годы.

Значительную ценность для нашего исследования представляет коллекция керамики Пабло Пикассо из Национального музея Пикассо в Париже. Эти произведения, в числе других, были переданы французскому государству в 1973 г. родственниками художника в качестве налога на вступление в право наследования и хранятся в отдельном музее, который ведет обширную международную выставочную деятельность.



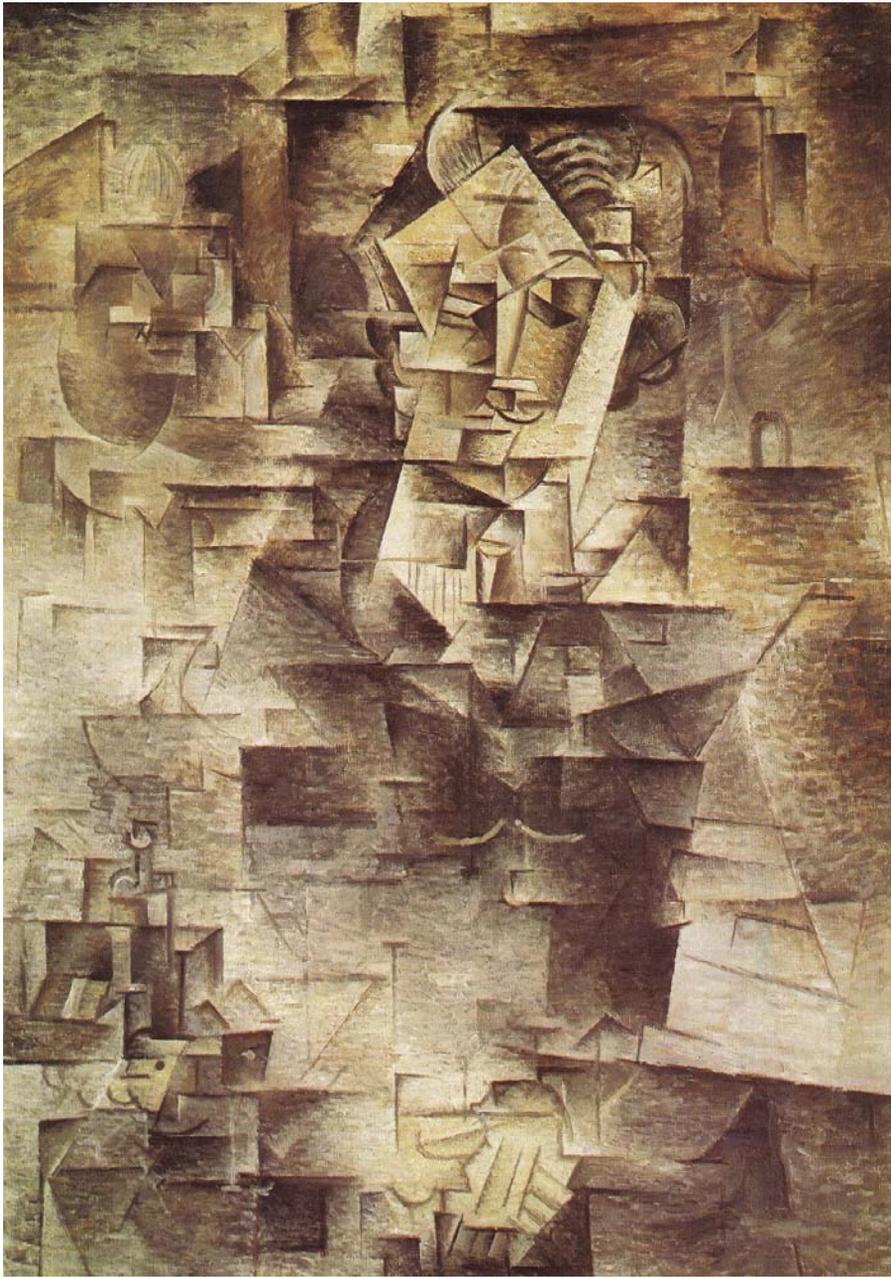
Фермерша (поясное изображение).  
1908. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



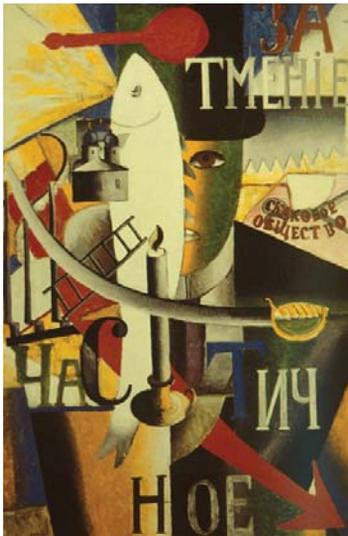
Королева Изабо. Начало весны 1909.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Портрет Амбруаза Воллара. 1910.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Портрет Даниеля-Анри Канвейлера. 1910.  
Чикаго, Институт искусств



Казимир Малевич. Англичанин. 1914.  
Амстердам, Музей Стеделек



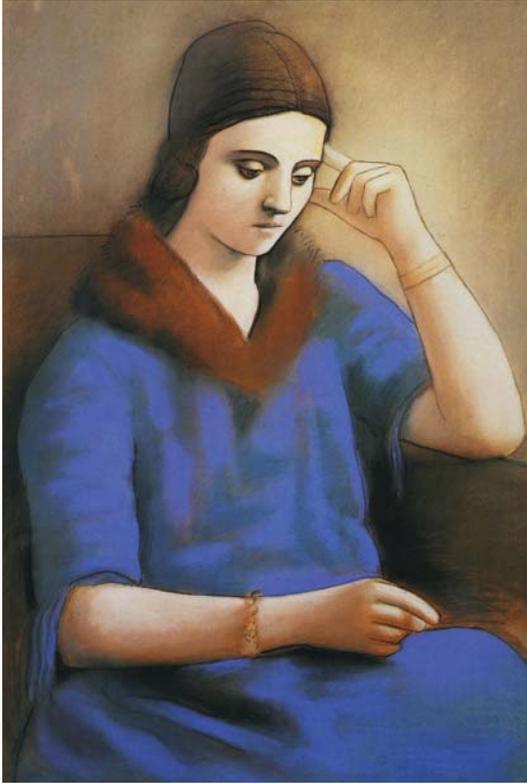
Любовь Попова. Философ. 1915.  
Санкт-Петербург, Гос. Русский музей



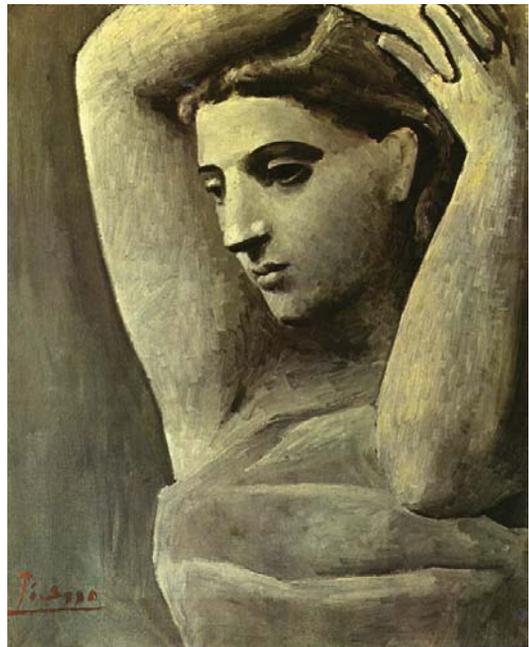
Казимир Малевич.  
Портрет И.В. Клыона. 1913.  
Санкт-Петербург, Гос. Русский музей



Надежда Удальцова.  
Автопортрет с палитрой. 1915.  
Москва, Гос. Третьяковская галерея



Портрет Ольги Пикассо. 1923.  
Париж, Музей Пикассо



Бюст женщины с поднятыми руками. 1923.  
Частное собрание



Три женщины у источника. 1921.  
Нью-Йорк, Музей современного искусства



Менины (по Веласкесу). 1957. Барселона, Музей Пикассо



Менины (по Веласкесу). 1957. Барселона, Музей Пикассо



Диего Веласкес. Менины (фрагмент).1656.  
Мадрид, Музей Прадо



Мужчина в костюме с брыжами. 1962



Дама в платье с воротником. 1962



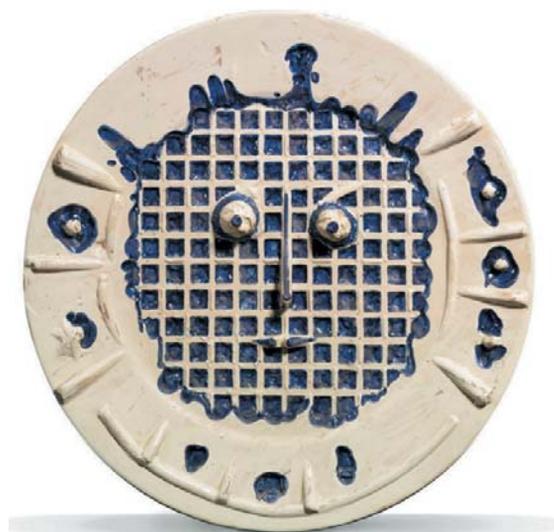
Модели из картона для скульптурной композиции  
«Завтрак на траве (по Мане)». 1962.  
Париж, Музей Пикассо



Завтрак на траве (по Мане). 1965–1966.  
Выполнено Карлом Несьяром по моделям Пикассо.  
Стокгольм, Музей современного искусства



Ваза в форме утки. 1951



Лицо. Блюдо. 1956



Кувшин. 1948



Блюдо со сценой тавромахии. 1957



Ваза. 1953



Ваза с изображением арены. 1958

Подвесы. Рисунок 1956, исполнение 1967



Лицо фавна



Лицо-маска



Голова быка



Расстроенное лицо



РЫБЫ



Лицо из гофрированного картона



Профиль Жаклин



Маленький фавн



Лицо в виде трилистника



Джексон Поллок. Рождение. 1941.



Джексон Поллок. Без названия  
(Композиция с маскообразными формами). 1941.  
Частное собрание



Джексон Поллок. Маскарон. 1941.  
Нью-Йорк, Музей современного  
искусства



Джексон Поллок.  
Без названия (Обнаженный).  
1938–1941. Частное собрание



Мальчик с лангустом. 21 июня 1941.  
Париж, Музей Пикассо



Аршил Горки. Художник и его мать. 1926–1936.  
Нью-Йорк, Музей Уитни



Уиллем де Кунинг.  
Женщина I. 1950–1952. Нью-Йорк,  
Музей современного искусства

ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве располагает интереснейшей коллекцией керамики Пабло Пикассо, Фернана Леже, Жана Люрса, в разное время полученных в дар от Надежды Леже, Лидии Дилекторской и официальных делегаций. Это собрание имеет непосредственное отношение к изучаемой нами области. Более ста произведений французской керамики, хранящихся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, прекрасно иллюстрируют тенденции прикладного искусства Франции первой половины XX века. Большую ценность для нашего исследования имеет каталог выставки, посвященной столетию со дня рождения Пикассо<sup>21</sup>, в который включена глава о керамике Пикассо и каталогизированное описание произведений керамики из фондов ГМИИ им. А.С. Пушкина.

В послевоенный период керамика Франции отмечена особым всплеском интереса к ней как к средству художественного выражения со стороны выдающихся художников эпохи. Ключевая роль в этом процессе принадлежит мастеру, стоявшему у истоков нескольких стилевых течений в искусстве XX века, испанцу Пабло Пикассо, второй родиной которого стала Франция. С 1946 года он проводит большую часть года на юге Франции, сначала в замке Гримальди в городе Антиб, затем в городе Валлорис, куда его влечет прекрасное природное окружение, располагающее к творчеству.

Начиная с XVII века, Валлорис известен как центр традиционного гончарного ремесла. Благодаря геологическим особенностям этого региона Франции глина местных пород обладает уникальными качествами самоглазурования, и, как следствие, большой устойчивостью к воздействию высоких температур. В Валлорисе было налажено производство традиционной кулинарной керамики, изготовленной на гончарном круге, часто декорированной росписью из рожка. Новой ступенью в развитии утилитарной керамики в этом регионе стала творческая переработка мастерской Мадурá (Madoura) форм народной посуды. Именно при посредничестве мастерской Мадурá Пабло Пикассо начинает осваивать новый для себя керамический материал. Владельцы мастерской Сюзанна и Жорж Рамье обеспечивают художнику полную техническую поддержку и предоставляют в его распоряжение мастера – гончара Жюля Агара.

## ФИГУРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА В КЕРАМИКЕ ПИКАССО

Сложность анализа керамических изделий Пикассо составляет грань между серийно создаваемыми произведениями и авторскими работами, а также относительная редкость последних в публичных собраниях. Керамика Пикассо была мало изучена при его жизни и сохранилась в основном в частных коллекциях, этим объясняется недостаток информации о ней. Однако выставки последних лет в Лондоне, Нью-Йорке и Ферраре открыли нам многочисленные керамические произведения, принадлежавшие наследникам Пикассо<sup>22</sup>. Нам представляется важным лучше оценить роль Пикассо в эволюции керамики, осветить исторические аналогии в его творчестве.

Можно сказать, что с 1946 по 1948 год Пикассо занимается преимущественно керамикой, осваивая новый для себя материал. В этот период формируются два направления в развитии его объемных керамических объектов. Первое отличается чисто скульптурной формой, лишенная практического применения. Второе характеризуется сочетанием функциональности с декоративной направленностью пластических разработок.

На раннем этапе работы Пикассо в мастерской Мадурá первое направление представляет его произведение «Сова в виде яйца» (1947). Она выполнена из фаянса и является первой скульптурной работой, созданной совместно с мастером – гончаром Жюлем Агаром. Скупой декор в виде продавленных в глине линий обозначает крылья, голову. Два шарика – глаза и клюв в форме налепленного жгута делают узнаваемым образ совы, даже если скульптурная моделировка как таковая здесь слаба и сглажена покрытием желтой поливной глазурью на свинцовой основе (alquifoux).

Второе направление, где форма сочетается с утилитарным назначением, иллюстрирует «Птица», созданная по эскизам Пикассо в 1947 году. Она представляет собой сочетание различных по форме объемов, смоделированных на гончарном круге и покрытых черной глазурью. Стилизация формы птицы доведена в этой работе до знаковой обобщенности. Пикассо предвосхитил моду на черный цвет в декоре

керамических изделий в последующие десятилетия, когда он получил большое распространение именно из-за его способности выявлять пластическую форму, придавая ей особый архаизированный и в то же время современный стиль. Следует отметить, что в данном произведении не теряется функциональное назначение формы как резервуара для воды.

С 1947 по 1948 год Пабло Пикассо разрабатывает ряд выразительных образов животного мира, в каждом из которых он выявляет характерные особенности и достигает удивительной обобщенности в их пластической трактовке.

Пикассо моделирует мощный образ «Быка» – олицетворение грубой силы, созданный из местной красной глины, он как плоть от плоти земли, представляет воплощение неуправляемых природных инстинктов. Это подчеркивается малым размером его головы, глазами – точками и большими рогами. Декор линиями синего ангоба дополняет этот образ современной пластики.

Скульптура «Кондор» создана из перевернутого кувшина, которому удалось придать устойчивое равновесие. Горло сосуда имеет изогнутую деталь для стекания воды, стилизованную как птичий клюв. Скупой декор зеленым и коричневыми ангобами завершает этот образ: пятно – хвост на спине и крылья, нанесенные широким мазком кисти, причем полосы ангоба трактованы как оперение на крыльях.

Полон грации образ «Лежащей козы». Голова – полусфера, возвышающаяся на длинной шее, дополнена красиво изгибающимся рогом – ручкой. Пикассо удалось передать осторожный покой чуткого животного и предполагаемую стремительность, с которой коза готова сорваться с места при приближении опасности. Перевернутый на бок округлый гончарный объем – туловище козы, кажется, находится в хрупком равновесии и прекрасно подходит для создания образа осторожного животного. Декор исполнен белым и черными ангобами в дополнение к естественному красному цвету глины.

Созданию каждого произведения керамической пластики предшествовал поиск выразительной формы, оттачивавшейся в многочисленных листах эскизов и зарисовок. Формы ваз, амфор, полых овоидных сосудов используют-

ся Пикассо для создания зооморфных и антропоморфных произведений. Подготовительные рисунки трехмерных керамических объектов выявляют комбинаторный метод, используемый Пикассо при их создании, что свойственно всему творчеству этого художника<sup>23</sup>.

В конце Второй мировой войны Пикассо разрабатывает новый язык форм. Его художественные произведения приобретают новую иконографическую и тематическую ориентацию. Картина «Радость жизни», написанная в 1946 году в Антибе, представляет членов дионисийской процессии и становится знаковой в его творчестве, знаменуя обращение к античной теме беззаботной жизни в прекрасной Аркадии как к символу обретения мирного существования.

В мае 1946 года Пикассо заканчивает работу над картиной «Женщина – цветок», на которой изображена Франсуаза Жило. Художник разрабатывает систему знаков, основанную на сочетании геометрических мотивов: изогнутых линий, овальных форм и кругов, которые полностью трансформируют конструкцию женского тела. Можно утверждать, что в этом произведении символ претворяется в форму, что получит свое дальнейшее развитие в образе женщины – сосуда, неоднократно воспроизводимого Пикассо в керамике<sup>24</sup>.

На этапе освоения керамического материала Пикассо применял новый способ моделирования, основанный на деформации готовых гончарных изделий. Например, «Женщина с руками, соединенными на правом колене» (1947) является произведением из серии женских образов, созданных путем доработки готовых глиняных форм – бутылок и называемых французскими искусствоведами «танагра» по аналогии с древнегреческими произведениями малой пластики, изображающими женщин провинции Беотия.

Первые скульптурные работы выполнены достаточно неуверенно, имеют оплывающий контур. Они напоминают первобытных Венер: поколенное изображение лишено индивидуальных черт, подчеркнуты половые признаки, пропорции головы несоразмерно малы, черты лица не персонафицированы. На идею их создания художника вдохновили увиденные в мастерской Мадурá формы керамических бутылок, подготовленных для сушки<sup>25</sup>. Моделируя все еще

податливую глину, процарапывая на ней рисунок в виде линейного декора – схемы, Пикассо как бы начинает развитие своей скульптурной пластики от истоков истории искусства.

Более тщательная пластическая моделировка была проведена в ходе работы над образом «Женщины с драпировкой» (1948). В поиске вечного идеала женственности Пикассо сознательно утрирует пропорции женского тела и создает образ Афродиты, как бы рожденной из стихийной энергии земли, подобно древнегреческой богине, рожденной из пены морской.

Три выше означенных произведения объединены общим принципом их создания, в котором пластичность керамического материала является определяющим фактором в разработке образа, причем вмешательство художника варьируется от легкой деформации нажатием до продавливания и сминания в пласт. В дальнейшем Пикассо продолжит разрабатывать тему «женщины-сосуда», но перейдет от спонтанной манеры исполнения своих первых произведений к более тщательной эскизной разработке, часто основанной на пластических прототипах из истории развития керамики.

Скульптурное изображение «Плакальщицы» иначе называемое «Черно-синия танагра» может быть датировано 1947–1948 годами. Исследователи творчества Пабло Пикассо в керамике Леопольд Фулем и Поль Бурасса утверждают, что на создание этого произведения Пикассо вдохновили изображения «Плакальщиц» из Танагры, относящиеся к VII–IV векам до н.э., опубликованных в Фотографической энциклопедии искусства<sup>26</sup>, научно-популярном издании, выпущавшемся в период с 1935 по 1949 год. Причем, по мнению авторов, частота, с которой в творчестве Пикассо возникают исторические мотивы и их параллельное сравнение с работами самого Пикассо, исключают простое совпадение.

«Черно-синия танагра» воспроизводит скорбный жест поднятых к голове рук «Плакальщиц», но лишена их внутренней экспрессии и предстает пред нами скорее в неподвижно – бесстрастной позе, которую невозможно толковать однозначно. Это подчеркивается украшающей скульптуру стилизованной росписью, делающей акцент на ее женское начало. Мотив спирали на груди, неоднократно воспроиз-

водимый Пикассо и в других женских скульптурах, можно трактовать как символ материнства. Таким образом, воспользовавшись формальным решением, увиденным им в древней керамике, Пикассо придает ему совершенно иное прочтение.

Продолжая поиски стилизованных женских образов, Пабло Пикассо создает в 1947–1948 годах «Танагру со спиралью», в которой становятся очевидными собственные пластические разработки художника. Стоящая на коленях женская фигура имеет округлые наполненные объемы, украшенные выразительной простой линейной росписью, упрощенной до знаковой лаконичности. Мотив спирали на груди связан с ее способностью давать новую жизнь, а солярное изображение на месте головы указывает на родство двух видов энергии: солнечной, благодаря которой существует все живое, и мыслительной, облагораживающей мир вокруг нас.

В кувшине – скульптуре «Женщина с амфорой» (1947–1948) Пабло Пикассо визуально идентифицирует части сосуда с частями женского тела: плечи вазы становятся покатыми плечами женщины, ручка – хваток приобретает очертания руки, лежащей на бедре и т.д. Образ женщины-сосуда красной нитью проходит через все творчество Пикассо, но в этой работе он достигает поистине гармоничного художественного обобщения, придавая утилитарному предмету образ современной скульптуры (носиком сосуда является кувшин, который женщина держит в своих руках). Пикассо так объяснял эту пластическую метаморфозу: «Говорят, что женские бедра имеют форму вазы, это стало расхожим изречением и потеряло свое поэтическое очарование. Я же беру вазу и делаю из нее женщину...я перехожу от метафоры к реальности»<sup>27</sup>.

Подобные формально-стилевые новшества были высоко оценены современниками Пикассо. Художественный критик Рене Мутар-Улдри в своей статье 1949 года отмечает, что «керамические вазы в форме женщин сохраняют, вопреки своему живому ритму, грацию и утилитарный реализм своего происхождения, например, полная глубокого смысла “Женщина с амфорой” представляет собой кувшин, готовый вас облужить из той же самой амфоры, что она держит в руках...»<sup>28</sup>

В своем произведении «Голова женщины» (1948) Пикассо продолжает поиски, начатые им еще в период кубизма, направленные на достижение новых возможностей пластического восприятия. Но если в «Бюсте Фернанды» (1909), редком образце скульптуры периода кубизма, Пикассо придает выразительность за счет выявления внутренней скрытой структуры, представленной в виде острых граней, то здесь эту роль берет на себя цветная проработка поверхностей округлой керамической скульптуры. Причем, по словам самого Пикассо, в этой работе он себе поставил прямо противоположную задачу – добиться максимального уплощения объемов за счет членения круглой поверхности на цветные сегменты.

В 1948 году Пикассо делится со своим другом Анри Лоренсом проблемами изменения восприятия трехмерных скульптурных объемов, которые он пытается решить, создавая серию женских скульптурных голов: «Я добился того, чтобы цвет делал ее (голову) плоской со всех сторон. Что мы ищем в картине: глубины, как можно больше пространства. В скульптуре надо искать возможности сделать ее плоской для зрителя, со всех сторон»<sup>29</sup>. Пикассо моделирует и процарапывает податливую керамическую поверхность, но особенно разрабатывает систему синих линий, чтобы создать этот эффект уплощения и подчеркнуть границы отдельных форм, из которых состоит скульптура.

Художник решает аналогичную художественную задачу, декорируя «Женщину, сидящую на коленях» (1948–1950). Небольшая фигура, иконография которой восходит к его серии «Алжирские женщины» по мотивам живописного произведения Делакруа, кажется погруженной в самозерцание. Система синих треугольников и черных линий, созданная художником на поверхности этой скульптуры, меняет восприятие объемов и делает ее вовлеченной в собственную внутреннюю логику развития.

В контексте изучения особенностей восприятия цвета на трехмерных объемах Пикассо создает серию шаров, таких как «Сфера, украшенная натюрмортом с бутылкой вина», на округлой поверхности которых он изображает натюрморты, заставляющие вспомнить о его экспериментах с восприятием формы во времена кубизма. Близкие по пло-

скостному стилю изображения к его линогравюре, которая наряду с офортом становится ведущей техникой в его творчестве 1950-х годов, эти круглые объемы явились опытным полем для художественных поисков Пикассо.

### КЕРАМИЧЕСКИЕ БЛЮДА (ПРОБЛЕМА ТИРАЖА)

Пикассо всегда был сторонником как можно более широкого внедрения искусства в повседневную жизнь, ему была чужда идея элитарности. Он хотел бы видеть свою керамику на всех рынках или, как он рассказывал в одном из интервью, «увидеть женщину идущую за водой к фонтану, с одним из моих кувшинов»<sup>30</sup>. Прекрасную возможность тиражирования собственных изделий предоставило ему керамическое производство. Выпуск изделий, созданных по образцам Пикассо, можно разделить на три группы, всегда обозначенные на обороте каждого произведения:

1. E.O. (Empreinte original) Оригинальный отпечаток, изготовленный на матрице из гипса,
2. P.O. (Poinçon original) Отпечаток выгравированного линолеума на глине,
3. R.A. (Replique authentique) Воспроизведение объемов оригинала с соблюдением материала и процессов, используемых при создании произведения<sup>31</sup>.

В 1988 году сын владельцев мастерской Мадуря Алан Рамье выпускает каталог издаваемых произведений керамики Пикассо, который позволяет получить полную информацию об этой грани его творчества.

Одним из первых блюд для массового тиражирования стало «Блюдо с голубем» (1949). Голубка стала символом Конгресса движения за мир, проходившего с 20 по 23 апреля в Париже, в отеле «Плейель».

Следует отметить, что Пикассо не вводит принципиально новых тем в декор издаваемых блюд. Сцены тавромахии, женские портреты, натюрморты, изображения сов, коз, фавнов вполне соответствуют общей стилистике его творчества изучаемого периода. Проблема передачи качества материала предметов, создание выразительных композиций из

привычных объектов повседневности разрабатывались Пикассо еще со времен его увлечения кубизмом. В новом виде творчества выразительные средства художника расширяются за счет возможности объемного моделирования и богатства фактур керамики.

Пикассо использует внутреннюю поверхность прямоугольных блюд со скругленными углами для создания композиций. Изгиб борта тарелки, ограничивающий ее внутреннее пространство, часто становится основным выразительным элементом двухмерного изображения. В «Блюде с яблоком и стаканом» композиция воспринимается как ортогональная проекция изображаемого натюрморта. Этот эффект усилен открытым контуром стакана, сливающегося с формой борта и наполняющегося объемом.

Если Пикассо использовал цвета как в живописи маслом, то достигаемые им эффекты были чисто керамическими. Используя толстый слой ангоба как, например, в «Блюде с дыней и столовыми приборами» или в «Блюде с головой фавна» он получает гранулированную структуру. Работа с ангобами и глазурями усложняла работу художника, он, живописец, тонко чувствующий цветовые нюансы, был вынужден работать с «фальшивыми цветами»<sup>32</sup>. Но эта «немая палитра»<sup>33</sup> завораживала Пикассо по двум причинам. Во-первых, раскрытием после обжига ожидаемого цвета, во-вторых – достигаемой таким образом долговечности сочных оттенков.

Художник избегал монотонности, поэтому в его произведениях нередко сочетаются блестящий и матовый декор. Одним из процессов, позволяющим достичь подобного эффекта, было нанесение парафинового резерва на неглазурованное изделие, таким образом поверхности, защищенные парафином, сохраняли свою первоначальную фактуру. При добавлении в состав резерва оксидов металла (марганца, кобальта, меди) удавалось достичь цветной патинированной поверхности. Так, например, «Блюдо с натюрмортом с гроздью винограда» отличается богатой нюансированной фактурой, выразительные качества которой усилены линейным рисунком, процарапанным в глине. Ветвь винограда выделена пятнами черной и зеленой глазури. Франсуаза Жило отмечает близость подобной техники частичного прокраши-

вания изображения некоторым приемам нанесения резерва в процессе создания офортов<sup>34</sup>.

Пикассо также прибегает к гравировке изображения на предварительно подсушенных изделиях. Графическую основу «Блюда с тремя рыбами на газетном листе» составляет вырезанный ножом в глине изобразительный мотив. Процарапанный декор, воспринимаемый как линия, присутствует на большинстве его керамических произведений. Многие из этих гравировок были сделаны через слой ангоба, позволяя проявиться контрасту цветов.

Часто, используя различные приемы при декорировании готовых керамических изделий, Пикассо придает им новую художественную и эмоциональную окраску. Так, например, в серии круглых «Блюд со сценой тавромахии» он, варьируя состав глины и эффекты покрытия глазурью, достигает большого разнообразия. В «Сцене тавромахии» из белого фаянса с декором парафиновым резервом на первый план выходит силуэтная выразительность изображаемой сцены. В «Сцене тавромахии», датированной 30 ноября 1954 года, тот же сюжет приобретает более нюансированное восприятие за счет патинирования ангобами. В «Сцене тавромахии» из красной глины, меняя состав керамической массы, используемой для формования изделия, Пикассо изменяет и метод декорирования, выводя на первый план рельефную разработку сюжета. И, наконец, в четвертой «Сцене тавромахии» в изображение вводится цвет. Художник передает драматическую напряженность, одиночество быка на ярко освещенной желтым солнцем арене. В этом варианте Пикассо отказывается от фигуры пикадора, стоящего перед быком, покрывая всю арену белой глазурью.

Подобная вариативность приближает керамические блюда Пикассо к его линогравюре, которой он также активно занимался в изучаемый нами период. Пикассо часто использовал прием печати с разных форм, последовательно накладывая оттиски на бумагу, как, например, в афише выставки в Валлорисе (1956). Она представляет собой линогравюру из пяти цветов, каждый из которых печатался по отдельной форме. В этом же году мастерская Мадурá выпустила два варианта круглого блюда «Валлорис», созданного на основе этой афиши.

Можно отметить сходство в создании рельефной формы для блюда и выгравированного изображения для печати на бумаге. Современник Пикассо Дэвид Дункан рассказывает: «Пикассо брал большую форму, на которой сначала вырезал рисунок линиями, затем при помощи стамески он прорезал более глубоко ансамбль всех форм. Иногда он добавлял к поверхности несколько грубо смоделированных форм. Когда ему казалось, что работа над гипсовой матрицей закончена, Пикассо отправлял ее гончару, где на ее основе создавалось несколько отпечатков. Иначе говоря, эта матрица служила посредником в репродукции, точно так же как медная доска в гравюре»<sup>35</sup>.

В дальнейшем эта техника получит свое развитие в серии, изображающей жену художника. «Блюдо с профилем Жаклин» (1956) показывает диалог между графическими изображениями и керамикой. Пикассо разрабатывает много вариаций, представляющих лицо Жаклин, переходящее из одного материала в другой. Таким образом, ее образ, предназначенный для оттиска на бумаге, оказывается на керамической поверхности.

В «Блюде с Жаклин у мольберта» художник изображает ее в мастерской на вилле «Калифорния» неподалеку от Канн, приобретенной им в 1955 году. В геометризированные формы интерьера вписано стилизованное изображение лица жены художника. Широко открытый глаз, утрированные черты лица модели позволяют нам судить о той степени свободы, с которой Пикассо трактует сюжеты повседневности, часто прибегая к гротесковому преувеличению.

В 1962 году Пикассо совместно с гравером Арнёра, в мастерской которого он занимается линогравюрой, решают опробовать новую технику линокерамики. Вместе они уже достигли значительных успехов в усовершенствовании техники линогравюры. Изображения на плоской поверхности линолеума прекрасно отпечатывались в глине, передавая все особенности авторского почерка. Перевод посредством создания гипсовой формы позволяет воссоздать порядок рисунка выгравированного в линолеуме. «Плакетка с головой женщины в венке» (1964) позволяет судить об особенностях этого метода, выявляющего работу гравера. Новая техника

декора являлась отражением двух видов художественной деятельности, практикуемой Пикассо только в Валлорисе.

Таким образом, можно утверждать, что работа с плоской поверхностью керамических блюд являлась для Пикассо основой для всестороннего выявления особенностей этого материала как в декоре готовых фаянсовых форм, так и в создании собственных керамических блюд с выгравированным изображением.

#### ДЕКОРИРОВАНИЕ ОБЪЕМНЫХ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ

Произведения Пикассо часто становятся объектом противоречивых интерпретаций, что говорит о многогранности их восприятия. Керамика не избежала этой участи. Ее анализируют как скульптуру, как продолжение его живописи или как чисто керамические объекты. Но независимо от этих оценок становится очевидным, что изобразительные знаки на поверхности керамических изделий Пикассо вступают в диалог с материальными качествами и объемом.

Первый опыт создания Пикассо развернутых композиций на поверхности керамического сосуда относится к 1929 году. Тогда в мастерской голландского керамиста Яна ван Донгена, брата живописца Кеса ван Донгена, им была создана «Ваза с руками, держащими рыб». Не удовлетворяясь подходом к декорированию керамики в традиционном русле украшения поверхности, Пикассо создает новаторскую и оригинальную композицию. Широко расставленные пальцы рук охватывают форму как руки гончара и создают прекрасный образ этой трудно осваиваемой техники, передают идею подчинения себе глины, которая ускользает между пальцев. Это произведение указывает на то, что он подходит к украшению керамики как настоящий гончар, который осмысливает развитие формы.

Другое произведение, относящееся также к 1929 году, – «Ваза с купальщицами» из Музея Пикассо в Париже. Она украшена декором в виде стилизованных женских фигур, идентифицируемых как купальщицы, которые располагаются вокруг отверстия вазы. Здесь Пикассо расписывает форму,

используя фризовый принцип, столь распространенный в керамике. Изобразительность в данном случае строится на разложении объемов, что характерно для его творчества аналитического периода, возможно, она основывается на изменении формы фигур, отражающихся на поверхности сосуда. Пикассо придавал особое значение «Вазе с купальщицами», она стояла на видном месте в его мастерской на улице Ля Боэти<sup>36</sup>.

В послевоенный период стиль Пикассо приближается к классическому, а пребывание на Средиземноморском побережье рождает образы предшествующих цивилизаций, меняет эмоциональный строй произведений. Он возвращается к теме Античности как образу гармоничного существования природы и человека. На поверхности «Больших ваз с танцовщиками и музыкантами» (1950) он разрабатывает повествовательные композиции, интерпретирующие сцены древних дионисийских мистерий. Живая гибкая линия очерчивает контуры тел танцующих людей и играющих на флейте фавнов. Покрытие фона белым ангобом выявляет теплую фактуру глины, прекрасно подходящую для передачи обнаженного человеческого тела. Первый вариант вазы выводит на первый план силуэтную выразительность, вариант, датированный 24 июня 1950 года, дополнен изображениями развевающихся одежд, нарисованных на телах изображаемых персонажей широкими мазками рыжего и черного ангобов.

Тема Античности получила в произведениях Пикассо свободную интерпретацию, основанную не на воспроизведении древних аналогов, но оперирующая их образами. «Казалось бы, близости к стилистике античного искусства вероятнее всего ожидать в керамике Пикассо, тем более, что здесь мы встречаем образы мифологических персонажей. Однако непосредственная связь с античным искусством в керамике Пикассо редкость. Прямое напоминание об образах греческой вазописи допускается лишь в форме шутиливой стилизации»<sup>37</sup>.

Классическая тема искусства Пикассо «Художник и модель» приобретает свое новое воплощение на округлом объеме кувшина. В кувшине «Живописец, Скульптор и их

модель» (1954) силуэтные изображения исполнены парафиновым резервом, что придает им вид черно-белого сюжета, разворачивающегося на его поверхности. Испанский исследователь изобразительного творчества Пикассо Сальвадор Харо-Гонсалес сравнивает процесс акватинты с применением сахара и нанесение резерва в керамике. Особая редкая техника сахарной акватинты заключается в том, что рисунок наносится на металлическую пластину тушью с добавлением сахара, затем пластина покрывается лаковым асфальтом и после этого опускается в воду, растворившийся сахар разъедает лаковый слой. «В керамике Пикассо использовал резерв для введения патины, которая не фиксируется на гладкой поверхности, и даже добавляет оксид в парафин, чтобы мазки приобрели темную тональность непосредственно после обжига. Творческий принцип идентичен с сахарной акватинтой: добиться темных штрихов в позитиве с возможностью игры нюансов на патине»<sup>38</sup>. Подобный технический прием в керамике сближается с графическими поисками этого периода, где на первое место выходит работа пятном.

Подлинным новаторством в пластическом направлении отмечена серия ваз, созданных методом комбинирования глиняных заготовок с моделированными элементами. «Ваза цветов» из музея Пикассо в Париже состоит из горшка, дополненного стилизованным изображением букета, слепленного в виде конуса вытянутой формы и расписанного затем зарисовками цветов. В другой версии «Букет цветов» имеет форму сферы и воспринимается неотделимой составляющей объекта, в композицию которого входят также блюдце и горшок.

Отношение между предметом и его изображением, а также взаимодействие формы и поверхности, разрабатываемые в вазах с цветами, становятся еще более неожиданными в серии с изображением ваз на вазах.

На «Кувшине с кувшинами и стаканом» нарисованы два предмета сходных с реальным сосудом, изображения становятся более важным, чем само керамическое изделие, которое исчезает в черном тоне. Один из двух кувшинов разрисован штрихами охры и взят в черную рамку, усиливая эффект иллюзорности. Стакан, расположенный под носи-

ком для слива, становится отображением функции вазы, на поверхности которой он изображен.

В «Бутылке с вазами с двумя ручками» (1954) черный цвет закрывает все зоны оставленные свободными двумя вазами с ручками, которые совершенно разрушают реальный сосуд, усиливая разделение между формой, поверхностью и изображением. Нарисованный сюжет становится более реальным, чем сам объект. Фундаментальное значение пустоты интересует Пикассо: «Если мы остановим свое внимание на наполненной форме, то есть на объекте как на позитивной форме, пространство вокруг нее почти исчезает. Что же нас интересует больше: то что происходит внутри формы или вне ее? Смотря на яблоки Сезанна, мы видим, что он прекрасно передал вес пространства на этой округлой форме. Сама форма это пустой объем, на который оказывается такое внешнее давление, что оно создает видимость яблока, даже если оно не существует по-настоящему. Важно ритмическое давление пространства на эту форму»<sup>39</sup>.

Использование пустоты в качестве специфического художественного средства в керамике достигает своего наивысшего проявления в «Провансальском кувшине с женщиной, ребенком и цветком» (1952) и «Кувшине с открытой вазой» (1954). Для первого он использует пространство между горлышком сосуда и изогнутой ручкой, чтобы создать голову женщины, узкий профиль которой вырисовывается на длинном горлышке бутылки. Ручка представляет заплетенную косу, внутренняя поверхность которой подразумевает голову. Пикассо смело использует внешнюю пустоту в объеме предмета как элемент композиции.

«Кувшин с открытой вазой» можно назвать первым по-настоящему концептуальным произведением в истории керамики. На открытой объемной форме сосуда вырезан силуэт вазы, он одновременно указывает на назначение кувшина и одновременно исключает его использование в качестве резервуара для жидкости. Кувшин теряет свою функциональность, но его форма сохранена. Смелый жест Пикассо выявляет внутренний объем кувшина и создает осязаемое изображение вазы, иллюзорное, представляющее пред нами как видение несуществующего предмета.

Подчеркивая силуэт вырезанной формы черным цветом и сохраняя внутренний бледный тон, Пикассо трансформирует позитивное изображение в негативное и создает вазу через придание формы пустоте.

Таким образом, можно отметить эволюцию в сторону большей обобщенности, отказа от детализации в пользу образной выразительности. Художник сознательно ограничивает свой изобразительный арсенал с целью более полного выявления сути предмета, в некоторых произведениях предвосхищая современные тенденции постмодернизма в работе с готовыми формами.

### ИСТОРИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ В КЕРАМИКЕ ПИКАССО

На протяжении всей своей жизни Пабло Пикассо внимательно изучал художественное наследие предыдущих эпох. Культура разных стран и народов составляла для него неиссякаемый источник вдохновения. Так, в период кубизма он пытался привнести в свои произведения примитивную выразительность африканской ритуальной скульптуры. Античные сюжеты сопровождали его на протяжении всего творчества. И, конечно, наследие испанской культуры также получило глубоко личное, неповторимое прочтение в его произведениях. Способность Пикассо наделять новым художественным видением традиционные формы, возможно, составляет основу его творческого метода.

Пикассо практиковал во всех видах своего художественного творчества заимствования из прошлого. На начальном этапе освоения керамического материала Пикассо работал с готовыми формами гончарных изделий, украшая их своей росписью, и изучал многообразие видов керамических изделий, публикуемых в издании Луврского музея *Corpus Anticorum Vasorum* (Собрание древних ваз)<sup>40</sup> и «Фотографической энциклопедии искусства», издаваемой с 1935 по 1949 год. Пикассо вдохновляли пластические прототипы, существовавшие в истории керамики, причем его интересы простирались от народных ремесленных изделий до классических ваз Античности, от керамики доколумбовой Америки до произве-

дений Бернара Палисси, французского мастера художественной керамики XVI века. Он предлагает Сюзанне Рамье самой создавать модели изделий, используя исторические реплики. Возможность подобного рода заимствований допускалась тем, что керамические изделия прошлых эпох часто не имеют определенного автора и не защищены авторским правом, в отличие от произведений современных художников.

В «Фотографической энциклопедии искусства» была воспроизведена форма этрусского аскоса, который послужил прототипом для вазы-букетницы «Утка» (1950), созданной в мастерской Мадурá. Покрытая потечной свинцовой глазурью, форма этого сосуда приобретает большую обобщенность. По обеим сторонам ручки располагаются два ряда отверстий, предназначенных для продевания цветочных стеблей, что придает ей игровой элемент, так как цветы воспринимаются в едином ансамбле с формой сосуда-птицы и могут быть трактованы как ее оперение.

Пикассо удается своей росписью придать утилитарному сосуду вид самостоятельного художественного произведения. Декор глазурями его «Букетницы с руками, держащими птицу» (1950) воспроизводит мотив рук на поверхности керамического изделия, как и в круглом блюде «Рыба в руках» из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина, и создает графическую контрастность белых неглазурованных поверхностей и матовой черной глазури.

Благодаря феномену взаимного влияния между Пикассо и хозяйкой мастерской Мадурá Сюзанной Рамье, последняя также заинтересовалась керамикой Кипра, особенно внушительной вазой-треножником из красной глины, относящейся к 2-му тысячелетию до н.э. Эскиз Сюзанны Рамье точно воспроизводит изображение этой вазы в «Фотографической энциклопедии искусства»: ракурс, пропорции и даже декор в виде полос отображен в наброске будущего изделия.<sup>41</sup> Ваза – треножник, созданная в 1950 году, привносит современное видение своего древнего прототипа. Высокая (73 см), имеющая изящные пропорции, покрытая белой матовой глазурью, эта ваза была отобрана из всего многообразия изделий, выпускаемых мастерской Мадурá, чтобы представлять ее в Парижском музее декоративных искусств.

Пикассо совершенно изменил облик этой вазы своим декором. «Ваза-треножник с лицом женщины» (1951), созданная Пикассо, открывает серию из нескольких авторских работ. Тулово сосуда трактуется как голова женщины, обхватившей свое лицо руками, причем основание треножника является продолжением рук в нарядных рукавах и длинной шеей, переходящей в грудь.

Интерес к древним ремеслам американских индейцев проявился у Пикассо еще в довоенный период. Именно он настоял на введении новой формы «Ацтекской вазы» (1957) в ассортимент изделий, выпускаемых мастерской Мадурá. Ваза ошибочно отнесена к изделиям племени ацтеков, общая конфигурация вазы близка к керамическим сосудам племени Мочика из Перу VII в., в которых округлая форма основного объема завершается сверху характерной ручкой в виде скобы с наверху горлышком. Форма этого сосуда получила многочисленные варианты декора, исполненного Пикассо, так как ее открытая поверхность предоставляла большое поле для создания различного рода изображений. Силуэтный рисунок быка нанесен парафиновым резервом и сохраняет фактуру темной матовой поверхности керамического изделия обожженного в дровяной печи. До сотрудничества с Пикассо Сюзанна Рамье уже создавала формы традиционной народной керамики Франции, взяв за основу книгу «Французские гончарные изделия» 1928 года<sup>42</sup>. Встреча с Пикассо заставила ее расширить круг своих исторических аналогий.

Форма фляги XIX в., подвешиваемой на шнур, была создана С. Рамье в 1942 году. Но в интерпретации Пикассо 1951 года эта форма получает осмысление в виде трехмерного скульптурного объекта, изображающего собирательный образ «Насекомое». С утилитарной формой фляги произошли удивительные метаморфозы: ручки, предназначенные для продевания шнура, стали лапками насекомого, горло фляги – головой с выпуклыми фасетчатыми глазами. Декор полосами черного и синего ангоба оживлен линейной графикой, процарапанной в еще податливом черепке. Она передает неповторимость жеста художника, его спонтанную манеру нанесения декора.

Пикассо высоко оценивал творчество выдающегося мастера эпохи Возрождения Бернара Палисси, основоположника французской художественной керамики. Натуралистичный стиль «сельских глин» Палисси воспроизводил формы живой природы, ее флору и фауну в декоре блюд-обманок и был в большой моде у французской аристократии XVI века. Палисси удалось достичь полной подражательности натуре, он использовал прямую отливку с форм животного и растительного мира и тщательно подбирал оттенки глазури, воспроизводя цвет изображаемого объекта.

Блюда Пикассо, конечно, менее реалистичны, но они также украшены объемным накладным декором и покрыты цветными глазурями, чтобы подчеркнуть материальные качества изображаемых предметов, часто доведенных до уровня знаковой обобщенности, выявляющей лишь самое характерное в изображаемом. Тарелка из «Сервиза Людовика XV» с рыбой, кружком лимона и вилок, созданная в 1953 году, является ироничной исторической репликой, в которой переплетаются времена и художественные стили. Тарелка с фигурным бортом, которая воспроизводит форму посуды времен Людовика XV, становится обрамлением для простого на первый взгляд натюрморта, обычные предметы создают новое впечатление за счет неожиданных цветовых сочетаний и фактур.

Обозревая широкую перспективу развития исторических заимствований в творчестве Пикассо, можно утверждать, что он имел непредвзятый взгляд на мировое искусство, и художественное наследие разных эпох и народов получало в его творчестве новую трактовку. Изучая новый для себя керамический материал, Пикассо интересуется историей развития керамики с целью наиболее полного использования ее пластических и декоративных средств, причем в некоторых его произведениях утрата функциональности привела к обретению ими концептуальной значимости, что вывело в последующие десятилетия керамику на новый художественный уровень.

Пикассо можно назвать основателем нового стиля в керамике, именно ему мы обязаны широким общественным интересом к ней в последующие годы и созданием в

1966 году Первого национального конкурса художественной керамики в Валлорисе. С 1968 года он получил статус Международной биеннале керамики и знакомил зрителей с авторской керамикой всего мира. Таким образом, именно творчество Пикассо послужило толчком к возникновению нового направления художественной керамики Франции 1950–1970-х годов – авторской керамики, свободной от постулата утилитарности в прикладном искусстве.

Анализируя такое многогранное художественное явление как керамика Пикассо можно отметить большое формальное и стилистическое новаторство, ставшее следствием адаптации различных живописных и графических приемов. Керамика явилась идеальным средством выражения художественных идей Пикассо, предоставляя возможность работать на грани синтеза различных областей искусства. Произведя своеобразную революцию в керамике, Пикассо, тем не менее, не отвергал художественную традицию предыдущих веков. В этом контексте все исторические заимствования следует воспринимать как цитаты из мира искусства, постижение которого стало целью всей жизни Пикассо.

<sup>1</sup> *Ramié S. et G. Céramique de Picasso. Genève, Skira, 1948.*

<sup>2</sup> *Ramié G. Picasso. Paris, Cercle d'art, 1974.*

<sup>3</sup> *Ramié A. Picasso: Catalogue des oeuvres edité 1947–1971. Vallauris, Madoura, 1988.*

<sup>4</sup> *Stain G. Picasso. Boston, Beacon press, 1959.*

<sup>5</sup> *Sabartes J. Picasso. Portraits et souvenirs. Paris, Ecoles des loisirs, 1996.*

<sup>6</sup> *Parmelin H. Picasso dit... Paris, Gouthier, 1966.*

<sup>7</sup> *Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.*

<sup>8</sup> *Bourassa P. Rencontres avec la céramique // Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.*

<sup>9</sup> *Theil H. Les dessins préparatoires aux céramique de Picasso // Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.*

<sup>10</sup> *Delorme M.-N. Vallauris, c'est Picasso // Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.*

- 11 Peltier Y. MADOURA – un atelier, une communauté de travail // Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.
- 12 Foulem L., Bourassa P. Sources et ressources de la céramique // Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004.
- 13 Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques. Paris, Chiron editeur, 2004.
- 14 Haro-González S. Céramique et la creation picturale: la céramique dans l'oeuvre de Picasso // Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques. Paris, Chiron editeur, 2004.
- 15 Ramié Jean. Les recherches de Picasso. Précis technique // Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques. Paris, Chiron editeur, 2004.
- 16 Пикассо и окрестности. Сборник статей / Отв. ред. М.А. Бусев. М.: Прогресс-традиция, 2006; Дмитриева Н.А. Пикассо. М.: Наука, 1971; Подоксик А.С. Пикассо. Вечный поиск. Л.: Аврора, 1989; Турчин В.С. Образ двадцатого...в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-традиция, 2003.
- 17 Фомичева И.С. Керамика Пикассо // Пикассо и окрестности. Сборник статей / Отв. ред. М.А. Бусев. М.: Прогресс-традиция, 2006.
- 18 Пабло Пикассо (1881–1973). К столетию со дня рождения. Каталог выставки из советских собраний / Научный редактор А.Г. Костеневич, Л.: Искусство, 1982.
- 19 Фомичева И.С. Керамика в творчестве французских живописцев первой половины XX века // Искусство эпохи модернизма. Стиль Ар Деко. 1910–1940: Сб. статей под ред. Т.Г. Малининой. М.: Пинакотека, 2009. С. 155–167.
- 20 Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство Московского Университета, 1993.
- 21 Пабло Пикассо (1881–1973). К столетию со дня рождения. Каталог выставки из советских собраний. Научный редактор А.Г. Костеневич, Л.: Искусство, 1982.
- 22 Picasso et la céramique. Catalogue d'exposition, organisée par musée National de Beaux-Arts de Quebec, Hazan, 2004. P. 8.
- 23 Подробнее об этом в исследованиях Геральда Тейля, специалиста по подготовительным эскизам керамики Пикассо: *Theil Herald*. Picasso-Keramik. Zweiundzwanzig Skizzenblätter aus dem Nachlab des Künstlers mit Vorzeichnungen für Gefäßplastiken und ihre Umsetzung in Keramik, Magstararbeit, Universität Heidelberg. 1992.
- 24 Picasso et la céramique. P. 112.
- 25 Ramié, Suzanne et Georges. Céramique de Picasso. Paris, 1948, Albert Skira Editeur. P. 15.
- 26 Picasso et la céramique. P. 202; Encyclopédie photographique de l'art, Paris, Edition "TEL", 1936.

- <sup>27</sup> *Gilot F., Lake C.* Vivre avec Picasso. Paris, Calmann-Levy, 1965. P. 293.
- <sup>28</sup> *Moutard-Uldry R.* Les poteries des Picasso // Art et industry. Revue trimestrielle de la décoration, n° XIV, janvier 1949. P. 44.
- <sup>29</sup> Picasso et la céramique. P. 225.
- <sup>30</sup> *Moussinac L.* Picasso ouvrier de la terre et du feu // Les Lettres Française. 1948. n. 238. 2 dec. P. 7.
- <sup>31</sup> *Ramié A.* Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique edité. 1947–1971. Galerie Madoura., Vallauris, 1988. P. 9.
- <sup>32</sup> *Ramié S. et G.* Céramique de Picasso. Paris, Albert Skira, 1948. P. 4.
- <sup>33</sup> *Ramié G.* Céramique de Picasso. Paris, Edition Cercle d'art, 1974. P. 147.
- <sup>34</sup> *Gilot F., Lake C.* Op. cit. P. 177–179.
- <sup>35</sup> *Duncan D.* Le petit monde de Pablo Picasso. Paris, Hachette, 1959. P. 27.
- <sup>36</sup> Picasso et la céramique. P. 42.
- <sup>37</sup> *Бусев М.А.* Предисловие // *Жидель А.* Пикассо. М: Молодая гвардия, 2007. С. 30–31.
- <sup>38</sup> *Haro-González S.* Cèramique et creation picturale: la céramique dans l'oeuvre de Picasso // Picasso. Céramiste à Vallauris. Pieces uniques. Catalogue d'exposition au Musée Magnelli. Vallauris, Chiron, 2004. P. 51.
- <sup>39</sup> *Gilot F., Lake C.* Op. cit. P. 209–210.
- <sup>40</sup> Речь идет о международном издании, целью которого была популяризация коллекций керамики под эгидой Международного академического союза, в который вступили более 300 стран с момента его образования в 1921 году, а также о Фотографической энциклопедии искусства, издаваемой в Париже в виде отдельных выпусков и ставившей своей целью публикацию «всех шедевров из музеев и коллекций».
- <sup>41</sup> *Bourassa P.* Picasso et la céramique. Paris, Hazan, 2004. P. 195.
- <sup>42</sup> Les poteries françaises. Paris. Les Edition Gres&Cie, 1928.

И.Ю. Перфильева

## ЮВЕЛИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПАБЛО ПИКАССО

После политического и экономического коллапса военных лет возвращение к свободному творчеству представлялось почти неразрешимой проблемой, как и восстановление разрушенных бомбардировками европейских городов. И все же для людей, сопричастных искусству, было внутренней потребностью после нескольких лет лишений вновь получить возможность работать. И, как это всегда бывало в истории в послевоенные периоды, особый интерес в Западной Европе и США вызывали стилевые направления довоенного времени. Во второй половине 1940-х это в основном были авангардные направления, сформировавшиеся еще в 1910–1920-е годы, но не исчерпавшие до конца своего творческого потенциала и объявленные фашистским режимом «дегенеративным искусством».

В то же время это стремление к ранее запрещенному затрудняло в послевоенный период появление современных направлений, априори открытых новым идеям и впечатлениям.

Только в конце 1940-х годов в ювелирном деле начал формироваться новый жанр украшений – «искусство, пригодное для носки» (wearable art). Эти артефакты отличала предназначенность не только для традиционных потребителей – тех, кто их носил. Но также они ориентировались и на тех, кто смотрел на носящих эти художественные украшения.

Вполне закономерно и понятно, новые импульсы в мировом ювелирном деле в послевоенное время сначала появились в Соединенных Штатах, наименее пострадавших от войны, и особенно в Нью-Йорке, куда из Западной Европы бежало много художников, спасавшихся от фашизма в 1930-е годы.

Предшественником этого жанра по праву считается Александр Колдер, художник и ювелир, вернувшийся в США на рубеже 1930–1940-х годов. Его эксцентричные произведения, примитивистские и сложные одновременно, своим неординарным авторским стилем привлекали внимание, прежде всего, коллег и их ближайшего окружения. И потому они инспирировали особое творческое направление в американской школе современного искусства. А по существу создали его в контексте мирового авторского ювелирного искусства.

Работы американских художников-ювелиров послевоенных лет – Харри Бертойя, Артура Смита, Маргарет де Пата, Сэма Крамера и Петера Маккиартини – арт-дилер и коллекционер современного американского ювелирного искусства Марбет Шон называет «мини-скульптуры»<sup>1</sup>. И далее: «Они были частью модернистского направления. ... Эти произведения можно было носить, а не выставлять»<sup>2</sup>. Другой специалист в этой области Тони Гринбаум справедливо указывает на европейские корни этого явления, опирающегося на «структуры кубизма, конструктивизма, сюрреализма, дадаизма и абстрактного экспрессионизма»<sup>3</sup>, привнесенные в искусство США представителями западноевропейской художественной культуры.

В качестве материалов американскими художниками-ювелирами впервые применялись медь, бронза, серебро, алюминий, керамика, стекло и твердый камень. Создатели ювелирных произведений жанра «искусства, пригодного для носки», не были профессионалами, так как не владели ювелирными материалами и техниками. Да никто из них и не считал себя ювелиром. Но они были художниками-мастерами «большого искусства», вне всяких видовых жанров. И эти обстоятельства в корне изменили восприятие ювелирного искусства в середине XX века.

В Западной Европе ситуация складывалась иначе. Война и необходимость восстановления разрушенного хозяйства, отсутствие квалифицированных мастеров и художников-ювелиров, погибших на фронтах, значительно тормозили дальнейшее развитие ювелирного дела в послевоенное десятилетие. Свою роль сыграло бремя тяжелых налогоо-

блуждений украшений как драгоценностей в военные и послевоенные годы. Например, в Великобритании он вырос с 10% в 1943 году до 125% в 1947 году<sup>4</sup>. Но вскоре начался подъем в производстве драгоценностей. Это произошло после того, как в 1947 году Кристиан Диор ошеломил мир своей роскошной коллекцией «new look». Послевоенный экономический бум инспирировал изменение общественных принципов, формирование общества потребления – увлечение новым домашним оборудованием, туристическими путешествиями, автомобилями. Изменились поведенческие модели и отношения между людьми. В результате развития средств масс-медиа и рекламы, с одной стороны, чрезвычайно возросла осведомленность публики, с другой, ее подчиненность моде. Формирование жанра авторского ювелирного искусства в эти годы в Европе стало выражением неудовлетворенности художников, возникшей как реакция на перемены в социальной и политической жизни, наступающей индустриализацией и коммерциализацией.

Однако возрождение ювелирного дела в странах воевавшей Европы проходило по-разному. В Западной Германии – свободной оккупационной зоне – многие промышленные районы, включая известный со времен Средневековья как центр производства ювелирных изделий Пфорцхайм, были уничтожены бомбардировками союзников. Важное значение для формирования западной немецкой послевоенной школы имело ее отмежевание от декоративистской по характеру культуры предвоенного времени. Стилеобразующую роль здесь играл пафос построения новой жизни и новой современной художественной культуры, восходящей к стилевым концепциям Баухауза 1910–1920-х годов. Немецкие художники-ювелиры пытались избавиться от клише традиционных драгоценностей предвоенного времени через создание качественного дизайна ювелирных изделий, отвечающих эстетическим принципам созидательного периода конца 1940-х годов.

Другие европейские страны, такие как Франция, избрали путь синтеза изобразительного искусства и производства драгоценностей. Путь, который впервые обозначился здесь, в столице ар деко Париже еще в период подготовки

к Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности 1925 года. Тогда инициаторами процесса были сами художники-ювелиры – Жан Фуке, Жерар Сандоз и Раймон Тамплие. Они покинули «Общество художников-декораторов», чтобы в 1929 году присоединиться к «Союзу современных художников» и работать бок о бок с архитекторами и другими художниками, реализовывавшими на практике новейшие художественные идеи. За ними стояли семейные фирмы, которые обеспечивали материально-техническую базу для высокого качества исполнения авторских эскизов в драгоценных материалах. Для многих из них этот эксперимент обернулся финансовым крахом<sup>5</sup>.

Теперь производители драгоценностей, в изделиях которых главную роль всегда и во всех отношениях – и художественном, и коммерческом, играли уникальные, коллекционные камни и материалы, вели себя осмотрительнее. Они более не полагались исключительно на самоценность художественной концепции. Они сделали ставку на громкие имена известных мастеров изобразительного искусства первой половины XX века.

Но и эта среда творчески не была единодушна. Диапазон включенности в процесс создания художественных драгоценностей колебался от продолжения в «малых» формах ювелирного искусства – украшениях, своих творческих концепций, разработанных в живописи, скульптуре или арт-объектах, до реплик и прямых цитат своих станковых произведений.

Оригинальное и коммерчески беспроигрышное решение впервые было найдено ювелиром из Экс-ан-Прованса Франсуа Уго. Он сделал ставку на воплощение в драгоценных материалах рисунков и реплик произведений художников, привыкших работать в крупномасштабных, монументальных формах. Приглашенные мастера не слишком интересовались и не углублялись в специфику ювелирного искусства – миниатюрной пластики. В лучшем случае по просьбе ювелира они делали наброски неких украшений, которые тому предстояло перевести в материал, сохранив почерк и стиль художника.

Пабло Пикассо был первым, кому Франсуа Уго в 1954 году предложил перевести в золотые изделия рисунки и керамику художника. Так началось двадцатилетнее сотрудничество ювелирного дома Уго с Пикассо.

Известно, что Пикассо и раньше делал украшения для членов своей семьи<sup>6</sup>. До недавнего времени были хорошо известны только ювелирные произведения художника 1950–1960-х годов. Даже эксперты в сфере модернистского ювелирного искусства, в основном, связывали его имя только с коммерческим сотрудничеством с домом Уго.

Однако, как стало известно в 1998 году после смерти подруги Пикассо, французской художницы и фотографа Доры Маар, он делал для нее множество украшений уже в конце 1930-х годов. То есть именно тогда, когда в США работал Александр Колдер и только начинала формироваться американская школа авторского ювелирного искусства. К этому же времени относятся эскизы сюрреалистических ювелирных произведений Ман Рэя и Мерет Оппенгейм, итальянские сувениры – «римские» и «помпеянские» украшения работы Андре Дерена, созданные им для жены.

Возможно, Пикассо испытал некоторое косвенное влияние их работы в этой сфере. Или, по крайней мере, укол ревности. Во всяком случае, известен его прохладный, несколько высокомерный комментарий на «Меховой браслет» и объект «Меховой чайный прибор» 1935–1936 годов Мерет Оппенгейм: «Вы можете покрыть мехом что угодно»<sup>7</sup>.

Ювелирные произведения Пикассо этих лет, в отличие от работ его коллег, не предназначались для экспонирования на выставках, а всецело принадлежали их владелице Доре Маар. Они являли собой довольно brutальные камерные миниатюрные портреты в обрамлении, представляющие вставки для подвесов, брошей и колец. Большая часть этих изделий сделана в первые три года их романа – с 1936 по 1939. В течение лета, которое они провели на Юге Франции, в местечке Жуан-ле-Пен, Пикассо сделал шесть гравированных женских портретов на терракоте, используя только перочинный нож. Все они имеют в верхней части отверстие для подвешивания.

По свидетельству Джеймса Лорда<sup>8</sup>, со слов Доры Маар, первое украшение было сделано в качестве компенсации за потерянные ею по вине художника золотые кольца с рубином и агатом. Она выбросила кольцо в Сену во время ссоры, которой закончилась прогулка по Пон-Нёф.

Среди других ювелирных произведений Пикассо во владении Доры Маар Дж. Лорд видел серебряную зажималку с ее гравированным портретом в виде двойного профиля в стиле рисунков Пикассо конца 1930-х годов. Кроме него о существовании этих работ художника знали очень немногие из современников, кто общался с Маар и Пикассо в течение их романа, и никто из специалистов по модернистскому ювелирному искусству.

Многие вещи из этой коллекции свидетельствуют о том, что и в 1950-е Пикассо продолжал использовать для украшений портреты Доры Маар 1930-х годов. По-видимому, к их числу принадлежит известный подвес из терракоты «Голова женщины» (1956).

Помимо образа Доры Маар среди таких амулетов встречаются и изображения головы сатира. Мотив хорошо известный в творчестве художника 1930-х годов.

В 1967 году работу продолжил Пьер Уго, унаследовавший фирму у своего отца. По рисункам Пикассо, сделанным еще в 1956 году, были исполнены золотые подвесы – «Лицо фавна», «Нарождающийся лик», «Голова быка», «Расстроенное лицо», «Рыбы», «Лицо из гафрированного картона», «Профиль Жаклин», «Маленький фавн», «Лицо в виде трилистника» и другие.

На оборотной стороне подвеса «Лицо-маска», из частной коллекции в Париже, помимо подписи художника начертаны цифры: Picasso, 12/20, что означает существование серии из двадцати изделий, в которой данное изделие было двенадцатым. Факт этот сам по себе очень интересен, так как свидетельствует, что обратившись к сотрудничеству с такими ведущими мастерами искусства XX века как Пабло Пикассо, ювелирный дом Уго, в отличие от своих предшественников, вовсе не предполагал изготовление художественных драгоценностей как уникальных произведений ювелирного искусства. Напротив, им был найден разумный

компромисс. Авторские художественные идеи приравнивались к традиционным для имиджа французских ювелирных домов коллекционным драгоценным камням. Их (идеи) поставили в один ряд с бриллиантами, изумрудами, сапфирами, рубинами, скрепив все это авторской подписью великого маэстро.

Ювелир из Прованса приложил все возможные усилия, чтобы выполнить работу, не исказив первоначальных замыслов Пикассо, отображенных в эскизах. Применяв разные техники – чеканку, ковку, резьбу и гравировку – П. Уго добился несомненного успеха. Подвесы и броши, обычно имеющие около 50 миллиметров в диаметре, некоторые историки ювелирного искусства сравнивают с античными монетами<sup>9</sup>. Однако такое сравнение представляется весьма условным, так как Пикассо никогда не вдохновлялся формами как таковыми. И если бы подобное предположение было верным, то, скорее всего, мы увидели бы в ювелирных произведениях Пабло Пикассо трехмерное пластическое пространство греческих рельефов – пропорциональность, контрапост, контрастное распределение тяжести между точками опоры, асимметричная сбалансированность композиции. На такую связь в греческих монетах и украшениях указывает историк ювелирного дела Герман Шадт<sup>10</sup>. Но ничего подобного в художественных драгоценностях Пикассо нет. Художник и здесь не изменяет своим эстетическим принципам. В трех медальонах «Лицо в виде часов», «Лицо из гафрированного картона» и «Нараждающийся лик» (1956–1967) в центр диска-циферблата с буквами греческого алфавита, обозначающими в соответствии с традициями древних греков и ряда других народов цифры, он помещает подчеркнуто упрощенный рисунок, изображающий ухмыляющуюся усатую личину. В другом случае – это едва выступающие черты человеческого лица, передающие ощущение сопричастности происходящему на глазах зрителя. А в третьем – нарочитая схематичность конструкции композиции, имитирующей часы, подчеркнута сопоставлением древнего образа и современного материала. Все богатство и эстетические нюансы древних культур вдруг стали частью западной художественной лексики. Художник здесь

не просто визуализирует увиденное или заинтересовавшее, а сосредотачивается на концепции образа и стилизации тех или иных эмоций.

Так, отталкиваясь от наследия античного искусства, он посредством современной интерпретации его образов говорит об актуальном сегодня. В ювелирных произведениях 1950-х вновь ожили любимые темы художника: бой быков, лики и маски. Многие из этих его ювелирных работ инспирировали вырезанные из металла профили 1960-х годов.

В период с 1968 по 1975 год дом Уго с успехом демонстрировал ювелирные произведения Пикассо, а также Макса Эрнста, Андре Дерена, Жана Кокто, Жана Люрса и Арпа в галереях Парижа, Амстердама и Мюнхена<sup>11</sup>.

Почему в послевоенный период возник такой интерес к художественным ювелирным драгоценностям, которые впервые появились уже в самом начале XX века в творчестве Анри ван де Вельде, Йозефа Хофмана и Коломана Мозера, среди изделий Венских мастерских и Баухауза? По-видимому, дело в том, что накануне и особенно после войны в этом виде искусства сублимировалась концепция понимания художественного творчества как формы непосредственного контакта творца – художника с сотворцом – заказчиком. Как известно, самыми первыми адресатами авторских ювелирных произведений у всех художников были члены семьи, подруги и жены друзей, которые составляли определенный социальный слой общества. И, прекрасно осознавая свою социальную исключительность, они стремились и к обозначению этого факта в самых разных видах искусства. Яркая индивидуальность резко отличает художественные украшения от традиционных, выполненных из драгоценных материалов.

Ювелиры Уго стали провидцами. Коммерческая реализация художественных драгоценностей оказалась проблематичной. Позднее директор ювелирного отдела бостонского аукционного дома Скиннер Глория Лейберман отмечала, что «их украшения очень интересны для коллекционеров произведений этих художников, но не так красивы, как должны быть ювелирные изделия»<sup>12</sup>. Она далее утверждает, что при поддержке профессиональных ювели-

ров-мастеров была обнаружена и творчески освоена ниша, возникшая после взлета ювелирного искусства в период ар деко. Привлечение к работе в ювелирном деле именитых художников XX века не изменила ювелирное дело по сути, так как каждый являл собой уникальный опыт. Но заданный ими творческий потенциал стимулировал спрос на высококвалифицированных творческих дизайнеров. И с тех пор он стал для ювелирного дела объективной реальностью. Благодаря их авторским произведениям границы между ремеслом и искусством в отношении ювелирного дела были преодолены.

В результате творческое сотрудничество Пабло Пикассо, а вслед за ним и других крупнейших мастеров изобразительного искусства XX века, с ювелирным домом Уго с конца 1950-х и, особенно, в течение 1960-х годов инспирировало ошеломляющие новации уже не только в концептуальных украшениях, которые стали восприниматься как самостоятельный вид художественного творчества. В эти же годы они отмечаются и в дизайне функциональных ювелирных изделий<sup>15</sup>. Поэтому влияние на этот вид творчества изобразительного искусства в дальнейшем обрело особое значение.

И хотя, как видно, Пабло Пикассо не был ни инициатором, ни лидером в движении по созданию художественных драгоценностей, его участие и вклад нельзя не замечать. Оно нашло отклик в душах художников-ювелиров послевоенного поколения и способствовало творческому подъему в ювелирном деле как в виде пластического искусства.

<sup>1</sup> *Schon M.* Modernist Jewelry 1930–1960: The Wearable Art Movement. Pennsylvania, 2004.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> *Greenbaum T., Eidelberg M.* Messengers of Modernism American Studio Jewelry (1940–1960). Paris, 1996. P. 27.

<sup>4</sup> *Schadt H.* Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. Stuttgart, New York: Arnoldsche. 1996. P. 189.

<sup>5</sup> Дом Фуке закрылся в феврале 1936 года, дом Сандоз – в 1931-м.

<sup>6</sup> *Bizot C.* International Artists Turn to Jewelry Design // The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20-th Century. Firenze, 2001. P. 275.

- <sup>7</sup> *Matsier N.* Meret Oppenheim a score for a jewel // Private Passion. Artists' Jewelry of the 20<sup>th</sup> Century. Stuttgart: Arnoldsche. 2009. P. 91.
- <sup>8</sup> *Lord J.* Picasso and Dora: a personal memorior. New York: Farrar Straus Giroux. 1993. P. 193.
- <sup>9</sup> *Костюк О.* Этот удивительный XX век! // Русский Ювелир. 2007. № 4. С. 39.
- <sup>10</sup> *Schadt H.* Op. cit. 1996. P. 27.
- <sup>11</sup> *Bizot C.* Op. cit. P. 271.
- <sup>12</sup> *Маккарти К.* Ювелирные изделия известных художников. [О выставке «От модернизма к авангарду» в Национальном музее декоративного искусства в Барселоне] // Ювелирные изделия под лупой. 2010. Октябрь. С. 5.
- <sup>13</sup> *Schadt H.* Op. cit. P. 197.



## Диалоги с наследием



Н.В. Геташвили

МИНОТАВРЫ, ФАВНЫ И НАЯДЫ.  
АНТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ПАБЛО ПИКАССО

Вы не любите Венеру,  
вы любите женщину.  
*П. Пикассо<sup>1</sup>*

Что будет, если изменить внезапно  
все наши пропорции?  
Во что тогда превратится Венера?  
*П. Пикассо<sup>2</sup>*

«Венера с Купидоном превращается в Деву Марию с ребенком или в материнство, всякий раз оставаясь самой собой»<sup>3</sup>, – пояснял метаморфозы образов, обосновавшихся в сотворенном им мире, Пикассо.

История искусства знает совсем немногих мастеров, которые при жизни были признаны классиками. В изменчивом, динамичном и многоликом веке двадцатом таковым, безусловно, можно назвать самого знаменитого его художника – Пабло Пикассо.

Одна из глав во «всеобщей истории искусства Пикассо», написанной современниками мастера и продолжающейся создаваться по сей день спустя полвека после его ухода, носит название «Пробуждение античного источника (1918–1923)»<sup>4</sup>. Даты деяния определены. Явление обозначено. В предыстории вопроса – античность как образец (прежде всего, – в виде набора гипсовых слепков), исследуемая юным Пикассо в рамках традиционной художественной школы<sup>5</sup>. Отринув ее обязательность в качестве основы творческого опыта, в дальнейшем он стремился расширить свои формальные возможности лексемами из словарей иных времен и культур. Впрочем, и современные ему художественные открытия немедленно апробируются им и перерабатываются. Хорошо известно, что коллеги, уяснив хищный дар Пикассо

к художественной абсорбции, с большим неудовольствием относились к его посещениям собственных ателье, опасаясь быть «разворованными».

Исследователи творчества и биографы посвящают немало страниц выявлению того или иного влияния на раннее творчество Пикассо: академизма, импрессионизма, постимпрессионизма, Эль Греко, Мунка и многих других выдающихся мастеров. И все до единого сходятся в мысли, что подлинной школой для него стала художественная жизнь Парижа, куда он впервые прибыл в 1900 году. Но и в среде новаторов, впоследствии получившей наименование «Парижская школа» (сначала как неофит, а потом как лидер, когда его собственное творчество стало одним из важнейших ее составляющих, а он сам – центральной фигурой европейского модернизма), Пикассо продолжает постоянно пересматривать потенциал классического языка, используя его с универсальным разнообразием.

В специализированном тексте вполне можно было бы пренебречь упоминанием о «школе» учебной, о начальных обязательных и добровольных<sup>6</sup> упражнениях, если бы во «взрослом» творчестве Пикассо не возникали явные реминисценции тех учебных гипсовых фрагментов и копий признанных шедевров<sup>7</sup>, словно подтверждая странное свойство мастера в своем новаторстве удерживать в памяти все впечатления, которыми одарил его Господь. И хотя было отмечено, что барселонские академические штудии Пабло Руиса<sup>8</sup> демонстрируют не только «техническую одаренность» юнши, но и некоторое пренебрежение «к идеализированным классическим канонам, устанавливающим пропорции человеческого тела»<sup>9</sup>, все же скажем, что среди множества других сохранившихся рисунков, более похожих на беглые, подчас карикатурные зарисовки, именно эти штудии демонстрируют очевидное владение формой и пространством, то есть – художественным мастерством<sup>10</sup>.

В барселонском Музее Пикассо экспонируется рисунок углем, датированный 1895–1896 годами, с гипсовой копии фрагмента эллинистического фриза «Сатир с ягненком»<sup>11</sup>. Стоит констатировать не только техническое совершенство светотеневой моделировки форм на этом достаточ-

но крупноформатном (62,5 x 47,4 см) листе, но и отметить сложность ракурса, избранного пятнадцатилетним художником, позволившего ему в идиллическом сюжете обнаружить драматизм, способный исказить иллюзорную гармонию пластики.

Спустя полвека в 1943 году, задумав воплотить похожий сюжет в глине<sup>12</sup>, в своем «Человеке с ягненком», он выбирает совершенно иную композицию. Франсуаза Жило<sup>13</sup> оставила свидетельство живой мысли мастера, приведшей его в результате долгого поиска к окончательному художественному решению: «... Пабло сказал мне, что замысел этой скульптуры складывался у него долгое время. Показал предварительные эскизы и гравюру фриза с изображением семейной группы, в центре которой человек держит на руках барана.

– Когда начинаю серию подобных рисунков, – объяснил Пикассо, – то не знаю сам, останутся ли они просто рисунками или перейдут в гравюры, литографии, даже в скульптуры. Но когда я в конце концов изолировал фигуру человека с бараном, то увидел ее сперва в рельефе, а потом в пространстве, круглой. И понял, что на картине ей не место; она должна стать статуей. В ту минуту я совершенно явственно видел ее, она выходила совсем как Афина из головы Зевса. Замысел складывался около двух лет, но когда я взялся за работу, скульптура получилась почти сразу же»<sup>14</sup>. Столь же красноречива публикация Кристианом Зервосом<sup>15</sup> пятидесяти подготовительных рисунков, выбранных из сотен набросков Пикассо к этому произведению, обнаруживающих тщательность разработки темы. В серии эскизов не было композиций, схожих с той, что он делал как учебную работу в начале своего творческого пути, но, тем не менее, более известное в истории искусства подобие именно той старой (а точнее сказать – образец для нее) возникает в прямой ассоциации у современного автора: «Скульптура “Человек с ягненком” (1943) будет лучше всего символизировать это христианское воплощение образа Мосхофора»<sup>16</sup>.

Во время Первой мировой войны на монпарнасской улице Шельшер, в доме 5-бис, где тогда жил Пикассо, молодой и восторженный поэт Жан Кокто с закрытыми гла-

зами поднимался по лестнице, «избегая тем самым зрелища больших гипсовых отливок парфенонова фриза, являвших собой здешнее постоянное художественное оформление»<sup>17</sup>. Непосредственное ли ежедневное впечатление от этих классических фрагментов или воспоминания об учебных студиях (по свидетельству самого художника, он никогда ничего «не отпускал» из своей памяти) трансформировались в его творчестве в устойчивые мотивы с фрагментами античных гипсов.

Такой мотив очевиден в натюрмортах второй половины 1920-х годов с изображениями «гипсов» у открытого окна, столь ярко продолживших ряд композиций, которые составили обширную серию посвященных теме мастерской художника живописных и графических работ. Именно она стала одним из лейтмотивов его творчества с юности и до 1973 года<sup>18</sup>.

Метод исполнения в период 1920-х представляется своего рода производным от приемов синтетического, а вернее уже криволинейного кубизма<sup>19</sup>, таким образом объединяя в себе интенции этого направления с неоклассицистическими.

Живописная «Студия с гипсовой головой» (1925)<sup>20</sup> кажется перегруженной деталями. Она наполнена объектами, возникшими здесь под непосредственными впечатлениями, отсылая посвященного зрителя к реалиям автобиографического контекста<sup>21</sup>. Сама гипсовая голова господствует в пространстве, множится из-за падающих теней и цветных плоскостей «подсветки», придающих чертам лица самые разные выражения. Здесь же – и достаточно массивные слепки руки и ноги. Подвергнутые таинству метаморфозы, они застыли то ли в судорожной конвульсии, то ли в дряблых предшествующую драму жестах. Словно в голландском натюрморте XVII века, где «мертвая натура», «тихая жизнь» содержит послание *vanitas*, и повседневность этого натюрморта Пикассо оказывается чреватой предшествующей и будущей драмой, аккумулирует вариации смыслов.

Скажем к месту, что именно эта работа стала в свою очередь образцом для земляка Пикассо, начинающего художника, так разнообразно впоследствии использовавшего античные мотивы на протяжении всего своего творчества. По

верному замечанию Яна Гибсона, «некоторые элементы натюрморта Пикассо, в свою очередь напоминавшего натюрморты Шардена “Атрибуты искусства”, прямо перешли на полотно Дали»<sup>22</sup> (речь идет о полотне двадцатидвухлетнего художника «Композиция из трех фигур (Неокубистическая студия)» 1926 года). И далее исследователь поясняет: «Ветвь слева от святого практически идентична ветви Пикассо; Дали позаимствовал и саму идею гипсовой головы, и даже тень, ею отбрасываемая, очень похожа на тень в картине Пикассо. То же самое можно сказать и об оконной раме. На обеих картинах мы видим графически четкие удлиненные облака, открытую книгу; свиток, крепко зажатый в мощной руке на картине Пикассо, появляется в левой руке св. Себастьяна у Дали»<sup>23</sup>. Сальвадор Дали, как и его кумир Пикассо, на всю жизнь сохранит верность «теням далеких предков» из античного прошлого. Творчество Пикассо было ему в поддержку.

И в этой «Студии», и в других работах на тот же мотив комбинации предметов слегка трансформируются, но гипсовая голова царит в большинстве постановок. Собственно варьируются и сами композиции. Вещи в них чуть сдвигаются, колеблются, меняют абрисы. Смещаются оси, наплывают друг на друга силуэты. Плоскости обнаруживают переменные ракурсы (избегая, впрочем, демонстрации ребер, как это бывало раньше, а потому рождая впечатление странной развертки стереоэффекта). Освещение становится «пластичным», день сменяет ночь, тени создают параллельную реальность, множат образы-обманки.

В натюрморте «Бюст и палитра»<sup>24</sup> Пикассо изображает похожий древнеримский мужской бюст с брутальными чертами лица, что и в композиции «Скульпторша»<sup>25</sup>. В последней композиции гипсовая голова выделяется белым пятном, на котором по-энгровски графически тонко прорисованы черты и короткие волосы. (Через несколько лет в «Сюите Воллара», в «Метаморфозах» такая линия станет главным выразительным средством.) Женская фигура в мастерской до этого произведения у Пикассо обычно служила моделью, здесь же она – в рабочей одежде цвета той спецовки, которую обычно носил сам мастер. Она – художник<sup>26</sup>, и первая в ряду изображенных художниц в его последующем творчестве.

Скульптурная голова на картине, как бы обозначая границы реальности, не отбрасывает тени, в отличие от остальных предметов в студии и фигуры самой молодой женщины, но в упомянутом натюрморте «Бюст и палитра», гордо представляющем атрибуты искусства, несмотря на ту же явную плоскостность изображения, тень появляется. Очевидна и символическая значимость содружества составляющих этот натюрморт избранных предметов: помещенной рядом с гипсовой головой палитры с зияющим отверстием; нарочито приподнятых кистей, создающих строгие параллельные диагонали, рифмующиеся с полосками скатерти; под гипсовыми ключицами – двух круглых плодов, горящих алым и оранжевым; и самой классической гипсовой головы, которая двоятся благодаря резкому контрасту черной и белой зон. Мужское и женское начала оказываются и сплавленными, и разведенными в феерии перетекания и собеседования форм и цвета.

Живопись «Скульпторши» также строится на внутренних парадоксах. Смикшированные общей утонченной элегантностью решения, они не тотчас же прочитываются. Даже контрастное сочетание белоснежного лица бюста, легкой (по сравнению с «Бюстом и палитрой») brutality его черт с теплотой карнации и девичьим обликом скульптора создает определенную уравновешенность. Однако, казалось бы, искомая гармония взрывается широкими, иррегулярными цветовыми планами. На гладко положенных слоях краски видны продольные следы дрящущихся движений кисти, ее тупого конца. Так прописаны-прорисованы даже изящные черты лица девушки. Кажется, что традиционная живопись отступает под натиском варварского художественного темперамента и новых способов изобразительности; однако авангардное мышление, тем не менее, не разрушает просматриваемую в полотне интенцию пиетета по отношению к старинному мастерству. Более того, подобное соединение «вечных ценностей» с авангардной художественной лексикой, пожалуй, должно было послужить основательной мотивацией к созданию серии. Однако стоит согласиться и с логикой В.А. Крючковой, которая усматривает в художественном процессе Пикассо, аналитически «разрушающего»

впечатления от визуальной картины, воспринятой глазом и запечатленной-впечатленной-впечатанной в сознании – сохранность «первозданного образа, его неустранимости из разрушенной картины»<sup>27</sup>.

И все же происхождение мотива прослеживается не только в преданности художника своему ремеслу, но и в жизненных обстоятельствах послевоенного периода. После женитьбы на Ольге Хохловой Пикассо принял предложение Поля Розенберга стать его маршаном. Успешный торговец произведениями искусства XIX века Розенберг, тем не менее, имел в своей коллекции натюрморты Шардена, которые демонстрировал в собственной галерее, находящейся по соседству с домом, где в то время жил Пикассо, и которые, безусловно, покоряли испанца своим совершенным мастерством и сочетанием среди изображаемого предметов как древности, так и «сегодняшней» повседневности.

Проследивая лишь на некоторых примерах линию учебных «воспоминаний», их отражений из глубин памяти в последующем многосложном профессиональном творчестве, все же обязательно следует сказать о «Гернике». Здесь они становятся материалом уже в трагическом изображении взорванного мира, сделаются слагаемым картины, жанр которой и сегодня затруднительно определить, – о потрясшей мир исторической трагедии. И абрис руки на первом плане, оторванной руки, уже вовсе не вызывает ассоциации с гипсовой моделью для академических упражнений. В Музее Пикассо в Барселоне хранится штудия «левой руки», исполненная как учебное задание в 1894 году в Ла-Корунье. А в парижском Музее Пикассо – его эскизы к заказанной стенописи для павильона Испании на Всемирной выставке 1937 года, созданные еще до бомбардировки Герники, тема которых – мастерская художника, и на одном из эскизов мы вновь узнаем сжимающую, в данном случае «серпастый» и «молоткастый» инструмент, руку, превращенную в символ сопротивления («но пасаран» интербригадцев). И если возникла возможность связать эту руку с фигурами «Рабочего и колхозницы», не лишним будет вспомнить, что композиция Б.М. Иофана, воплощенная В.И. Мухиной, была вдохновлена раннеклассическими «Тиранобийцами».

Среди воспоминаний самого раннего периода, кроме уже упомянутых, еще одно видится ключевым в формировании способности Пикассо одновременно с почтением, но и вольно, по-свойски относиться к классическим образцам: «Пикассо вспоминал, что однажды отец приобрел гипсовый бюст греческой богини, классическую красоту которой он решил использовать для создания образа святой Мадонны Печали. Дон Хосе приклеил ей брови, подрисовал золотой краской слезы, набросил на нее ткань, пропитанную жидким гипсом, чтобы полотно прилипло к модели. Он постоянно перекрашивал свою мадонну масляной краской, меняя цвет в зависимости от настроения. Однако, несмотря на все старания, произведение, вспоминал Пикассо, получилось уродливым»<sup>28</sup>.

Легко определяются еще две составляющие условия органичного существования античных образов в искусстве Пикассо: художник ощущал свое кровное родство с европейской культурой Средиземноморья и никогда не отрицал своего пистета по отношению к наследию вообще. Но с великими творцами прошлых эпох он дерзко считал себя «на равных», поэтому его диалоги с ними становились волнующими художественными документами, обнаруживающими прочную связь магистральных путей искусства. На протяжении же его собственной практики отношение к традиции и античности в частности хоть и претерпевало изменения, прежде всего, выявлялось в новых формах самовыражения и воплощения художественных идей. И хотя «утонченные греки»<sup>29</sup> не сразу заявили свои права в этом его полиморфном мире, следует помнить, что книга «Рождение трагедии» Фридриха Ницше, с которой он ознакомился в начале нового века, произвела на него неизгладимое впечатление...<sup>30</sup>

В «голубой период», принесший молодому художнику первую популярность, воспоминания о мифической Элладе проникают в его творчество в виде беглых набросков (как, например, четыре рисунка 1902–1903 года с изображением амазонки, хранящиеся в барселонском музее Пикассо) или как шутка<sup>31</sup>. Около 1903 года Пикассо изображает своего друга художника Себастьяна Жуниера-Видаля, излюбленной темой которого были пейзажи Майорки, а интонация

изображений несколько пафосной, «облаченным в тогу, стоящим на вершине скалы с лирой в одной руке и свитком в другой, созерцающим море и птиц в полете. На картине, которую он назовет «Видение Майорки», Пабло изобразил Себастьяна созерцающим скалы, принимающие формы профилей античных мудрецов или тел обнаженных женщин, сладострастно раскинувшихся на берегу»<sup>32</sup>. Однако невозможно не привести аналогию между «Девочкой с голубем» Пикассо и античными статуэтками, рельефами, росписями мальчиков и девочек с голубями, посвященными Афродите-Венере, столь же бережно и трогательно-нежно прижимающих птицу к груди<sup>33</sup>.

С 1905 года античные реминисценции подспудно, но все чаще проникают в творчество Пикассо. В композиции «Девочки на шаре», среди прочих ассоциаций, усматривают сходство с римской мозаикой с сидящим атлетом и женщиной. В самом конце «розового периода» Пикассо обращается к простым благородным пропорциям, и после угловатых, деформированных фигур в его творчестве отмечается тенденция к некоторой идеализации форм человеческого тела, что позволило номинировать эту стадию как «классическую» или «неоклассическую»<sup>34</sup>, а также «розовым классицизмом»<sup>35</sup>.

В живописных композициях «Два мальчика» (1906)<sup>36</sup> стоящий персонаж ассоциируется исследователями с двумя мраморными луврскими торсами куросов середины VI в. до н.э. из храма Аполлона в Анакторионе. Используя формы, которые совершенно очевидно произвели сильное впечатление на него, Пикассо на своем полотне снабдил фигуры головами. На подготовительном рисунке этого времени (около 1906 года, чернила, бумага, частная коллекция) эфебу приданы автопортретные черты лица, выражение которого схоже с почти акварельной прозрачности, предположительно инспирированным типажам фаюмских портретов автопортретом того же года, но сделанным маслом.

Стоит обратить внимание на живописную манеру полотен 1906 года с изображением «куросов», почти монохромных, в которых превалирует терракотовая цветовая составляющая как в фигурах, так и в фонах. Обобщенная пластика, абстрактное пространство, колоризм вне красочного разно-

образия, подчеркивающий структуру формы, здесь исключают элементы натурализма и позволяют наработать приемы, которые определяются как модернистские. Воздействие античной скульптуры на творческие формулировки Пикассо, на обновление его художественного языка оказывается в одном ряду с влиянием мэтров постимпрессионизма и другими значительными источниками новых идей<sup>37</sup>.

На картинах и рисунках в изображениях «обнаженных дев», отроков, ведущих и купающих лошадей («Мальчик с лошадью», 1905–1906; «Водопой», 1906), в «Испанке с острова Майорка»<sup>38</sup> нет щемящей жалости, неприкаянности, трагических надломов. Альфред Барр отмечает в них «то непретенциозное, естественное благородство порядка и жеста, в сравнении с которым официальные опекуны “греческой” традиции вроде Энгра и Пюви де Шаванна кажутся вульгарными или блеклыми»<sup>39</sup>.

Но прежде всего особая благородная грация просматривается в героине живописного полотна «Туалет»<sup>40</sup> 1906 года, чей точеный профиль, гордая посадка головы, драпировки одеяния служанки, держащей зеркало, тотчас же ассоциируются с обликом персонажей, увековеченных античными ваятелями и вазописцами.

Такое «диалогичное» обращение к средиземноморской традиции было вовсе не спонтанным, призывы к ее возрождению «в противовес северной исходили из кружка французских литераторов, к которым был близок Пикассо»<sup>41</sup>. Однако спустя совсем недолгое время его эстетическая концепция меняется: пребывание в Госоле, горной андоррской деревеньке, определило иную ориентацию – на иберийскую древнюю пластику в ее варварских, архаических формах. Это временное пристрастие красноречиво подтверждается и обстоятельствами, связанными с кражей испано-римских статуэток из Лувра и присвоением таковых в поисках «путеводной нити к этому искусству, одновременно варварскому и античному»<sup>42</sup>.

Революционные «Авиньонские девицы» оказались своего рода переходом-манifestацией от классической средиземноморской традиции<sup>43</sup> к античности «хтонической»<sup>44</sup>, или, вообще, – позволяют усомниться в четкой целевой

ориентации только на Средиземноморье<sup>45</sup>. Так, эстетика масштабной (185 x 108 см) кубистической эрмитажной «Дриады»<sup>46</sup> 1908 года отсылает к палеолитическим «Венерам», с их четкими членениями в лепке масс.

Справедливо отметив, что Пикассо редко давал названия своим произведениям, А.Г. Костеневич все же подробно исследует «генезис и смысл» этой картины Пикассо. И воссоздает ситуацию как в прикладном творчестве, так и в художественных Салонах конца XIX – начала XX века, на которых «бродили» «целые команды» нимф, в том числе и популярных дриад<sup>47</sup>. Кроме эротизированных трактовок, отразивших в том числе «навязчивую концепцию *femme fatale*», нередко встречалась и морализаторская символика. А в контексте психологии пола того времени женщина охотно сравнивалась с деревом, ибо «бесхитростная древняя метафора подразумевала, что, подобно растению, ей положено оставаться наиболее надежным биологическим началом»<sup>48</sup>. Женский персонаж Пикассо в «Дриаде» представляет собой поистине антитезу салонным приличиям, и содержательным, и, в своей грубой первобытной утрированности, – формальным. Традиционное европейское поклонение женской красоте, «вечной женственности» и опасение таковой модифицировалось Пикассо, превратив объект в пугающе примитивного идола, ставшего индикатором эпохи. Идола, который, по выражению Георгия Чулкова, «рухнул на человека и раздавил его своей каменной бессмысленной тяжестью»<sup>49</sup>.

Возврат к европейской культурно-цивилизационной традиции состоится лишь спустя почти десятилетие. Параллельно с кубистическими работами, уже в фазе синтетической, «отец кубизма» Пикассо неожиданно для адептов этого направления делает ряд карандашных портретов друзей в реалистической, утонченно энгровской манере, затем живописные натюрморты (правда, реалистические вещи становятся некой основой, полигоном для дальнейших кубистических вариаций). А затем вводит в свой художественный мир персонажей, которые почти сразу же признаются как принадлежащие «классическому» миру, а исследователи вспоминают о том, что художник самым тщательным образом изучал греческую скульптуру в Лувре<sup>50</sup>; более того,

определяют манеру этого времени как «греческий» стиль<sup>51</sup>. И в этом своем проявлении Пикассо действует как подлинно французский художник, воплотивший стремления его второй родины, обусловленные военной психологической травмой, к «вечным ценностям». Кроме того, одним из стимулов возрождения интереса к возврату традиции стало военное противостояние европейских держав и самоощущение парижских метеков<sup>52</sup>. Жерар Ренье констатирует: «Несмотря на попытки (подчас очень нелепые) многих художников в период между мировыми войнами воскресить богов и героев, вновь оживить мифологических персонажей, “возродить Карфаген”, как мечтал Флобер, лишь Пикассо удалось действительно вернуть к жизни мертвых богов Олимпа: Юпитера и Вулкана, менад и фавнов. Именно это и сделало его центральной и знаковой фигурой подлинной культуры Средиземноморья. Вероятно, причина этого в том, что он был погружен в иберийский мир, как и в африканский, в мир Помпей, как и в мир Рафаэля»<sup>53</sup>. По этому поводу, исследуя художественный контекст творчества Пикассо в период Первой мировой войны, Вильгельм Уде задавался вопросом: «В то время, когда людьми управляла ненависть, когда романская осмотрительность... восставала против туманной немецкой метафизики, чувствовал ли он, что в него тычут пальцем, обвиняя его в том, что он “тайный враг”? Хотел ли он стать настоящим французом? Отразились ли в его картинах его душевные терзания?»<sup>54</sup>

На протяжении долгой жизни Пикассо выход из «душевных терзаний» не раз обозначался проявлением в его картинном мире греческого «акцента». И то, что его личные алгоритмы художественных поисков совпадали с латентными, а порой явными поворотами тенденций времени (как правило, опережая их), обусловило для Пикассо сохранение «позиции лидера и мэтра и в годы *rappel à l'ordre*»<sup>55</sup>. (Сборник эссе с 1918 года друга Пикассо Жана Кокто под таким названием – «*Le Rappel à l'ordre*» увидел свет в Париже в 1926 году.)

Способность художника к лукавому «перевертыванию» содержания, к внутреннему перевоплощению делают логическим, казалось бы, случайный приход Пикассо в театр. В 1917 году Сергей Дягилев пригласил его создать декорации

и костюмы для постановки балета «Парад». Рассерженная публика была возмущена оформлением. Но «оживший кубизм» на сцене, да еще в сочетании с занавесом, на который Пикассо вывел всех своих любимых персонажей розового периода – арлекина, гитариста, жонглера, маленькую акробатку, а еще белого крылатого коня Пегаса<sup>56</sup> с подвязанными крыльями, вызвал недовольство и собратьев-художников, посчитавших такого рода участие в театральной постановке изменой строгим принципам кубизма, работой на потребу пресыщенной буржуазной публики.

Вероятно, в подобных упреках была своя справедливость. Никогда за свою долгую творческую жизнь Пикассо не чувствовал себя замкнутым в рамках одного какого-либо течения. Его художественная манера, методы и приемы менялись вне видимой логики и часто существовали одновременно. И невозможно вывести формулу немедленной его рефлексии на непосредственные впечатления. Подготовка к постановке «Парада» проходила в Риме. Вместе с ее участниками Пикассо в ходе экскурсионной поездки в Неаполь знакомится с настенной живописью Геркуланума и Помпей. «Выступлениям перед полупустым залом Дягилев предпочел экскурсии по окрестностям. Семенов (секретарь Дягилева. – *НГ.*) организовал поездку в Помпеи, во время которой Кокто непрерывно фотографировал сохранившиеся мозаики, а Пикассо, рискуя жизнью, забирался на руины, чтобы вблизи рассмотреть античные фрески»<sup>57</sup>. И хотя парадоксальным образом в набросках этого года нет ни одного, свидетельствующего о виденном, опосредованные впечатления отразятся в сюжетах и формах спустя совсем немного времени в так называемом «помпейском»<sup>58</sup> периоде. Отметим, – в который раз мы возвращаемся к привычной терминологии.

Множественность истоков новых работ, в том числе и художественные образцы «высокого стиля» из Виллы Боргезе и Ватикана, огромные, мощные скульптуры из богатейшей коллекции Людовизи<sup>59</sup> стали прообразами его великанш и монументальных голов 1920-х годов, инспирировали уже этот «классический» период, который и периодом-то назвать трудно, ибо с многочисленными вариациями, хоть и

с хронологическими купюрами, он продолжился до конца долгого жизненного пути мастера.

Так же, как, очевидно, «Испанка с острова Майорка», отрешенная от группы остальных персонажей на полотне «Семья комедиантов» из нью-йоркского Музея современного искусства, была вдохновлена античными изображениями женских фигур с кувшинами<sup>60</sup>, так и в открывающем цикл очередного классицистического периода полотне «Три женщины у источника» (1921)<sup>61</sup> с его статуарными, а в складках одежд даже – архитектурными формами<sup>62</sup>, еще раз проявляется потребность приобщиться к прекрасной утопии (но не всегда идиллии) античных образов, вне суетной обыденности, животно-непринужденных и величественно человеческих даже в бытовых сюжетах. И, главное, – наделенных естественной уверенностью и простотой<sup>63</sup>. Сделанная в Фонтенбло, эта композиция отражает также не только стремление к диалогу с ренессансной пластикой, ориентированной на античные идеалы, но и демонстрирует со всей очевидностью, насколько протестно относится художник к изысканной элегантности творений итальянских мастеров французского Ренессанса<sup>64</sup>.

Пожалуй, более всего челиниевской и фьорентиниевской античностью веет от изысканных графических листов самого начала 1920-х («Три купальщицы на морском берегу»<sup>65</sup>, «Три лежащие на пляже обнаженные»<sup>66</sup>, «Купальщицы»<sup>67</sup> и др.). На протяжении двадцатых годов в творчестве Пикассо не раз появляются купальщицы, написанные маслом, темперой, нарисованные карандашом или тушью. Но еще в 1918-м на отдыхе в Биаррице он создает небольшой (23 x 31 см) карандашный рисунок<sup>68</sup> с фризовой композицией из пятнадцати фигур купальщиц. Варианты их поз заставляют вспомнить «Больших купальщиц» Сезанна, но более – «Турецкую баню» Энгра. И – знаменитую певучую «энгровскую линию». Однако следует вспомнить и собрания прорисей античных памятников, широко распространенные во всей Европе с XVIII века. Разница очевидна в интерпретации пластики персонажей. Если в альбомах контурная линия, кажется, не скрывает, но как бы в соответствии с нормативной эстетикой классицизма удерживает, иератически фиксирует формы, у

Пикассо тонкая обрисовка фигур лишь подчеркивает свободу их порхающих движений, естественность пребывания в прозрачной среде и листа бумаги, и чистого, незамутненного мира, наполненного искренними порывами. Именно такими, легкими и игривыми, невесомыми, потом будут возникать в его творчестве мифологические герои – нимфы и сатиры, кентавры и фавны. В.А. Крючкова отмечает: «Его античные сюжеты проистекают не из хранилищ “воображаемого музея”<sup>69</sup>, не из ностальгических путешествий в прошлое, а из наблюдений на пляжах Лазурного берега и Нормандии (добавлю от себя, и летнего Динара в Бретани 1922 года. – *НГ*). В пляжных зарисовках, в офортах и литографиях хорошо виден процесс превращения современных купальщиц в Афродит». Они нежатся на песке, сидят в тенечке, выжимают мокрые волосы и вытираются после купания, сладко потягиваются навстречу солнцу и словно поддразнивают нас неуловимым сходством с древними статуями. В их мягких, чуть оплывших телах мелькают знакомые черты – то в повороте головы, склонившейся к плечу, то в положении руки, прикрывающей грудь, то в скрещенных, как у Фидиевых Мойр, ногах, то в прямой, без всяких прогибов, линии спины – почти точной реплики спины Венеры Милосской»<sup>70</sup>.

В отличие от масштабного полотна «Три женщины у источника», на котором персонажи изображены в натуральную величину, в еще одной картине этого времени на ту же тему – «Три женщины у фонтана» используется маленький формат<sup>71</sup>. Эта изящная композиция маслом и гуашью из частного собрания исполнена очаровательной смеси *maesta* и *grazia*. Здоровая полнотелость молодых женщин свидетельствует, что Пикассо стер из памяти обездоленных, отверженных героев и героинь своего голубого периода. А утонченные, нежные черты большеглазых лиц, уравновешенные пропорции и мягкие жесты лишают интонацию листа гротесковой монументальности, присущей остальным композициям того же наименования, с их грузными персонажами.

Античной основой вдохновения подобных композиций<sup>72</sup> можно предположить скульптуры Парфенона. В парижском Музее Пикассо хранится рисунок углем 1922 года двух фигур, Дионы и Афродиты, с восточного фронтона

афинского храма, привычно для художника плотных и весомых. Скульптуры Парфенона Пикассо хорошо знал по многочисленным иллюстрациям и благодаря визиту в 1919 году в Британский музей. Не стоит забывать и вышеприведенное свидетельство Кокто о присутствии гипсовых слепков в подъезде жилого дома художника. Кроме того, десятилетия после визита в Национальный музей археологии в Неаполе с дягилевской труппой в 1917 году память художника сохраняла впечатления о хранящихся здесь античных произведениях.

Одним из ярчайших следствий влияния помпейской живописи стала картина «Флейта Пана» (1923. Париж, Музей Пикассо)<sup>73</sup>, родившаяся под впечатлением от летнего пребывания на пустынном пляже Антиба, в атмосфере конкретных жизненных переживаний<sup>74</sup>.

При всей простоте композиции с двумя меланхолическими эфебами это любимое полотно самого художника, позволяющее забыть суждение Андре Бретона о том, что красота должна быть конвульсивной, а в мире существует дионисийское начало.

Лапидарная геометрия каменных архитектурных кулис, (еще ярче и выразительней читаемая благодаря крупному формату полотна) – классицистическая схема трех планов в голубой перспективе, фресковая сдержанность палитры и абсолютно внятная структурность объемов, в том числе и тел обнаженных юношей, музицирующего на многостольной флейте и другого, внимающего мелодии, обнаруживает сложный сплав архаических, классических, классицистических и даже кубистических интенций. Но и метафизические фантазии де Кирико оказываются родственными этому произведению. И не только из-за преданности обоих художников античным персонажам, образы которых несут многозначную смысловую нагрузку, напряженно-щемящего чувства меланхолии, но и из-за игры с перспективой и таинственной открытости пространства, предполагающего в нем возможное сценическое представление-действие. Своеобразной репетицией такого строя композиции можно трактовать «Окно» (1919), объединившее в натюрморте приемы синтетического и криволинейного кубизмов, изящество ритмики в перепевах узоров решеток и тени с

ясностью средиземноморского классицизма в изображении морского горизонта в оконной перспективе. Сохраняя ту же, что и в натюрморте, схему боковых кулис, открывающих бесконечную глубину пространства, живописную материю «Флейты Пана» художник полностью лишает декоративного наполнения. «Подробности» оконного обрамления здесь уступили места пилонам<sup>75</sup>. «Флейта Пана» стала определенным итогом (или вариантом?) поисков нового живописно-структурного языка этого периода, наиболее органично объединившего лаконичную значимость фрески и скульптуры.

В этот же год создаются рисунки пером и тушью, как, например, получивший наименование «Две обнаженные и Пан, играющий на свирели», где рядом с играющей на свирели лежащей мужской фигурой расположились длинноногие богини. При этом, несмотря на условность техники, в композиции больше жанровости, нежели в живописной «Флейте Пана». Мягкие, расслабленные формы идеальных эллинистических пропорций фигур женщин, как и их лики с подчеркнута «греческими» профилями, придают изображению настроение, далекое от несколько напряженной сосредоточенности живописного полотна. И, конечно же, тому способствует «событие», зафиксированное в рисунке. Одна из женщин в изящном повороте направляет веточкой маршрут краба, другая внимательно следит за процессом. Казалось бы, случайная штриховка фона ассоциируется здесь с рыбацкой сетью, что в который раз фиксирует действие на морском побережье. И совершенно определен (ровной линией горизонта) «гений места» в другом рисунке – «Лежащая женщина и Пан, играющий на свирели» (1923). Именно в этот год Пикассо признался: «Искусство греков, египтян и великих художников других времен – это не искусство прошлого; в наши дни оно, может быть, более жизненно, чем когда-либо»<sup>76</sup>. А в предыстории этих рисунков следует упомянуть, что в 1922 году в Париже был издан труд Саломона Рейнаха «Репертуар греческой и римской живописи»<sup>77</sup> с тонкими графическими прорисовками античных композиций. Среди последних определенное место было отведено сюжетам с Паном, рассматривающим спящую нимфу<sup>78</sup> или

играющим на свирели, большинство из которых имели прототипы в помпейской стенописи. Один из таких рисунков индийской тушью на бумаге «Туалет Венеры» (1923, частная коллекция) был положен в основу живописной «Флейты Пана»: Пикассо лишь убрал из композиции фигуры Венеры и Амура, оставив два персонажа.

Мистическое воздействие пребывания в этом уголке средиземноморского побережья, на Лазурном берегу Ривьеры, для самого художника таило загадку: «Странно, в Париже я никогда не рисовал фавнов, кентавров или мифологических героев. Это происходит только, когда я живу здесь»<sup>79</sup>.

Казалось бы, этим исполненным затаенной силой телам в произведениях его «монументального классицизма»<sup>80</sup> не свойственно наслаждение порывистым движением, энергией взрыва, в своей весомости они способны лишь на репрезентативную статику. Однако Пикассо и здесь ломает рамки восприятия, показывая в «Бегущих»<sup>81</sup> столь заразительный порыв могучих гигантесс (композиция, включившая персонажей в напряженно сдвинутое по горизонтали открытое пространство морского пляжа, выстроена так, что кажется, им мала земля), что скромная по формату гуашь оказалась способной «отразиться» на занавесе к дягилевскому балету «Le train bleu» (1924)<sup>82</sup>.

В это же время именно в театре, который стал для художника очередным полем для пластических экспериментов, Пикассо продолжил погружение в мир античности. Дягилев предложил ему обновить задник к балету «Послеполуденный отдых фавна» (1922)<sup>83</sup>. А для Шарля Дюллена в парижском театре Ателье он делает эскизы декораций для постановки «Антигоны» Софокла в переработке Жана Кокто<sup>84</sup>. В частном собрании хранятся десять кроков Пикассо «в античном стиле»<sup>85</sup>. Беглые зарисовки дорической архитектуры тушью и пером на бумаге разворачивают изображения таким образом, что создается динамичная игра пространства. Есть предположение, что именно эти эскизики предназначались для «Антигоны».

15-го же июня 1924 года в рамках программы «Парижские вечера» в Театре де ля Сигаль состоялась премьера балета Эрика Сати «Меркурий» с декорациями и костюмами

Пикассо в постановке Леонида Мясина<sup>86</sup>. Три мифологических эпизода, сочиненных покровителем антрепризы графом Этьеном де Бомоном (Étienne de Beaumont), были исполнены в стиле «живых картин» и представляли собой своего рода набор пластических поз (собственно таковым и был подзаголовок – «Poses plastiques en trois tableaux»), создавая впечатление перелистывания кадров моментальной фотосъемки. Мясин и другие создатели спектакля были полностью загипнотизированы постановочными идеями художника. Речь идет не только об оформлении, занавесе, костюмах, но и о характере исполнения, который, был объявлен уже в подзаголовке. Действие Пикассо рассчитал по минутам. Балет длился восемь минут и состоял, фактически, из тринадцати эпизодов<sup>87</sup>. Статические позы танцовщиков были инспирированы этрусскими барельефами и росписями<sup>88</sup>. Серия рисунков «Три грации», появившаяся из-под пера Пикассо в 1923 году, стала своего рода подготовительным этапом к «Меркурию». Но на сцене грации, обряженные как в коконы в картонные конструкции, двигались несколько неуклюже вне балетных па и поз, в стиле водевильных пародий.

Тринадцатисекундная интродукция включала появление фанерной Ночи, окруженной кружочками звезд, выход актеров – Аполлона и Венеры, которым Ночь уже «уготовила сцену нежности», любовную сцену в окружении персонажей знаков зодиака. Лишь одеяние Аполлона напоминало тунуку, но белокурые парики артистов, короткое платье и длинные перчатки Венеры вовсе не копировали греко-римские «реалии». Идиллия прерывалась с выходом ревнивого Меркурия, в экстазе убивающего Аполлона, а затем воскрешающего его волшебной палочкой. Вторая сцена включала танец граций, исполняемый мужчинами, с Меркурием, а также купание граций, во время которого Меркурий похищал их жемчужные украшения. Разгневанный Цербер преследовал его. Грации же превращались в три родственные Ночи конструкции, похожие на куколки насекомых с подвижными палочками-шеями и маленькими, круглыми головками.

В финальной части в «доме Бахуса» пировали (представляя сцену как пародию на костюмированные балы в доме де Бомона) Меркурий, Плутон, Прозерпина, но и

философ, и Пульчинелла (Полишинель)<sup>89</sup>, не заявленные в либретто, но появившиеся в программке! Меркурий демонстрирует новый танец, втягивая в действие присутствующих, его магические жесты «изобретают» буквы (персонафицированные, разумеется), которые подключаются к общему веселью. Но праздник прерывается «похищением Прозерпины» Плутоном и Хаосом, уносящими ее на колеснице (эта последняя, как и фигура девы, и лошадка выглядят как арабески и были сделаны из гнутых ротанговых прутьев) в загробный мир.

Интересно, что Пикассо появление своего Пульчинеллы в финале словно предвосхитил занавесом: первыми персонажами, которых видел зритель балета, были Пьеро и Арлекин. Пьеро, изображенный в фас, в откинутой руке держал смычок как волшебную палочку, а другой прижимал к «шее» скрипку. Одновременно танцевальные и музыкальные широкие движения творила условно набросанная текучей линией фигура со странным личиком, словно нарисованным ребенком. Столь же свободны изгибы абриса Арлекина, играющего на гитаре, сделанные двумя-тремя неотрывными от холста движениями кисти. Выразительность графики подчеркивалась широкими пластами цветных заливок. Таким изобразительным прологом-эпиграфом<sup>90</sup>, инспирированным методом синтетического кубизма и обозначенным Пикассо как «Музыка» (отсылающая к алхимическому символу «искусство музыки»), обуславливались и стилистика будущего действия, и фактически заложенная в нем программа.

Площадку первого акта Пикассо оставил совершенно пустой. Лишь в середине черного бархатного задника высилась сначала плоская схематическая конструкция, совмещающая в себе ложе и биоморфную фигуру Ночи, а затем вертикальная «колонка» из восьми неровных широких цветных плашек, создававшая впечатление зыбкого видения лунной дорожки на воде. И на ней сияла луна (ее круг был чуть больше белого «пятака» – головы богини Ночи), чернели три «галочки» птичьих силуэтов и остролиста. Подобный лаконизм выразительных средств, лунная дорожка, напоминающая расписанную циновку, обращает нас

скорее не к античным образцам, а к любимым самим художником дальневосточным.

Во втором акте сохранялся черный задник, но перед ним появлялась прямоугольная конструкция – бассейн с разделанной под мрамор передней стенкой. В сцене купания нимф сочетание строгого квадрата бассейна с соседствующим изящным, плавно изогнутым силуэтом сосуда создает своего рода эстетику пуризма. Впрочем, Гертруда Стайн под впечатлением от лаконизма художественного языка оформления «Меркурия», орнаментальной гибкости проволочных конструкций и графики занавеса вспомнила о каллиграфии<sup>91</sup>, которой в то время Пикассо увлекался чрезвычайно.

Еще один важнейший аспект интерпретации смысла, в отличие от лежащего на поверхности восприятия балета как «нехитрой пародии на истории о греческих богах»<sup>92</sup>, заключается в том, что заглавный герой и само представление для *посвященных* прежде всего должны были ассоциироваться с философским, алхимическим Меркурием<sup>93</sup>.

Таким образом, этот спектакль по сути сделался еще одним отражением творческой ипостаси художника, аккумуляировавшей множество культурных слоев.

По сценарию судьбы Пикассо и в дальнейшем сценографическом творчестве еще не раз обратится к античной тематике. Кроме постановок «Андромахи»<sup>94</sup>, «Икара»<sup>95</sup>, «Послеполуденного отдыха фавна»<sup>96</sup>, отметим «Эдипа-Царя» 1947 года. Пятнадцать карандашных кроков – эскизов декорации к постановке по Софоклу (сценическая интерпретация Пьера Бланшара) сохранили нам идею планировки сцены. Ее зеркало и планшет обрамлены полукружиями так, что ассоциируются одновременно и с лодкой под парусом, символом жизненного пути протагониста, и оком. Внутри этого гигантского глаза и протекает действие. Более того, под полукруглой рамой обозначен еще один полукруг, чуть ниже первого, подобно краю века. И уже в верхней части этого нижнего полукружия обратная дуга с крутом посередине и лучами-ресницами образует еще один глаз. Причем в каждом из 15 эскизов этот глаз рисуется по-разному. Центральная тема трагедии обозначается в образах захватывающе ясных и красноречивых<sup>97</sup>.

Для Пикассо работа в театре, кроме всего прочего, была возможностью погрузиться в реальный синтез искусств, увидеть свои замыслы буквально воплощенными в трех измерениях, что стало естественным продолжением аналитических экспериментов, начатых кубизмом и ассамбляжами.

Норман Мейлер, создавший литературную биографию молодого Пикассо, приводит свидетельство Фернанды Оливье, подруги ранних парижских лет художника, о том, что «Пикассо не любил театр; ему там было скучно»<sup>98</sup>. Как оказалось, вскоре театр сделался для него своим поприщем, а сценография – областью, в которой Пикассо с удовольствием экспериментировал. Такая же эволюция в предпочтениях прослеживается и в отношении другой сферы деятельности: иллюстрацию как вид искусства он не жаловал, считая, что «заказ» ограничивает креативные потенции художника.

Его друг и биограф Сабартес свидетельствует, что в большинстве книг с иллюстрациями Пикассо использовались уже имеющиеся композиции и темы<sup>99</sup>, однако в отношении к двум графическим циклам начала 1930-х этот тезис следует относить в меньшей степени. Речь идет об иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия (1930–1931) и к «Лисистрате» Аристофана (1934). Третья же серия, исполненная по заказу Амбруаза Воллара для «Неведомого шедевра» Оноре де Бальзака, – служит своего рода отражением мысли Сабартеса: в офортах поддержаны излюбленные мотивы Пикассо – «художник и модель»<sup>100</sup>, «мастерская художника», с присутствием, во многих листах, античной статуи, (которую подчас возможно интерпретировать как реальную мужскую фигуру) или скульптурной головы. Впрочем, совершенно очевидно главное: Пикассо никак не иллюстрирует здесь сюжет «из XVII века», а скорее, используя Бальзака, дает свою интерпретацию мифа о Пигмалионе, о художнике, пыгающемся проникнуть в загадку таинства творения.

«Метаморфозы» Пикассо включают 15 заставок к книгам поэмы и 15 собственно иллюстраций к содержанию книг. Эти последние – полосные и соответствуют вертикальному формату издания. В свою очередь основные композиции полуполосных заставок получают горизонтальный формат. Под ними же (по одной маргиналии), раз-

бросаны изображения фигур без голов или просто головы. Статичные композиции заставок включают в себя серьезные, словно пребывающие в состоянии удивления, лики персонажей, не связанных со 150 сюжетами «превращений» овидиевского эпоса.

Эти композиции, как и полосные, подчинены общим формальным канонам. Они сотворены уже знакомой нам тонкой контурной нитью. И лица в первом случае<sup>101</sup>, и фигуры во втором плотно вписаны в графическую раму, не оставляя окаемочного пространства, которое кажется вытесненным из «главных» картин, и словно зачавшее от их творческой энергии, непокорно рождает в своем поле уже не ограниченные строгим прямоугольником рисуночки – лица, животных, плоды. Аналогично средневековому жанру драпри они являются своего рода разрядкой и для художника, словно уставшего придерживаться заданного канона, бегло и бессознательно набрасывающего изображения на свободных полях блокнота, и для зрителя, отвлекая его от классической выверенности и демонстрируя ему иную, более вольную картину мира, более обыденный, а вернее, жизненный тон изобразительного повествования. И все же говоря о центральных композициях, ни в коем случае нельзя считать их даже потенциально статичными. Как точно отмечает Н.А. Дмитриева, Пикассо здесь избегает резких экспрессивных деформаций при контурном рисунке. И далее Дмитриева пишет: «Контурное изображение уже само по себе переводит изображаемое в иной план бытия – оно не “натура”, или оно – та “очищенная”, “облагороженная” натура, о которой мечтали классицисты. Контурный рисунок – сама чистота и грация, в нем даже насилие – не насилие, а веселые игры сатиров»<sup>102</sup>. (Сам он говорил Канвейлеру, что только контурный рисунок не является подражанием.) Деформации, впрочем, латентно присутствуют, не обнаруживаемые с первого взгляда благодаря, в первую очередь, замечаемыми резкими ракурсами, симультанному взгляду на пространственно-предметную композицию, совмещающую контуры фигур, увиденных в разные мгновения, что позволяет насытить «условные» рисунки временной динамикой, а также визуально воплотить саму идею метаморфозы.

Конечно же, во многом композиции иллюстраций включают в себя мотивы графики и живописи Пикассо разных лет. «Воображаемая античность»<sup>103</sup> Пикассо, его реальные переживания и опыт оказываются плодотворно совмещенными с миром «языческой Библии».

По заказу Limited Edition Club<sup>104</sup> с великой неохотой Пикассо исполнил восемнадцать офортов к аристофановской «Лисистрате», шесть из которых были включены в книгу 1934 года: «Клятва женщин», «Кинесий со своей семьей», «Кинесий и Миррина», «Два старика на берегу моря», «Заклучение мирного договора между афинянами и спартанцами», «Праздничный пир» («Праздник мира»). Кроме этих композиций по тексту были разбросаны тридцать четыре небольших рисунка с изображением фигур и голов в шлемах древнегреческих вояк как ироничное напоминание о «пожарном искусстве». Литографские воспроизведения передают линейный рисунок красным. Вполне возможно, что по мысли издателей таким образом создается связь с «графикой» на керамических сосудах. Так же, как и в своих «Метаморфозах», Пикассо по аналогии со многими образцами древнегреческой вазописи плотно заполняет изобразительное пространство фигурами, но в отличие от мифологических персонажей аристофановские герои облачены в туники и хитоны, украшенные меандровой вышивкой («Как сидеть мы будем, надушенные./ В коротеньких рубашечках в прошивочку...»<sup>105</sup>). Детали и складки одеяний, декор чеканки на шлемах, вазы с фруктами и другая посуда придают особую нервную подвижность изображению, обозначают иную повествовательно-жанровую интонацию, нежели в предыдущей серии.

«Сюита Воллара», центральная графическая серия творчества художника в 100 листов, созданная по заказу Амбруаза Воллара с 1930 по 1937 год, была полностью опубликована в 1956-м году в Штутгарте<sup>106</sup>. Наименование этого графического собрания оказывается предельно точно, ибо, как и в музыкальной сюите, общее произведение здесь состоит из самостоятельных частей, не предполагающих «цепную реакцию». Но, как и в музыкальном оригинале, эти части сцеплены единым авторским замыслом, который в случае Пикассо инспирируется его лирическим даром, его творческой волей,

интеллектуальными проблемами, волновавшими его постоянно и находившими разрешения «здесь и сейчас». Вовсе не противоречия друг другу, а именно в составе изобретательных комбинаций составляющие стереоскопическую оптику. И в большинстве листов в этих процессах его давние знакомцы, боги и герои, использовались для отражения «человеческой комедии». Даже в тех листах, где не «играют» персонажи, которых можно назвать «по-гречески», легко обнаруживают себя образы, связанные с классикой. Недаром так естественно воспринимается описание современным нам автором героя цикла листов, посвященного мастерской художника – «скульптор с обликом бородатого афинянина и его нагая Муза-модель пребывают в надвремя “вечной классики”»<sup>107</sup>.

В 1978 году, вскоре после смерти художника, шведский режиссер Таге Даниэльссон снял пародийную версию биографии Пикассо, а точнее, пародию на собрание мифов о Пикассо. Среди прочих комических эпизодов явственно пробивалась лирическая струя, связанная с образом протагониста и поиска им ускользающей любви-модели. А среди конкретных, пусть и комически интерпретированных персонажей фильма, в реальном окружении Пикассо неожиданно возникали рожденные анимационной графикой (с белыми контурами) персонажи древнегреческой мифологии, «маленький народец» – очаровательно игривые, порхающие, зовущие фавны, кентавры, сатириессы и другие создания мифологической фантазии. Увидеть эти летучие, веселые существа было дано лишь герою и нам, зрителям фильма.

Следует отдать должное интуиции режиссера, он уловил одну из главных способностей Пикассо одновременно с программными работами, на которых, казалось, должно было бы быть сосредоточено главное внимание, рождать параллельный им мир, беглые, словно спонтанно возникающие в минуту отдыха<sup>108</sup>, но ювелирно точные рисунки. Эти «маргиналии», тем не менее, оказываются замечательными комментариями к основному творческому процессу. Так, рисунок «Туалет» (1923) еще раз подтверждает эллинский исток ранней живописной работы с тем же наименованием. Как и эскизные рисунки к картине «Война» (1952) с изображением обнаженного, замахивающегося мечом над бегущим

минотавром бородатого воина<sup>109</sup>, переводящие «сочинение» в категорию «вечных ценностей», уводящие от сиюминутной реакции на конкретное событие. И еще одно – этими же, казалось бы, незначительными, так замечательно впоследствии анимированными образами, роящимися в сознании художника, Пикассо заполняет и свои «главные» работы<sup>110</sup>. Это свойство, художественная привычка распространилась и на «Сюиту Воллара», листы которой<sup>111</sup>, даже не вызывающие на первый взгляд ассоциаций с некими античными сюжетами, «по-приятельски» заполнили фрагменты, которые так или иначе связаны с ними воспоминаниями. Если учесть, что хронология расположения листов соблюдалась (многие листы датированы даже определенными днями), значит, все вместе они представляют собой отражение систематического погружения Пикассо в этот период в ставшую родной ему стихию античных образов.

Впрочем, даже первый взгляд обнаруживает отсылку к классике: художник рисует большую часть персонажей обнаженными. И столь же значительное количество их находится в состоянии протяженной сосредоточенности наблюдения. Особенно это ощущается в композициях цикла «Мастерская скульптора» (листы 37–82). В них постоянно происходит содержательная инверсия (тому очень способствует и гибкая линия, тонкой нитью оконтуривающая равно и фигуры, и предметы). Так, в офорте 70 (1933), творец и модель (два лица, в фас – у скульптора и в профиль – у юноши-модели) рассматривают готовую скульптурную фигуру на постаменте. А в листе 52 (1933) они оба, уже в полный рост вылепленные, сами заняли постамент. В первом листе присутствует жест творца: рука с комочком материала под оценивающим взглядом бородатого скульптора готова усовершенствовать творение. (Комочка глины? гипса? Хочет ли скульптор добавить объема, чтобы кинжал, форма которого подсмотрена в сюжете об убийстве Тесеем Минотавра на древнегреческой вазе? или, напротив, желает подстраховаться и проложить своего рода защитный «слой», чтобы оградить юношу от случайного ранения?)<sup>112</sup> Во втором листе уже его самого «подправляет» рука молодого скульптора. В листе 32 (1933) скульптор внимательно разглядывает свое

творение – уже готовую голову модели<sup>113</sup>. Но покоится она на странном постаменте, воистину – капители, играющей роль «базы», – громадной скульптурной голове с портретными чертами самого бородатого скульптора, более всего здесь напоминающего «философа на троне». (Можно легко согласиться с предположением, что таким образом Пикассо заявляет о себе как о законном наследнике античного искусства.) На листе предыдущем по счету (1933) модель – уже перед своим портретом, но взгляд ее рассеян и отвернут в нашу сторону, а вот на скульптуру устремила взгляд другая фигура, написанная на холсте, – пухлого, миловидного мальчика, чей венок-стефанос более кудряв, чем стебель вьюнка<sup>114</sup>, венчающий скульптурную голову. Но каким бы он ни был, впечатление протуберанцев, излучения, сияющей ауры создают все венки «Сюиты Воллара».

Скульптурная мужская голова, перекочевавшая на белые листы офортов в память о живописных композициях с античной головой в мастерской художника, играет вовсе не стаффажную роль. Изумленный взгляд широко открытых глаз словно свидетельствует об удивлении равнодушным создателя, пренебрежительно уронившего свое творение на пол и зачарованно следящего за живой натурщицей, поправляющей локоны (лист 69, 1933). В другом листе («Четыре модели перед скульптурным бюстом», комбинированная техника) бородатая и кудрявая скульптурная голова «держит» центр композиции, но расположенная на заднем плане на каннелированном постаменте и на фоне коврового меандра, выглядит как принадлежность «красного уголка», кумир, на который, впрочем, совершенно не обращают внимание четыре прелестные и такие живые молодые женщины. Зрачки скульптурной головы здесь обозначены очень четко, (как и в листе, например 75-ом, в 33-ем же их нет вообще). Эта громадная голова доминирует в пространстве листа наравне с обнаженной девушкой. Много раньше Лоренцо Бернини использовал различные выражения лиц младенцев-ангелов на базах витых колонн балдахина в римском соборе Святого Петра для выражения собственных горячих чувств по поводу семейных обстоятельств. Пикассо также придает следы психологической реакции, казалось

бы, неодушевленному предмету – «произведению искусства». Уже привычно для нас живущему в другой, одушевленной, ипостаси – в облике скульптора. Так же перетекают из листа в лист, (не глядя на условные ограничители циклов) и немногие предметы-вещи, в зависимости от ситуации принимаемая на себя разные функции<sup>115</sup>.

Создания скульптора занимают, таким образом, в его жизни огромную роль, и все же лишь на первый взгляд границы между жизнью и искусством трудноуловимы. Прелестные вены и афродиты со спинами Афродиты Книдской (листы 51, 75, 1933 г.), грации<sup>116</sup> (лист 81, 1934 г.), гимнасты<sup>117</sup> (л. 54, 1933 г.), юноша с конем (55, 1933 г.), резвящиеся лошади (л. 64, 1933 г.), бык с похищенной им девушкой (л. 56, 1933) и другие скульптуры, сделанные из той же материи (в интерпретации Пикассо), что и их создатели (скульптор и его модель, живая вдохновительница актов творения), все они – объекты созерцания. По убеждению Пикассо: «Рафаэль – великий мастер, Веласкес – великий мастер, Эль Греко – великий мастер, но тайна пластической красоты находится намного удаленней – в Греции времен Перикла»<sup>118</sup>. «Великий мастер» Рембрандт, никогда в реальности не желавший покинуть свою родину, совершенно случайно оказавшийся в средиземноморской идиллии на четырех листах сюиты (33–36), вместе с главным героем другой ее части – скульптором, творцом, демиургом – с изумлением пытается постичь эту вечную тайну красоты, унаследованную современностью от «Греции времен Перикла». По сути, визуально интерпретируя вариацию мифа о Пигмалионе, Пикассо в который раз предлагает зрителю проникнуться также и мучительной загадкой «сравнительного анализа» иллюзии и реальности.

Бык (как и минотавры) в мастерской оказывается все же не на постаменте, а вскочившим на ложе скульптора, покоящегося в объятиях подруги: неистовая вакханалия творится лишь в сознании этого спокойного человека?

Это только один пример из множества, демонстрирующих абсолютную транспарентность тематических циклов, заявленных внутри «Сюиты Воллара» первым издателем полного собрания Хансом Боллигером.

Два из таковых получили наименования – «Минотавр» (листы 83–93) и «Слепой Минотавр» (листы 94–97). Минотавр насильник (л. 87) в первом цикле соседствует с нежнейшим Минотавром, бережно ласкающим подругу под тонкий аккомпанемент свирели и под нежными взглядами юных «Дафниса» и «Хлои». Рождается своего рода пастораль в интерьере, осиянном великолепной головой «Зевса», или, если угодно, «афинянина», знакомого нам скульптора-модели (лист 84, 1933)<sup>119</sup>. С ним соседствуют Минотавр – «гуляка праздный» (лист 85, 1933), Минотавр страдающий (лист 97, ок. 1935) и Минотавр – жертва (лист 89, 1933). Подчас кажется, что он как лицедей примеряет на себя маску: в гравюре «Четыре девочки и химера» (лист 13, декабрь 1934) появляется дивное существо – сфинкс с головой Быка. В «Минотавромахии» (1935) он – участник странной корриды, где раненый (или убитый?) пикадор-женщина, где ему бесстрашно противостоит девочка с поднятой свечой. В трех листах сюиты фигурирует слепой Минотавр, которого ведет та же девочка<sup>120</sup>.

Зрителю, знакомому с разнообразием изобразительного искусства Пикассо, в небольшом «отрывке» сюиты, посвященном Минотавру, предлагается целая система жанров. В том числе учтем, что листы, на которых Пикассо воспроизводит облик Минотавра, сделав «актуальным» древнее чудище с двойственной натурой (по облику и по стихийным проявлениям человеческого и звериного начала<sup>121</sup>), выраженной и в двойственности образа, оказались для современников-сюрреалистов зримым воплощением жанра «изысканный труп», и изображение Минотавра для обложки первого номера одноименного журнала (май 1933)<sup>122</sup> стало тем ключом, которым, как они полагали, испанский художник открыл для себя двери сюрреализма. За пять лет до выхода журнала Пикассо уже был близко знаком с этим своим «сквозным» героем: в 1928 году он делает масштабный (140 x 230) коллаж «Минотавр». Именно этот коллажный метод был применен и для обложки. Более того, Пикассо настоял на том, чтобы на фотографии (ее делал Брассай) были обязательно видны кнопки, которыми крепился рисунок к общему и такому разнообразному (из фольги, ленты, искусственных листьев из шляпки Ольги, прикрепленных к доске) фону<sup>123</sup>.

На самом деле, находясь в дружеских связях, творчески контактируя с представителями группы сюрреалистов, Пикассо был вне рамок и предписаний, ими обозначенных, оставался свободным в решении художественных задач, им самим себе поставленных (часто отражающих конкретные переживания), вовсе не претендуя на однозначность выводов в интерпретации. Но это и роднит его с сюрреалистами, однако не в качестве последователя, а скорее как предшественника, напавшего своих младших современников множеством визуальных идей. И Минотавры, вновь и вновь проникающие в его композиции, создавались часто вне всяческих программ (в 1936 году это случилось в серии гуашей и в эскизе занавеса к постановке пьесы Ромена Роллана «14 июля», в 1937 – в рисунках, исполненных тушью с применением пастели и т.д.). Брассай отчетливо видит разницу между восприятием Минотавра «отцами сюрреализма» и Пикассо. Если для первых он – отождествление «противоестественного, сверхчеловеческого и сверхреального», то Пикассо обнажал в первую очередь его «человеческую, слишком человеческую натуру»... «и ощущая в глубине своего существа те же темные силы, Пикассо придавал им человеческий облик»<sup>124</sup>.

Именно в этих произведениях становится очевидным, что ареной пребывания полубыка-получеловека является островная земля (а как иначе? – «коллективная память» хранит воспоминания о мифической критской родине). То, что подразумевалось Пикассо с самого же начала: «все это разыгрывается на одном холмистом острове в Средиземном море, может быть, на Крите»<sup>125</sup>. Однако при этом, как было замечено<sup>126</sup>, он ни разу не стал напрямую иллюстрировать содержание мифа о победе Тесея.

Герои древнегреческих мифов оказываются в образной галерее Пикассо часто вовсе не связанными к какой-либо конкретной историей. Зато истории приключаются с их внешностью, как, например, на двух холстах, именуемых «Голова фавна» (1937–1938). На первом<sup>127</sup> лицо фавна, совместившее фас и профиль, кажется исполненным достоинства и мужественным; на другом (из частного собрания)<sup>128</sup> при сходных совмещениях перед нами – трагическое выражение размалеванного лица паяца.



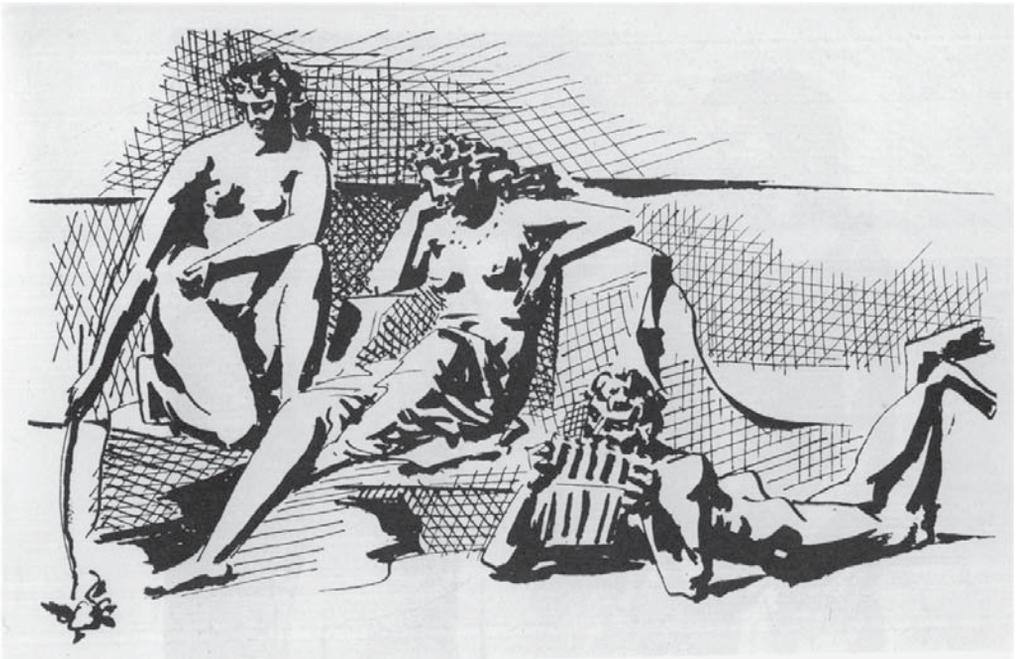
Автопортрет. 1917. Частное собрание



Автопортрет. 1917.  
Париж, Музей Пикассо



Обнаженная в драпировке. 1923.  
Париж, Музей Пикассо



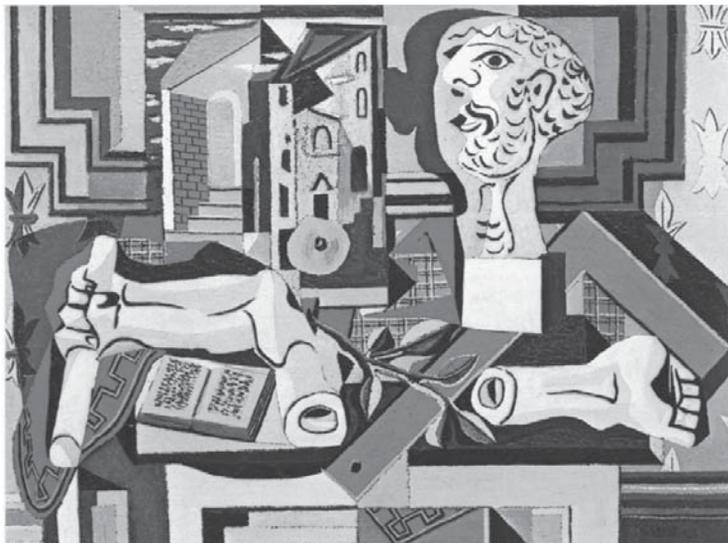
Две обнаженные и пан, играющий на свирели. 1923



Женщина в голубой накидке. 1923.  
Лос-Анджелес, Художественный музей



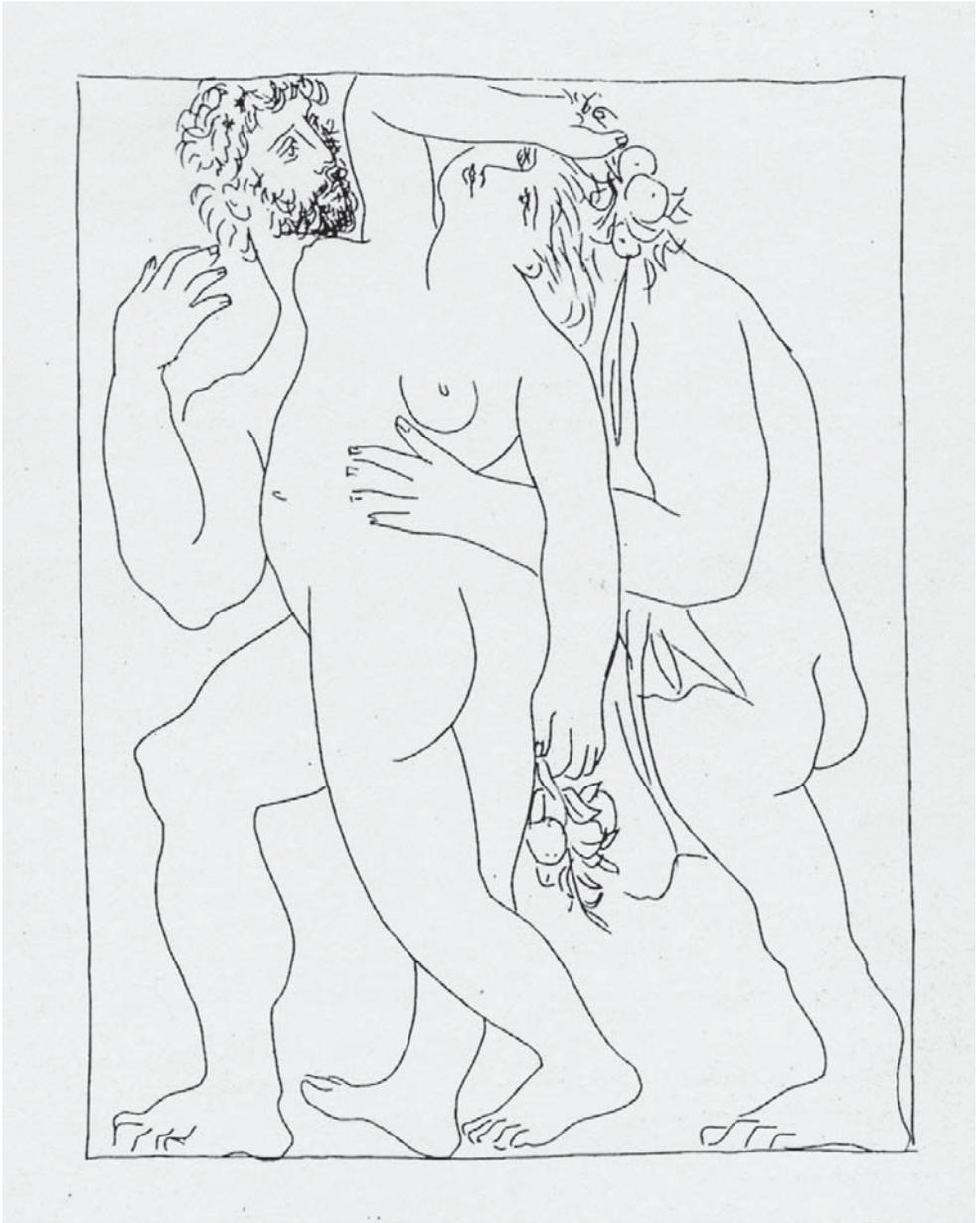
Прическа. 1923.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Мастерская с гипсовой головой. Лето 1925.  
Нью-Йорк, Музей современного искусства



Обнаженная на фоне пейзажа. 1933



Вертумн добивается любви Помоны. 23 сентября 1930.  
Иллюстрация к «Метаморфозам» Овидия



Молодой скульптор за работой.  
25 марта 1933. Лист из «Сюиты Воллара»



Отдых Минотавра: бокал шампанского и возлюбленная.  
25 мая 1933. Лист из «Сюиты Воллара»



Плакетка «Пан». 1950-е – начало 1960-х.  
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Радость жизни, или Антиполис. 1946.  
Антиб, Музей Пикассо



Фавны и коза. 1959



Копия Пикассо «Портрета Филиппа IV»  
Диего Веласкеса (1652–1653. Мадрид, Прадо).  
1897–1898. Барселона, Музей Пикассо



Менины (по Веласкесу).  
Инфанта Маргарита. 1957.  
Барселона, Музей Пикассо



Менины (по Веласкесу). 1957.  
Барселона, Музей Пикассо



Менины (по Веласкесу).  
Мария Агустина Сармиенто. 1957.  
Барселона, Музей Пикассо



Менины (по Веласкесу).  
Инфанта Маргарита. 1957.  
Барселона, Музей Пикассо

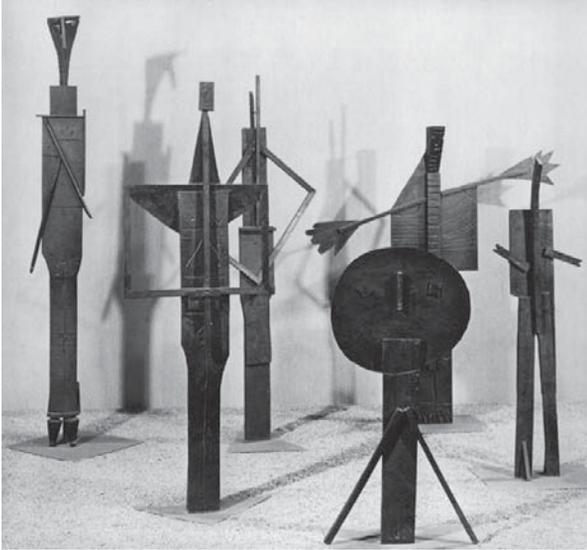


Менины (по Веласкесу). Инфанта Маргарита. 1957.  
Барселона, Музей Пикассо

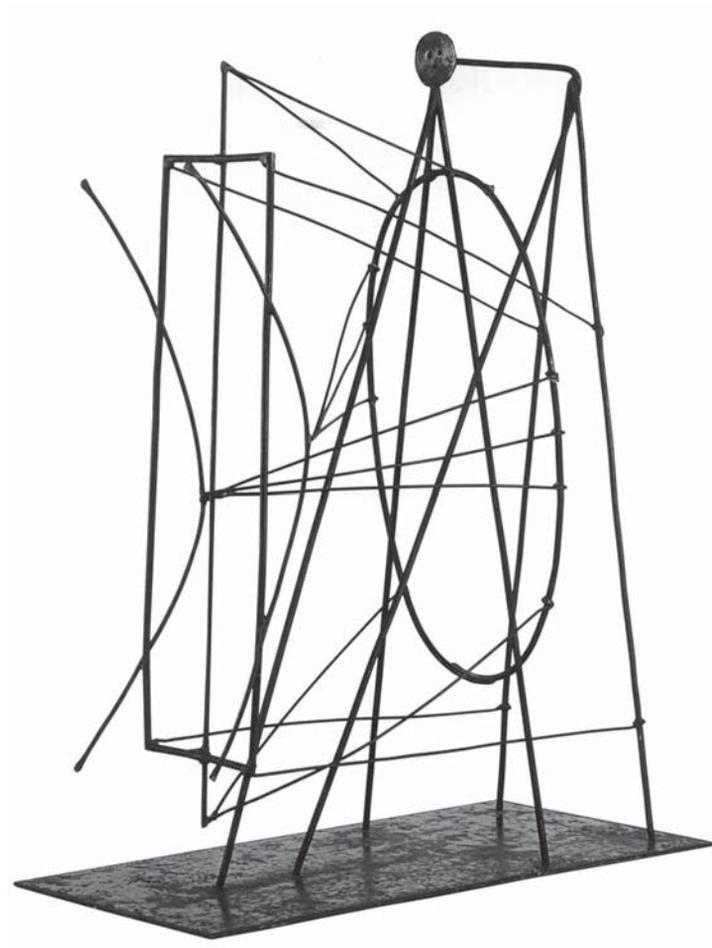
Гитара. 1924.  
Париж, Музей Пикассо



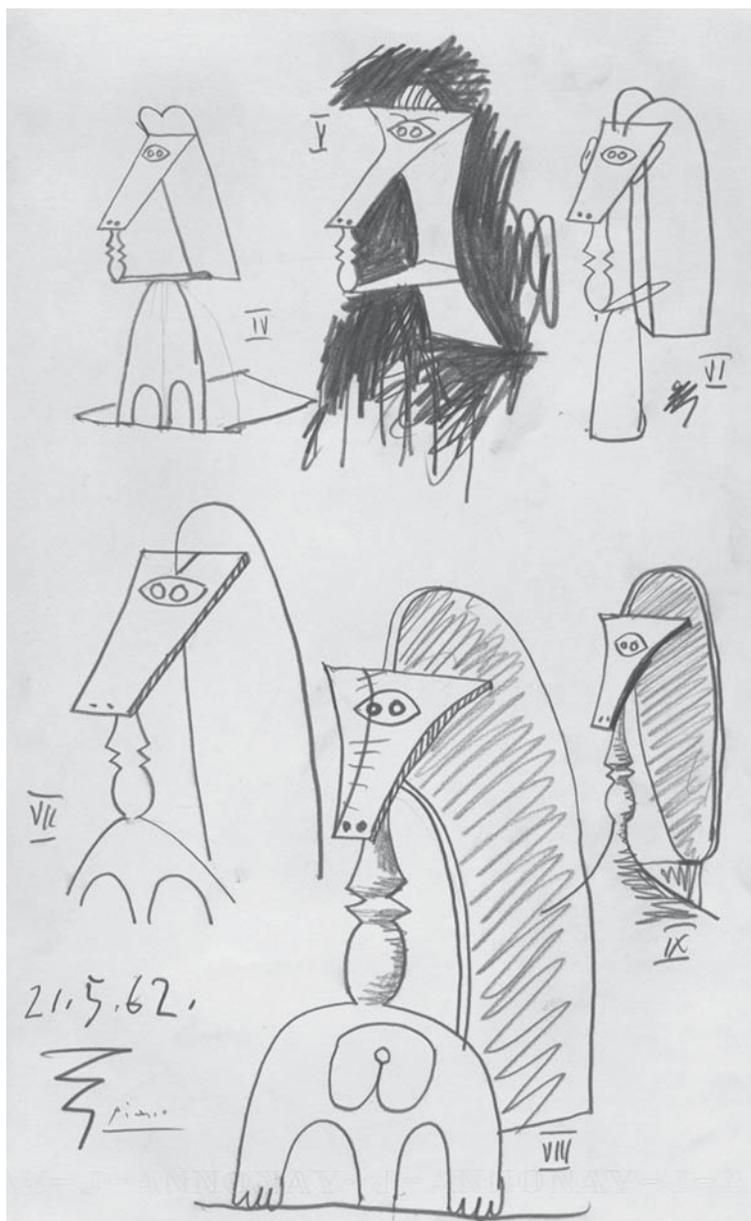
Стул. 1961. Париж, Музей Пикассо



Купальщики. Лето 1956.  
Париж, Музей Пикассо



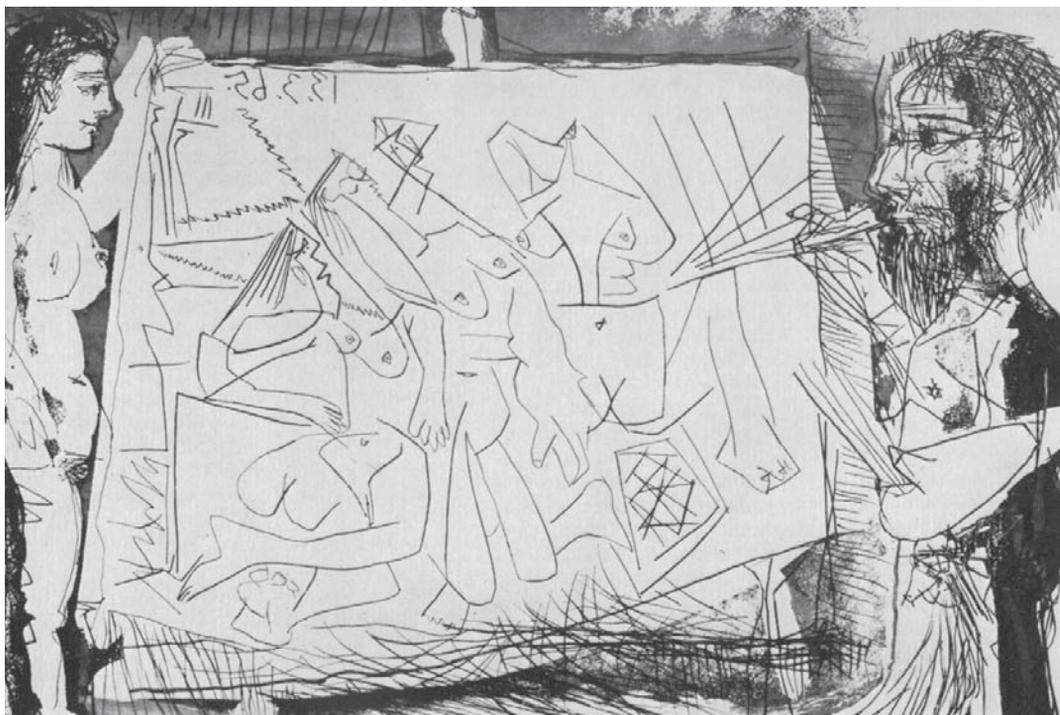
Фигура. Осень 1928. Предложена в качестве памятника  
Гийому Аполлинеру. Париж, Музей Пикассо



Наброски к скульптуре «Голова». 21 мая 1962.  
Частное собрание



Голова. 1967.  
Чикаго, Городской центр



В мастерской. 13 марта 1965

«После окончания Второй мировой войны, – пишет С.П. Батракова, – в счастливые время своей жизни художник буквально бредил фавнами (фавн – *др.-греч.* Пан) и подобными им мифологическими существами – сатирами, нимфами, кентаврами, силенами. Странные создания – поллюды, полузвери, – они, как и шуты, существуют в своем заповедном мире, далеком от повседневности, где царствуют законы легендарного Золотого века, свободного от цепей железной необходимости. Пикассо влечет к себе неустойчивость, незавершенность этого мира и его обитателей, их переливчатая, играющая контрастами сущность. Он снова и снова пишет и рисует фавнов, сатиров, силенов, населяя свой дом еще и рогатыми существами, вырезанными из бумаги и картона»<sup>129</sup>.

Действительно, после освобождения Франции от немецкой оккупации в творчестве Пикассо на какое-то время исчезли драматические, трагические коннотации, сцены, композиции. «Человек с ягннком» стал своего рода начальной вехой этого периода. А апофеозом можно назвать ансамбль замка Гримальди<sup>130</sup> XII века на Лазурном берегу в Антибе (23 картины, рисунки углем и тушью, созданные в 1946 году в самом замке<sup>131</sup>), ставший прямым контрастом по настрою «Гернике» и мрачным работам конца 1930 – первой половины 1940-х годов. «Радость бытия» («Радость жизни, или Антиполис») не только название панно<sup>132</sup> в первом зале замка. Так можно определить тему всего ансамбля, открывшегося зрителю своей солнечной улыбкой. Однажды на выставке детских рисунков Пикассо признался, что несмотря на то, что в детстве умел рисовать как Рафаэль, ему понадобилась вся жизнь, чтобы научиться рисовать как ребенок. Обаяние наивного детского рисунка и светлый, незамутненный заботами и печальми взгляд на мир создает в антибском ансамбле счастливую утопию, очищающую сознание.

«Культурным слоем» в линейном делении пространства центрального панно (как, впрочем, и в панно «Одиссей и сирены» в другом зале) проступают реминисценции синтетического кубизма. И позволяют ясно обнаружить декоративную составляющую этого «направления». Однако если в кубизме ощущается попытка приблизиться к материаль-

ности, то эфемерные создания Пикассо поистине лишены телесности. В это же время, пробуя новые возможности техник, мастер погрузился в процесс литографии, а спустя десять лет – и линогравирования. И с увлечением продолжил занятия этим видом графики в последующее десятилетие. Можно распознать определенное сходство в манере создания живописного панно в замке Гримальди и графики, в общей доминанте контуров. Однако эмоциональное наполнение образов подчас оказывается контрастным. Здесь нет места для задумчивых фавнов, как в книге Пикассо «Стихи и литографии», изданной галереей Луизы Лейрис в 1954 году. Выдержанный в коричневой гамме фавн («Голова фавна», 1962)<sup>133</sup> с черными переливами, создающими условную фактуру шерсти, – творение животного мира, существо иного спектра содержательных полутонов, нежели волшебные переливы антибских фавнов. В «Радости жизни» Пикассо использует ассоциативность цвета: голубой, синий, желтый легко связываются в ощущениях зрителя с песком побережья, морской стихией и безоблачными небесами, то есть с пейзажной атмосферой. «В волнообразных мягких линиях и цветовых сегментах, обозначающих горизонт, волны, берег и танцующих персонажей на берегу – кентавра, nereиду, фавнов и тритона – чувствуется ритм морского покачивания, колыхания. Возникают создания, сотканые из лазури и пены, беззаботные, пляшущие, мгновенные... У них смешные круглые головки: кружок, в кружке две точки – глаза, черточка – улыбающийся рот»<sup>134</sup>. Эти глазки на веселых рожицах являют собой еще одну реминисценцию: на этот раз напоминание о «грациях» из давешнего спектакля «Меркурий». Древнее название места нахождения замка, программно обозначенное в наименовании центрального панно, – Антиполис – еще одна «конкретика», наполненная ассоциациями и возможными смыслами (утопия, антиподы...).

«Керамические произведения Пикассо удивительны по мажорности звучания», – подтверждает общую интонацию художественной лексики Пикассо послевоенного периода И.С. Фомичева<sup>135</sup>. Естественно, что и тематика многих керамических изделий, родившихся в руках Пикассо, возникает из переживания «радости бытия», которое в свою очередь

содержит послание из «начала» мира (Средиземноморья, европейского детства). И на поверхностях объемной или плоской глиняной посуды вновь и вновь рождаются персонажи, воплотившие неизбежное стремление художника прикоснуться к основам. К основам мира, бытия, искусства. Пожалуй, в этой триаде Пикассо выбирает третье составляющее. Пастиши, «битва с живописью»<sup>136</sup> последних десятилетий долгой жизни художника, включившие вариации «Вакханалии» и «Похищения сабинянок» Пуссена, «Сабинянок» Давида, тому лишь косвенное доказательство.

В Мужене, вспоминает Андре Мальро, «он вводит меня в маленькую соседнюю комнату; извлекает из-за пояса связку ключей, открывает металлический шкаф. На его полках статуэтки очень вытянутые, которые называли тогда *критскими*, один идол – скрипка Циклад, два муляжа доисторических статуэток...»<sup>137</sup>. Среди сокровищ бережно хранимой Пикассо личной коллекции – реальные античные «артефакты». В его метафизике – «время иронической вездесущности греческого знака бесконечности»<sup>138</sup>.

Изобилие примеров, приведенных выше, все же не раскрывает всей полноты явления, которое условно можно обозначать как «Античность в творчестве Пикассо». При кризисе художественного сознания в XX веке жизнестроительные потенции античной культуры, ее мифологические и символические образы были осознанно восприняты крупнейшим мастером и отражены в его творчестве, аккумулируя прежде всего энергетические токи и раздумия современности.

<sup>1</sup> Пенроуз Р. Пикассо. Жизнь и творчество. М., 2005. С. 606.

<sup>2</sup> Cassou Jean. Picasso. Paris, 1958. P. 48.

<sup>3</sup> A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences. Edited by Marilyn McCully. London, 1981. P. 254.

<sup>4</sup> Валлантен А. Пабло Пикассо. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 256.

<sup>5</sup> На уроках рисования в Малаге, затем в Институте да Гуарда (общеобразовательная школа в Ла-Корунье), в классе, именованном «Античность, натюрморты, рисование с натуры и живопись», Школы изящных искусств «Ла Лонжа» в Барселоне, затем в Королевской Академии художеств Сан-Фернандо в Мадриде.

- <sup>6</sup> «Мне было тогда лет шесть или еще меньше. У нас в коридоре стояла статуя Геркулеса с палицей. Я расположился в коридоре и нарисовал Геркулеса, но это не было детским рисунком, а было настоящим рисунком, изображавшим Геркулеса с его палицей» // Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. I. С. 314.
- <sup>7</sup> Сохранились рисунки 1894–1895 годов с копий статуи Кефала (Тесея) с фронтона Парфенона и Венеры Милосской.
- <sup>8</sup> Именно так, лишь фамилией отца, подписывал свои работы молодой Пикассо.
- <sup>9</sup> *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 58.
- <sup>10</sup> Подробную информацию о раннем периоде творческого становления Пабло Пикассо см.: *McCully, Marilyn*, ed. Picasso: The Early Years, 1892–1906. Exh. cat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 1997.
- <sup>11</sup> Оригинал скульптурного фрагмента хранится в Прадо, где его мог видеть Пикассо во время своего посещения музея в 1895 году.  
Примечание переводчика по поводу этой работы Пикассо в русскоязычном издании книги Пенроуза (2005, с. 847) содержит неточность: «В барселонском музее Пикассо хранится его гипсовый слепок “Человек с ягненком” (по античному образцу), датированный 1895–1896 г.».
- <sup>12</sup> Понимая, что металлическая арматура не выдержит количества глины на первоначальном варианте «фигурной группы», Пикассо сделал с нее гипсовый слепок, а через шесть лет с этой гипсовой модели будут созданы три бронзовые отливки. Одна из них, поначалу установленная в цистерцианской капелле «Замка» Гримальди в Валлорисе, через год из-за тесноты и плохой освещенности помещения была перенесена на площадь городка. Открытие памятника состоялось 6 августа 1950 года.
- <sup>13</sup> Художница, подруга Пикассо в то время, мать его детей Паломы и Клода Пикассо.
- <sup>14</sup> *Лейк К., Жило Ф.* Моя жизнь с Пикассо. М., 2001. С. 292.
- <sup>15</sup> Зервос Кристиан (1889–1970). Критик, коллекционер и друг Пикассо, создатель *Cahiers d'Art*, (одновременно издательства, галереи и журнала об искусстве), автор 33-томного, самого полного каталога работ художника. Кроме того, он посвятил Пикассо следующие труды: *Les Oeuvres de 1930–1935*; *L'Album Royan 1940, les Dessins de Picasso 1892–1948*. А также в 1948 году номер *Cahiers d'Art* – керамике Пикассо. В свете нашего исследования следует учитывать, что грек Зервос параллельно публиковал изображения артефактов по результатам археологических раскопок в следующих изданиях: *L'art en Grèce des origins au IIIe siècle avant J.-C.*; *L'art en Grèce jusqu'au siècle de Périclès*; *L'art de la Mésopotamie*. В год своей кончины Зервос был строителем выставки (май-

- октябрь 1970) 165 работ Пикассо 1969–1970 годов в папском дворце в Авиньоне.
- <sup>16</sup> *Ренье Жерар*. Последнее дитя Сатурна // Пикассо. Отражения – метаморфозы. Каталог выставки (29 ноября 2004 – 23 января 2005) в ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2004. С. 8. (Мосхофор – «несущий тельца», скульптура VI в. до н.э., изображающая молодого мужчину, несущего на плечах тельца в приношении богине Афине.)
- <sup>17</sup> *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 333.
- <sup>18</sup> См. каталог выставки Picasso. «The Artist's Studio», Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartword in association with Yale University Press, New Haven & London (1 VII – 23 IX 2001) & The Cleveland Museum of Art (28 X 2001 – 6 I 2002). With an essay by William H. Robinson. Составитель Michael Fitzgerald. В дальнейшем – Michael Fitzgerald.
- <sup>19</sup> Термин введен Альфредом Барром (*Barr A. Picasso: Fifty Years of his Art. New York, 1946. P. 132*) в отношении тех работ, в которых проявляется интерес к фиксации соотношений не ребер и граней, а – плоскостей.
- <sup>20</sup> Нью-Йорк, Музей современного искусства. X., м. Другое принятое в отечественной литературе название – «Мастерская с гипсовой головой».
- <sup>21</sup> Так, архитектурный пейзаж напоминал одновременно и о декорациях к спектаклю дягилевской антрепризы «Пульчинелла» (премьера состоялась 15 мая 1920 года) и о мини-сценографии домашнего кукольного театра, который Пикассо сделал до этого для маленького сына Пауло.
- <sup>22</sup> *Либсон Я.* Безумная жизнь Сальвадора Дали. М., 1998. С. 149.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> 1925, х., м., 54 x 62,5 см. Мадрид. Национальный музей королевы Софии. На обороте холста дата: 15 de Febrero/1925. «... натюрморт исполнен зимой 1925 года по наброскам мотивов, над которыми художник работал прошедшим летом в местечке Хуан-ле-Пин на Ривьере, ставшем на ближайшие годы его летней резиденцией. Дальнейшим развитием композиционных элементов мадридского натюрморта можно считать картину «Женщина со скульптурой» (Нью-Йорк, частное собрание)», написанную в Хуан-ле-Пин летом того же 1925 года // Пикассо в Барселоне. Каталог выставки. М., 1988.
- <sup>25</sup> «La statuaire. (La femme sculpteur)». 1925, х., м., Частная коллекция.
- <sup>26</sup> В серии «Художник и его модель», посвященной еще одной магистральной теме в его творчестве, не раз возникнет ситуация, когда именно художница окажется перед загадкой объекта изображения.

- <sup>27</sup> *Крючкова В.А.* Пикассо. От «Парада» до «Герники». М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 187.
- <sup>28</sup> Пикассо. Шедевры графики / Составитель Ирина Пименова. Научный консультант А.В. Шило. М.: «ЭКСМО-Прогресс», 2002. С. 166–167.
- <sup>29</sup> «В 1907 году Гийом Аполлинер опубликовал интервью с Матиссом, где среди прочего были перечислены новые источники вдохновения европейских художников; «иератические египтяне, утонченные греки, сладострастные камбоджийцы, изделия африканских негров, пропорции которых соответствуют страстям, связанным с их появлением» (*Якимович А.* Чужое свое и свое чужое. Эксперименты Пикассо с историей искусств // Пикассо. Отражения-метаморфозы. Каталог выставки (29 ноября 2004 – 23 января 2005) в ГМИИ. М., 2004. С. 9. Цит. по: *Laude J.* La peinture française (1905–1914) et l'art nègre. Thèse. Paris, 1968. P. 111).
- <sup>30</sup> *Kleinfelder, Karen J.* Monstrous Oppositions // Picasso and the Mediterranean. Laurens, Steingrim, ed. Exh. cat. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. Denmark, 1996. P. 22–23.
- <sup>31</sup> Более ранней «шуточкой» – пародией на композицию Александра Кабанеля «Фавн, похищающий нимфу» «является рисунок молодого Пикассо (из барселонского музея его имени), исполненный около 1900 года и изображающий в гротескном плане фавна, напавшего на нимфу» // *Бабин А.* Авангард XX века и салонно-академическое искусство // Искусствознание. 1/00. М., 2000. С. 518.
- <sup>32</sup> *Валлантен А.* Указ. соч. С. 99.
- <sup>33</sup> Сведений о том, знал ли Пикассо эти произведения, не сохранилось.
- <sup>34</sup> *Pool Ph.* Picasso's Neo-Classicism: First period, 1905–1906 // *Apollo*. 1965. V. 81. N 3. P. 122–127.
- <sup>35</sup> *Daix P., Boudaille G.* Picasso. The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné of the Paintings. 1900–1906. Grienwich, Conn., 1967.
- <sup>36</sup> Холст, масло, 151,5 x 93,7 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств; холст, масло, 157 x 117. Париж, Музей Оранжереи.
- <sup>37</sup> В 1905 году принц Луи-Амеде де Бролье позволил экспонировать на ретроспективной выставке Энгра в Осеннем салоне хранящуюся в его собрании «Турецкую баню». Поза купальщицы с запрокинутыми за голову руками будет использована Пикассо как в вашигтонских «Двух мальчиках», так и в «Авиньонских девицах».
- <sup>38</sup> Осень 1905, Картон, гуашь, акварель. 67 x 51 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина. В это время (лето 1905) с Майорки Пикассо шлет открытки все тот же его друг Жуньер-Видал. А.С. Подоксик информирует о круге исканий, связанных с происхождением этого

образа: «Но существенно, что во второй половине 1905 года, после летнего посещения Голландии, в искусстве Пикассо проявляется вкус к строгой классике и средиземноморским мотивам. Он начинает тогда набрасывать новые варианты большой композиции из жизни циркачей, куда наряду с толстым буффоном, Арлекином и другими мотивами включает и стройную женщину в пеплосе, несущую на голове амфору (...). Еще один рисунок, изображающий разговор молодого шута и такой же “гречанки” с амфорой на голове (...), благодаря полуразборчивой надписи позволяет включить в круг живых классических образов Пикассо второй половины 1905 года Габи Бор, чей портрет (...) традиционно датируется 1904 годом, а также считать ее возможным прототипом “Женщины с Майорки”. Персонаж московского картона будет перенесен не только на большой холст, но и на гравюру сухой иглой “Саломея” (...) Как на его прототипы можно указать на образы танагрских терракот, появляющиеся в 1905 году в набросках Пикассо (...), а также женский образ в более несуществующей, как считается, картине “Свадьба Пьеретты” (...), которая традиционно, но стилистически неоправданно датируется 1904 годом» (*Подоксик А.С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из музеев Советского Союза. Л., 1989. С. 155*).

Этот же автор именно из-за включения атрибута (кувшина) в композицию определяет принадлежность женского образа к «миру средиземноморской культуры. В московском этюде этого атрибута классики еще нет, и все же весь он с его красками неба и светлой охры и этой женской полуфигурой иллюстрирует собой совершенный образ из мира Средиземноморья. В этой столь неиспанской испанке в майорском головном уборе под вуалью проступают прообразы танагрских терракот. В ней – стройность пропорций, величавое достоинство и отчужденное обаяние античного идеала» (Там же. С. 45).

<sup>39</sup> Цит. по: *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 191.

<sup>40</sup> США, Буффало, Галерея Олбрайт-Нокс.

<sup>41</sup> М.А. Бусев, из диссертационного текста (с. 46) которого приведена цитата, ссылается в этом выводе на статью *Pool Pb. Sources and background of Picasso's art. 1900–1906 // The Burlington Magazine. 1959. V. 101. N 674.*

<sup>42</sup> В 1907 году общий знакомый, затем ставший секретарем Г. Аполлинера, Жери Пьере продал художнику две украденные в Лувре статуэтки. Когда годы спустя Аполлинер попросил Пикассо вернуть статуэтки на место, тот загадочно ответил, что разбил их. (Но Пикассо хотел их сохранить, а потом сказал Аполлинеру, что сломал их, «в попытке обнаружить путеводные нити к этому

искусству, одновременно варварскому и античному» (*Валлантен* А. Указ. соч. С. 218).

- <sup>43</sup> Самым ярким напоминанием служит сама композиция масштабного полотна, справедливо вызывающая ассоциации, среди прочих, с сюжетом «Суда Париса». В исследованиях истоков этой поистине варварской композиции, как правило, вспоминаются африканская, полинезийская и другая идолоподобная пластика. А между тем этюд к картине «Маленькая обнаженная со спины» (1907, Париж, Музей Пикассо), сделанный словно скорописью маслом на доске, прежде всего, отсылает к греческой вазописи геометрического периода и конкретно – к луврскому терракотовому кратеру, атрибутированному как создание «дипилонского мастера».

Что касается других «античных» реминисценций, стоит внимательно отнестись к заключению А.А. Бабина: «Порой кажется, что в произведении Пикассо иронически обыгрываются позы салонных “ню”. Особенно это касается двух центральных фигур, позы и воздетые руки которых отдаленно напоминают “Венеру” Амори-Дювала (1863, Музей изящных искусств, Лилль) или “Купальщицу” Каролоса-Дюрана (второе название “Утренняя роса”); Салон 1874 года, современное местонахождение неизвестно). Поэтому вполне оправдано сравнение, сделанное Лео Стейнбергом, между “Авиньонскими девушками” Пикассо и картиной миланского “помпье” середины XIX века Пьетро Микиса “Зевксис” выбирает среди кротонских девушек модель для образа Елены» // *Бабин А.* Авангард XX века и салонное искусство // Искусствознание 1/00. М., 2000. С. 515.

- <sup>44</sup> С 1904 года в Лувре демонстрировались архаические барельефы, обнаруженные в результате археологических открытий в Андалузии (Осуна), что не могло не заинтересовать Пикассо, родившегося в этих местах. (*Green Cristopher, Daebner Jens M.* Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Leger, Picabia. Exh. cat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011. P.6).

- <sup>45</sup> Он и сам говорил: «Вы помните о деле, в которое я был замешан, когда Аполлинер похитил в Лувре статуэтки? Это были иберийские статуэтки... Если вы посмотрите на уши “Авиньонских девиц”, вы узнаете уши этих скульптур» // *Dor de la Souchère R.* Picasso in Antibes. London, 1960. P. 15–16.

- <sup>46</sup> Впервые это наименование картины, созданной в начальный период кубизма, появилось в 1928 году (Государственный музей нового западного искусства. Иллюстрированный каталог. М., 1928. N 435). В ранних каталогах она значится как «Нагая женщина с пейзажем», а также «Нагая женщина в пейзаже».

- <sup>47</sup> *Костеневич А.* «Дриада». Генезис и смысл картины Пикассо // Вестник истории, литературы, искусства. Т. I. М., 2005. С. 118–131.
- <sup>48</sup> Там же. С. 123.
- <sup>49</sup> *Чулков Г.* Демоны и современность // Впервые опубликована в журнале «Аполлон», 1914. № 1. Цит. по: *Чулков Г.* Валтасарово царство. М., 1998. С. 408.
- <sup>50</sup> Справедливости ради отметим, что кроме греческих залов, Пикассо много времени проводил и в египетских.
- <sup>51</sup> *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 196.
- <sup>52</sup> Именно таким греческим термином на парижском сленге обозначали иностранцев.
- <sup>53</sup> *Ренье Ж.* Указ. соч. С. 7.
- <sup>54</sup> Цит. по: *Валлантен А.* Указ. соч. С. 243.
- <sup>55</sup> *Тараканова Е.* Итальянцы в Париже («Мэтры» и «провинциалы») // Пикассо и окрестности. Сборник статей. Отв. ред. М.А. Бусев. М., 2006. С. 192.
- <sup>56</sup> По свидетельству С. Фогель – немецкой исследовательницы работы Пикассо для русских балетов – привязывать крылья к цирковым лошадям во время выступления было обычным делом (*Fogel S.* Pablo Picasso als Bühnenbild und Kostümentwerfer für die Ballets Russes. Köln. 1983. S. 72–85).  
Этого своего персонажа Пикассо не забыл и через двадцать лет. Маленький крылатый конь неожиданно появился мирно опустившимся на спину невозмутимо стоящего быка в подготовительном рисунке к «Гернике», датированном 1 мая 1937 года, а затем еще в одном эскизе Пикассо показывает его в виде крылатого жеребенка, появляющегося из брюха кобылы.
- <sup>57</sup> *Кейдан В.* Мельница Арьенцо. «Русские балеты» С.П. Дягилева в Италии // Русское искусство. 2006. № 1. С. 140.
- <sup>58</sup> *Эренбург И.* [Вступительная статья] // Графика Пикассо. М.: Искусство. 1968. С. 10.  
Впрочем, сам Пикассо из Италии еще в 1917-ом сообщает в письме Гертруде Стайн, что делает «фантастические вещи в помпейской манере» (Каталог выставки во франкфуртском Ширн Кунстхалле «Picasso und das Theater. Picasso and the Theater». Frankfurt, 2006. S. 256. В дальнейшем: Picasso und das Theater).
- <sup>59</sup> В настоящее время в филиале Национального римского музея – палаццо Альтемпс (Рим). Среди прочих экспонатов – колоссальная голова статуи Юноны.
- <sup>60</sup> Как часто (почти всегда) случалось, Пикассо и здесь пользовался разными «источниками вдохновения». В.А. Крючкова, ссылаясь на исследование Анн Бальдассари «Пикассо и фотография», пишет, что мотив этот был широко распространен. «У Пикассо

была коллекция фотооткрыток разных стран с изображением девушек с кувшинами, некоторые из них перерисованы его рукой» (*Крючкова В.* Указ. соч. С. 141). Один из самых ярких образов классицизма – пуссеновское полотно «Элиезар и Ревекка» также становится в ряд протообразов, вдохновлявших Пикассо при создании этого сюжета.

<sup>61</sup> Другое название «Источник» («La Source»). Нью-Йорк, Музей современного искусства. 203,9 x 174. X., м. Вариант из Музея Пикассо в Париже (201 x 161 см. X., сангина, м.) был сделан ранее.

<sup>62</sup> У А.С. Подоксика по поводу этих работ встречается определение «неоклассицизм “гигантского” ордера» (*Подоксик А.* Указ. соч. С. 140).

Обратим здесь внимание, что параллельно с этими статуарными композициями Пикассо создает еще одно знаковое полотно «Три музыканта» (вернее два его варианта) с использованием совершенно иных средств художественной выразительности – синтетического кубизма.

<sup>63</sup> Подробный анализ этого полотна см.: *Schmidt K.* Pablo Picasso. Three Women at the Spring / Boehm, Godfried, et al. Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914–1935. Exh. cat. Oeffentliche Kunstmuseum, Basel, 1996.

<sup>64</sup> Школа Фонтенбло.

<sup>65</sup> 1920. Кар., бум. 49,5 x 64,1 см. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.

<sup>66</sup> 1920. Кар., бум. 49,5 x 64,1 см. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.

<sup>67</sup> 12 мая 1921. Кар., бум. Маннхейм, Кунстхалле.

<sup>68</sup> Музей Гарвардского университета.

<sup>69</sup> И все же среди экспонатов «воображаемого музея» культурной памяти Пикассо могли оказаться и произведения англичан Бердсли и Берн-Джонса с их маньеристическим кульмом гибкой линии. Так, А. Барр, автор монографии «Пикассо: 50 лет его искусства» (N.Y., 1946, p. 17) отмечает, что барселонский еженедельник «Juventut», с которым Пикассо сотрудничал в 1900 году, «был ориентирован в основном на Англию и Германию и часто печатал репродукции Бердсли и Берн-Джонса» (Цит. по: *Рид Г.* Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 271).

<sup>70</sup> *Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 140.

<sup>71</sup> Б., м., гуашь. 29,8 x 23,5. Частная коллекция (Zervos IV, 312).

<sup>72</sup> «Купальщики и купальщица» (1920–1921. X., м., 54 x 81 см. Швейцария, частное собрание); «Похищение» (1920. Т., д., 23,8 x 32,6 см. Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Источник» (1921. X., м., 64,2 x 90 см. Стокгольм, Музей современного искусства); «Четыре обнаженные у моря» (1921. П., б., 24,3 x 29,9. Штутгарт, Гос. галерея); «Три обнаженные у моря» (1921. П., б., 24,2 x 30,1. Штутгарт,

Гос. галерея) и другие. Кристофером Грином было отмечено сходство позы купальщицы из первой в перечислении композиции с женской фигурой «Средиземного моря» Аристиды Майоля.

- <sup>73</sup> Подробно об этой связи см.: *Giraudy D.* Pablo Picasso: «The Pipes of Pan». Basel, 1996.
- <sup>74</sup> В том числе, возможно, элегического томления из-за не случившегося романа с Сарой Мерфи.
- <sup>75</sup> Была установлена (Danielle Giraudy) точка зрения, откуда Пикассо делал свое «изображение»: со второго этажа замка Гримальди на Антибе. (*Boehm, Godfried, et al.* Canto d'Amore: Classicism in Modern Art und Music, 1914–1935. Exh. cat. Oeffentliche Kunstmuseum, Basel, 1996. P. 269).
- <sup>76</sup> Пикассо. Сборник статей о творчестве. М.: Иностранная литература. 1957. С. 9, 11. Пер. с нем. Ю.И. Штейнбок.
- <sup>77</sup> *Renach, Salomon.* Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris, 1922.
- <sup>78</sup> Впоследствии Пикассо не раз использует подобную композицию, меняя сюжеты. Еще летом 1922 года он начал небольшой рисунок карандашом на доске с изображением молодого мужчины, смотрящего на женщину в позе спящей Ариадны (частное собрание). Его голова, торс, левая нога, закинута на правое колено, прописаны маслом. Идеальный профиль, коротко стриженные волосы мужского персонажа, другие детали совершенно определенно позволяют воспринимать изображенное как «сцену из греческой жизни», но и прочувствовать ментальную связь с героями Жака-Луи Давида. Таким образом, небольшая композиция представляет собой своеобразную квинтэссенцию, объединившую живописные и графические использования античных мотивов этого периода творчества художника.
- <sup>79</sup> Цит по: *Green Christopher, Daehner Jens M.* Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Leger, Picabia. Exh. cat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011. P. 34.
- <sup>80</sup> Определение Макса Холяйна (Max Hollein) // Picasso und das Theater. S. 10.
- <sup>81</sup> 1922. Париж, Музей Пикассо.
- <sup>82</sup> Занавес был осуществлен под руководством Александра Шервашидзе. Пикассо был так восхищен работой князя, что слева оборотной стороны подписал: «Посвящается Дягилеву. Пикассо». Сам же Дягилев стал использовать занавес в качестве основного на всех представлениях Русского балета.
- <sup>83</sup> Дягилеву не пришлось по душе эскизы из-за холодноватой и туманной атмосферы, которую художник предложил для декорации, воспроизводящей морской берег.

- <sup>84</sup> Премьера 20 декабря 1922 года. Костюмы – Коко Шанель.
- <sup>85</sup> По воспоминаниям Люсьена Арно, секретаря и в то время помощника Дюллена, Пикассо до последнего срока не показывал (не делал?) свою подготовительную работу. Появившись в театре, он спокойно достал из кармана кусок белой скомканной бумаги и с некоторой иронией заявил режиссеру «Вот ваш макет».
- <sup>86</sup> Мясин прекращает с этого года сотрудничество с Дягилевым.
- <sup>87</sup> Увертюра. Ночь. Танец нежности. Знаки зодиака. Выход и танец Меркурия. Купание граций. Танец граций. Полет Меркурия. Гнев Цербера. Полька букв. Новый танец. Хаос. Финал.
- <sup>88</sup> *Cooper D. Picasso Theatre. Paris 1967. Nr. 231, 232, 234.*
- <sup>89</sup> 15 мая 1920 г. в парижском Театре Оперы состоялась премьера одноактного балета Леонида Мясина на музыку Игоря Стравинского «Пульчинелла». Декорации, занавес и костюмы – Пабло Пикассо.
- <sup>90</sup> Занавес (392 x 501 см), исполненный темперой на холсте, хранится в Национальном музее современного искусства, Центре Жоржа Помпиду в Париже.
- <sup>91</sup> That was written, so simply written, no painting, pure calligraphy // *Stein G. Picasso. Paris, 1938.*
- <sup>92</sup> *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 367.
- <sup>93</sup> Об этом пишет Орнелла Вольга в тексте программки к возобновленному представлению в Римской опере 10 июня 1977 года.
- <sup>94</sup> Премьера – апрель 1944 года. Театр Эдуарда VII, Париж. Трагедию Расина поставил Жан Маре, исполнивший роль Пирра, скипетр для которого изготовил Пикассо.
- <sup>95</sup> Премьера 5 декабря 1962 в Парижской Опере. Постановка Сержа Лифаря. Занавес и сценография Пикассо. Эскизы основываются на росписи стены ЮНЕСКО 1958 года.
- <sup>96</sup> Премьера – лето 1965. Постановка Сержа Лифаря. Театр дю Капитоль, Тулуза. Занавес Пикассо.
- <sup>97</sup> Тема слепоты и зрячести волновала Пикассо с начала века. Впрочем, она четко прослеживается в общем ареале культуры XX века. О значении мотива глаза (в коннотации с понятием зрелищности) в творчестве Пикассо см.: *Батракова С.П.* Театр–Мир и Мир–Театр. М., 2010. С. 131–132.
- <sup>98</sup> *Мейлер Н.* Пикассо: Портрет художника в юности. М., 2002. С. 8. С.П. Батракова же по этому поводу пишет: «Как известно, Пикассо с юных лет буквально «заболел» театром, дружил со многими театральными людьми, женился на русской балерине, не раз оформлял театральные спектакли и даже сам писал пьесы». (*Батракова С.П.* Указ. соч. С. 244.)
- <sup>99</sup> *Sabartes J. Picasso. An intimate Portrait. London, 1949. P. 132.*

- <sup>100</sup> Работы на эту тему включены в одни из последних серий Пикассо («347», исполненную 16 марта и 5 октября 1968 года; «156» 1970 года и др.).
- <sup>101</sup> «Иллюстрации Пикассо к Овидию имеют некоторые точки соприкосновения с античным искусством. В изображении лиц персонажей нередко чувствуется влияние греческого классического канона. Сходство с художественными принципами греческой классики и в том, что у Пикассо лица персонажей сохраняют бесстрастность даже в самые драматические моменты: в гравюре к Книге XI гибнущий Орфей безмятежен, а на лицах охваченных бешеным убивающих его менад также нельзя прочесть никакого волнения» (*Бусев М.* Метаморфозы античности у Пикассо // Пикассо. Отражения-метаморфозы. Каталог выставки (29 ноября 2004 – 23 января 2005) в ГМИИ. М., 2004. С. 22).
- <sup>102</sup> *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М.: Наука, 1970. С. 57.
- <sup>103</sup> *Крючкова В.А.* Указ соч. С. 235.
- <sup>104</sup> Своего рода «клуб редких книг», осуществлявший издания малы-ми тиражами для своих членов.
- <sup>105</sup> *Аристофан.* Избранные комедии. М.: Художественная литература, 1974. С. 283. Сер.: Библиотека античной литературы. Пер. А.И. Пиотровского.
- <sup>106</sup> Pablo Picasso. Suite Vollard. Einleitung Hans Bolliger. Stuttgart, 1956.
- <sup>107</sup> *Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 254.
- <sup>108</sup> На самом деле, такое впечатление сохраняется и для офортов, работа иглой над которыми совершенно очевидно требовала предельной точности.
- <sup>109</sup> В одном – с чертами лица все того же «афинянина», который в свою очередь напоминает луврское скульптурное изображение Марка Аврелия, но для самого Пикассо еще и бородатое лицо отца Хосе Руиса Бласко. На другом подготовительном рисунке к панно «Война» герой вовсе безбородый.
- <sup>110</sup> Подобное внимание к «свите» обнаруживается и в повседневной жизни художника. По словам Франсуази Жило: «В окружении Пабло те, кто занимал как будто бы незначительные места, оказывали на него наибольшее влияние» (*Лейк К., Жило Ф.* Указ. соч. С. 306).
- <sup>111</sup> Сделанные в смешанной технике, в технике офорта, сухой иглы, акватинты, мягкого лака, резцовой гравюры.
- <sup>112</sup> Отметим игру масштабов как один из ведущих приемов Пикассо здесь. Мы принимаем бородатое лицо скульптора как старого знакомого. Но и скульптурную голову тоже узнаем. Поэтому в некоторых ситуациях не сразу определяем «кто есть кто».
- <sup>113</sup> Нам знакома эта голова – бронзовый портрет Мари-Терез Вальтер. Он был вдохновлен проекцией тени от проволочной кон-

струкции на начальной стадии работы. (Но прежде всего мраморной «Головой молодой женщины», фрагмента из аттической гробницы около 320 г. до н.э.) Интересно, что такой же прием, но уже сознательно, использовал много лет спустя Тонино Гуэрра в своем памятнике Федерико Феллини и Джульетте Мазине в виде разветвленной металлической ветви, листья которой отбрасывают тень двух портретных профилей. «Голову» Мари-Терез Пикассо после долгих перипетий и конфликтов с организаторами использовал в качестве памятника Гийому Аполлинеру.

<sup>114</sup> Вьюнками были покрыты стены замка Буажелу, в котором в этот период работал Пикассо.

<sup>115</sup> В.А. Крючкова пишет: «Предметы в “Сюите Воллара” лучше назвать не атрибутами, а мотивами-индикаторами, которые разрастаются во всех направлениях, цепляются за другие мотивы, связывают разные тематические линии в единый текст. Эти стежки, как своеобразные метки, ориентируют нас в путешествии по переплетающимся маршрутам сюиты» (*Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 292). И уточняет: «Флорман (речь идет о книге американской исследовательницы Лизы Флорман «Mith and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s». – *НГ.*), отмечая серийные вариации и перекрестные ссылки “Сюиты Воллара”, описывает ее структуру по предложенной Витгенштейном модели “семейных сходств” в играх» (*Крючкова В.А.* Указ. соч. С. 376).

<sup>116</sup> В композициях Пикассо не раз возникают образы «трех граций», вдохновленные как классическим первоисточником, так и фигурами из «Апокалипсиса» Эль Греко из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, как в рисунке тушью 1923 года (Берлин, Национальная галерея). Или фигурами из «Танца» Ж.-Б. Карпо на фасаде Парижской Оперы.

<sup>117</sup> Прообразом одного из них справа считалась мраморная фигура из Музея Виктории и Альберта, ранее атрибутированная как «Купидон» Микеланджело 1561 года (сейчас это мнение пересмотрено, однако Пикассо именно таковой ее и считал). Называется также как прототип левого гимнаста-акробата фигура Нарцисса маньериста Валерия Чоли.

<sup>118</sup> Picasso et la Méditerranée. 1983. P. 120.

<sup>119</sup> Автор сознает возможность иной интерпретации. Такая вариативность прочтения уже заложена в произведении Пикассо.

<sup>120</sup> «Пикассо специально не изучал старину, не интересовался символикой, однако где-то в тайниках его памяти хранилась цепочка безотчетных смыслов: огонь–свеча–женщина–искупление–спасение» (*Батракова С.* Критский миф Пикассо // Мир искусств / альманах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 393).

- <sup>121</sup> Н.А. Дмитриева в противоречивости героя видит «противоречивость человеческой сущности, заключающей в себе и животное и духовное начало» (*Дмитриева Н.* Тема добра и зла в творчестве Пикассо // Пикассо и окрестности. Сборник статей. М., 2006. С. 19). Дмитриева отмечает: «Там, где Минотавр предстает существом злобным и отталкивающим, морда быка приобретает сходство со злым человеческим лицом. А там, где он вызывает симпатию, у него вполне натуральный бычий облик. Казалось бы – должно быть наоборот? Нет: зверь более “человечен”, нежели человек, одержимый зверством. Животное невинно, на нем нет греха, оно только повинуется врожденным инстинктам голода, страха, самозащиты, продолжения рода. Но когда животному уподобляется человек, он обращает во зло свой интеллект и становится чудовищем» (Там же. С. 19–20).
- <sup>122</sup> Коллаж из рисунка с изображением сидящего на земле Минотавра, опершегося на нее одной рукой, а в другой сжимающего кинжал (при том, что выражение морды быка выглядит вовсе не агрессивным), и разных материалов для макета обложки журнала «Минотавр» хранится в Музее современного искусства Нью-Йорка, США.
- <sup>123</sup> Пикассо. Шедевры графики. С. 170–171.
- <sup>124</sup> *Браскай.* Встречи с Пикассо. М., 1999. С. 242.
- <sup>125</sup> Picasso. Suite Vollard. Minotaure. Traum und Lüge. Aus der Sammlung Ludwig, Aachen; Berlin, 1980. S. 9.
- <sup>126</sup> *Дмитриева Н.А.* Пикассо. С. 77.
- <sup>127</sup> Х.м., 55 x 46. Собрание наследников художника.
- <sup>128</sup> Х.м., 76 x 56,5.
- <sup>129</sup> *Батракова С.П.* Театр–Мир и Мир–Театр. С. 153.
- <sup>130</sup> Шато д’Антиб, Пале Гримальди, Мюзее д’Антиб, Шато Гримальди.
- <sup>131</sup> 13 сентября 1949 года собрание работ Пикассо, в которое кроме живописных и графических, были включены его керамика и скульптуры, стало доступно для общественного обозрения, а 27 декабря 1966 года замок Гримальди получил официальный статус Музея Пикассо.
- <sup>132</sup> 1,20 x 2,50 м. Время создания октябрь–ноябрь 1946 г.
- <sup>133</sup> 95,3 x 80,2. Везле, департамент Йонна, Бургундия, Франция, Музей Зервоса.
- <sup>134</sup> *Дмитриева Н.А.* Пикассо. С. 99.
- <sup>135</sup> *Фомичева И.С.* Керамика Пикассо // Пикассо и окрестности. Сборник статей. М., 2006. С. 164.
- <sup>136</sup> *Мальро А.* Обсидиановая голова. М., 2006. С. 78.
- <sup>137</sup> Там же. С. 122.
- <sup>138</sup> Там же. С. 93.

А.К. Якимович

## ПИКАССО – «МЕНИНЫ» – ВЕЛАСКЕС

В 1957 году Пикассо написал 58 вариаций на тему картины Веласкеса «Менины». Здесь есть очевидная числовая символика. За триста лет до того, в 1656 году, в мадридской дворцовой мастерской была написана первая, исходная картина «Менины». Что именно означает число вариаций Пикассо, то есть 58 штук, я не берусь решить. Пожалуй, Пикассо был слишком импульсивен и иррационален, чтобы исполнить математическое задание:  $57 + 1 = 58$ . Здесь я не стану и пытаться рассматривать в одном небольшом эссе все пятьдесят восемь работ Пикассо на тему картины «Менины». Я остановлюсь на одной, может быть, самой ключевой и принципиальной версии, которая принадлежит музею Барселоны.

Исследователей с давних пор соблазняет задача: найти скрытые смыслы в отдельных произведениях и циклах Пикассо, в том числе и его послевоенных циклах на темы шедевров истории живописи – от Кранаха до Делакруа. Вот одна из последних интерпретаций. Мике Баль и Норман Брайсон предложили свое прочтение барселонской картины Пикассо и других вариаций мастера на тему картины Веласкеса «Менины». Они написали следующее: *Фигуры не защищают девочку, а сгущают атмосферу, копошась какой-то нечистью в темных углах...девочка, поставленная в центр прямо перед зрителем, беспомощно подчиняется насилию картины... Если же смотреть на Веласкеса сквозь перспективу Пикассо, то все персонажи картины предстанут лишь фоном, подчеркивающим одиночество девочки; придворная сцена окажется демонстрацией сексуального подтекста самого процесса живописания и рассматривания<sup>1</sup>.*

Звезды постмодернистского деконструктивного искусствования пытаются спроецировать на веласкесовские опыты Пикассо одну из самых вызывающих идей неоф-

рейдизма. Разглядывание само по себе есть нечто нечистое, гадкое и насильственное. Разглядывать вещь, лицо, картину, событие, вид есть проявление нашего животного тяготения к насилию. Мы смотрим – это значит, что мы раздеваем, забираемся в интимные места, притом без всякого согласия разглядываемого объекта. Рассматривать, визуально анализировать, углубляться в увиденное и давать ему некие объяснения – означает своего рода сублимированное сексуальное домогательство. Это своего рода вызов всем нам, академическим исследователям искусства. Мы ведь постоянно вглядываемся в картины, рассматриваем их то так, то эдак. Непристойное занятие. По логике Баля и Брайсона, наше занятие есть вид извращения.

Тезис Брайсона связан не только с поздними фрейдовскими фантазиями о связи между Эросом и Танатосом, но и с принципиальным положением Ницше о том, что познание есть сублимация инстинкта охотника: догнать, убить, расчленить.

Последние утонченные версии грубого биологизма в мышлении нередко коробят нас и шокируют. Но главная досада в том, что несносный Брайсон, как и другие теоретики постмодернизма, на самом деле переводит на свой деконструктивный язык один типичный ход традиционного и общепринятого искусствоведения.

Люди нашей профессии, когда они пытаются понять официальный парадный портрет, в котором юное существо или очаровательная дама запечатлены в дворцовой атмосфере, среди колонн, драпировок и другого антуража доминанции, в великолепном и чаще всего довольно неудобном костюме, как правило, начинают жалеть бедняжку. Здесь я говорю в том числе и прежде всего о самом себе. Интерпретируя официальные детские портреты Веласкеса, то есть портреты принца Балтасара Карлоса и инфанты Маргариты, я нередко говорил и писал о том, что ребенку тяжело, что во дворце ему плохо, что он погружен в метафизически тяжкую и мертвую атмосферу абсолютной власти, с ее всеподавляющей мифоидеологией абсолютизма, и так далее. Если снять холодную оболочку научности, то мы обнаружим в искусствоведении много сочувствия к бедным и обделенным, слабым существам, оказавшимся в беспощадных лапах истории, социума, власти,

космоса. Сколько мы жалели героев Ватто и Давида, Брюллова и Перова, Ван Гога и Репина, молодого Пикассо и Шагал!

Бедняжке принцессе тяжело, ее давит, ей что-то угрожает, ей надо посочувствовать. Сколько раз об этом писали и говорили. Норман Брайсон и Мике Баль ничего особенного не изобрели, ибо они не революционеры, а деконструктивисты, а это не одно и то же. Они сделали крайние и вызывающие выводы из нашей общепринятой этики (то есть поплакать о несчастных и пойти дальше). Они предложили посмотреть на проблему с точки зрения космополитического интеллектуала по ту сторону этики. Девочке плохо, вокруг копошится гадость и нечисть, она в ловушке, она в аду. Вот о чем написана картина Пикассо по мотивам Веласкеса. Так говорил Брайсон. Он, как видно, полагал, что немолодой Пикассо, никогда не бывший интеллектуалом, с чего-то вдруг стал думать так, как думает отвязанный современный интеллектуал. Когда мы смотрим, мы самим смотрением отрицаем заветы этики и эстетики. Мы наслаждаемся насилием над увиденным, и никаких угрызений совести.

Как зритель и исследователь, я сказал бы, что Брайсон и Баль не совсем слепы, но отчасти подслеповаты. Точнее сказать, им дороже их фрейдистские фантазии, нежели картина Пикассо. Барселонская картина живая, она и трагичная, и веселая. Там есть загадочная огромная фигура самого художника Веласкеса и его голова с двумя лицами, которые смотрят друг на друга. Это внушительная и странная фигура, она наверняка значит что-то важное. Неужто внушительный, но не страшный этот гигант с двумя лицами – тоже часть той «нечисти», которая, по Брайсону, копошится по углам и составляет угрозу юной дочери короля?

Далее, могучий охранник-пес картины Веласкеса, очень существенный персонаж исходной картины «Менины», изменился до неузнаваемости. Перед нами теперь веселая собачка, даже шавка, а совсем не внушительный охранник-мастиф, как в картине Веласкеса. Карлик слева, который выглядывает в картине Веласкеса странным существом, взрослым мальчиком с тонким бледным личиком, превращается в дурацкое чучело, которое длинной ногою пытается дотянуться до бедной собачки и дать ей пинка, а она, бедная и смешная, пытается дать деру.

Внутренний и явно главный здесь гигант-художник с двумя лицами и кистями в руках, а также шутовская карнавальная сцена с «чучелом и шавкой» – вот что у Пикассо на первом плане, а бедная Маргарита, предполагаемая жертва дворца, и все прочие персонажи – это уже второй план.

В известном смысле верно то, что Пикассо упростил свой прообраз и превратил «Менины» в авангардный карнавал с трюками и выходками. И все же традиционное искусствоведение не совсем ошибается в своих догадках. Это догадки о том, что бедная девочка попала в тяжелое положение, что Маргарите плохо, что она в опасности, и так далее. Традиционное искусствоведение говорит про «бедную девочку» с бабьим или, если угодно, общечеловеческим сочувствием, а безжалостный Брайсон, заклятый враг всего бабьего и общечеловеческого, действует иначе. Бедная девочка страдает оттого же, отчего страдают все те, или все то, на кого или на что пристально смотрят зрители, притом с аналитическими намерениями. Смотрят, чтобы понять. Смотрят глазами зверей, убийц и насильников. Смотрят искусствоведы. И гордятся своей человечностью. Это не я говорю, это точка зрения Брайсона, которую я тут просто слегка договариваю до конца.

Проблема заключается в том, какими глазами Пикассо увидел шедевр Веласкеса, как он понял эту «икону» испанской культуры и европейского искусства. Обширную и богатую литературу, посвященную «Менинам», Пикассо вряд ли изучал. Его трудно заподозрить в усердном чтении умных и ученых книг или специальных журналов. Но он умел улавливать даже то, чего не знал и о чем сознательно не заботился. Итак, что же такого есть в «Менинах», о чем Пикассо думать не думал, но как-то на свой манер уловил?

Мне приходится пропускать целые звенья моих наблюдений и выводов по поводу картины Веласкеса. Ограничусь только несколькими пунктами. Картина Веласкеса «Менины» есть своего рода философское рассуждение в красках, изначально адресованное не толпе и не ученым согражданам, а одному-единственному зрителю, а именно королю, правителю империи и отцу Маргариты, который повесил эту вещь в своих частных покоях и до самой своей смерти в 1666 году видел ее постоянно. То есть для него она имела совершенно особый смысл. Какой же смысл там можно было так

близко принять к сердцу? Дело не только в том, что запечатлена любимая дочь поздних лет. Дело еще в том, что картина Веласкеса включает в себе, как я полагаю, некое послание о судьбах короны и судьбах страны.

Главные события и смыслы сосредоточены на первом плане картины. Ближний слой, первый ряд фигур, плюс самый центр, в котором находится принцесса – вот где сосредоточены смысловые узлы. Далее в глубину – хор и зрители. Разбирать их связи, послания, интерпретировать роли принцессы, ее свиты и далеких отражений короля и королевы в зеркале на задней стене, как и значение тех картин, которые там помещены на стену заднего плана – это сейчас не моя задача. Эти сложные визуально-концептуальные построения есть задача для специального обстоятельного разбора. Пока же позволю себе голословно утверждать, что главные герои картины – это сам художник, занятый работой над неведомой картиной, а также двое самых малочинных, самых низкопоставленных участников сцены – это карлик по имени Николас (Николасито) и пес по кличке Леон. То есть первый ряд фигур. Слева – художник, справа – шут и пес.

Тот факт, что собаку из породы испанских мастифов звали Леон, что означает «лев», тоже не пустяк. В этой картине мы всех знаем по именам, и это важно; картина невыдуманная, она принципиально достоверна, и наличие имен в данном случае существенно. Имя собаки тоже имеет значение. «Леон», «лев» есть слово символическое и геральдическое. Ядром испанской империи явилось королевство (ныне область) Кастилия и Леон. В гербе этой области имеется целых два льва, ставшие на дыбы – лев кастильский и лев «леонский».

Мощный зверь по имени Леон сквозь дремоту поворачивает голову, ощущая толчки крошечной туфельки малютки-шута. Проказливый «труан» стремится позабавить принцессу и прочих присутствующих, напоминая о строгостях этикета. Как можно так нагло дремать в присутствии высоких особ? – как бы произносит шутник и затейник, пихая своей миниатюрной ножкой могучего ручного зверя. Это, так сказать, внешний анекдотический смысл происходящего.

Есть и другие смыслы. Всякий подготовленный зритель тех времен моментально улавливал, что изображение собаки есть иносказательное указание на верность подданных,

на силу и защиту. За двадцать лет до «Менин» был написан охотничий портрет восьмилетнего принца Балтасара Карлоса, и там тоже рядом с юным инфантом находится мощный пес, верный слуга и охранник. И это тоже не просто так, а со смыслом. Верный пес – это преданные подданные, это страна, которая будет биться за свои символы и свою идентичность, то есть за наследника.

В картине «Менины» пес Леон явно имеет существенную смысловую функцию, разлегшись на первом плане и загораживая подход к принцессе справа – подобно тому, как высокий мольберт художника закрывает подход к ней слева. Девочку окружают друзья, они не дают подойти к ней<sup>2</sup>.

Скорее всего, забавный малыш Николасито здесь толкает своей туфелькой не просто конкретного дворцового пса. Самое сильное и боеспособное существо в этой картине – это именно мастиф Леон. Современные представители этой породы имеют метр с лишним высоты в холке и более ста килограммов крепких мышц, оснащенных мощной пастью с внушительными зубами. Но единственный настоящий боец в картине дремлет. И только маленький дурачок в шелках и кружевах пытается его разбудить, картинно всплескивая своими бледными тонкими ручками. Вероятно, речь идет не только о придворном этикете, не только о шутовской выходке. Вот уже полтора десятка лет как судьба династии под угрозой, дела идут плохо, империя трещит по швам. Это было понятно всем и каждому, а что и как надо делать – большой вопрос.

Тщедушный шут Николасито, который выглядит почти как восьмилетний мальчик, и затевает веселую возню с собакой в дворцовых покоях короля, не просто забавляет юную принцессу, он имеет еще некую особую, скрытую и до сих пор мало понятную нам функцию в том зрелище, которое разворачивается перед нами в картине «Менины».

«Труан» шутит и развлекает своих хозяев, он дурачится, но тема дурачества вполне серьезна. Это политическая буффонада. Шут дурачится на манер венценосных повелителей Европы, которые в Новое время усвоили манеру шутовского оформления своих политических деяний. Тут опять же приходится пропускать целые страницы. А именно страницы о новом типе власти и доминации в эпоху «реальной политики». Сильные мира сего в Новое время усвоили тип поведения «венценосно-

го шутовства». Власть теперь дурачится и шутит, как это делали Генрих Наваррский и кардинал Ришелье, Петр Великий и Фридрих Прусский, и прочие реальные политики Нового времени. Шутовство сделалось важной и содержательной составной частью новой реальной политики. Политика переставала быть священнодействием, она обретала новые лики и личины.

Королю Испании Филиппу Четвертому, которого мы смутно различаем в далеком зеркале в виде усатого осанистого господина, было далеко до немецких, французских и русских рекордов, хотя и здесь надо сказать, что политически значимые дурачества были обязательной составной частью работы реального политика нового времени. В церемонном Мадриде разыгрывались в годы жизни Веласкеса шутовские придворные капустники с участием самого короля и его высокопоставленных приближенных.

Карлик из свиты принцессы валяет дурака именно на тот манер, как это делалось прежде при мадридском дворе, как это делали в молодости и король, и его верный наперсник и фаворит, граф-герцог Оливарес. Они были непрочь отколоть шутейные номера и повеселить окружающих. Те времена ушли, король уж не тот, Оливарес умер в изгнании. Карлик напоминает о тех временах, об ушедших. Проснись, Леон! – говорит малыш Николас, – поднимись, лев Испании, звучит в подтексте. Присутствующие наверняка улавливали этот скрытый смысл. Карлик веселит девочку-инфанту. Стоящий по другую сторону сцены художник способен понимать, что речь идет о серьезных делах.

Король и королева превратились в далекие смутные отражения в зеркале. Их присутствие виртуально. Монархическая власть стала призрачной. Империя дробится, отпадают ее части, мощные враги унижают ее. Франция при Ришелье начала большую игру против испанцев, а в правление Людовика Великого игра эта была выиграна. Наступают тяжелые времена, и главная великая держава Европы начинает превращаться в застойное захолустье Европы. При дворе пытаются делать хорошую мину при плохой игре. Бледный и хилый дурачок безнадежно пытается разбудить Леона, «льва». Смотреть на эти вещи и потешно, и грустно. В том и заключена миссия художника, его главное дело, чтобы сказать эти вполне понятные и важные вещи.

Пространственная и сценическая усложненность картины побуждает зрителей и ученых вот уже не одно столетие спорить и догадываться о том, какую же именно сцену пишет художник. Короля с королевой? Портрет инфанты? Саму картину «Менины»? Существует целая литература, в которой вот уже почти сотню лет идут эти споры. Скорее всего, историки искусства будут и дальше спорить об этом, не получая никакого внятного результата. Нам не дано знать, кого именно пишет художник, и это его принципиальная позиция. Если бы он захотел, чтобы мы догадались, то сделал бы так, чтобы мы догадались. Художник здесь дает нам знать, что не об этом нам надо вообще думать.

Художник предупреждает, призывает очнуться, оглянуться, задуматься. Люди, которые ему дороги и воплощают в себе величие и славу династии, и даже идентичность нации, – они оказались под угрозой. От страны откалываются куски, вырастают на горизонте новые опасные вызовы. Впереди – долгое и обидное историческое омертвление. Под вуалью сонного и чопорного мирка придворной жизни в картине «Менины» зреют парадоксы, безответные вопросы. Там тревога, дискомфорт, скрытая драма. Просвечивает почти русский вопрос «что делать?» (но не вопрос «кто виноват?») Но скрытое послание художника принимает, как это и в других случаях бывало, обличье шутовской интермедии, разыгрываемой карликом-шутом. *Поднимись, испанский Лев, сбрось с себя дремоту и вялость!* Печальная ирония ситуации заключается в том, что мужественный призыв исходит от хрупкого и анемичного карлика, похожего на ребенка неопределенного пола. Прелестная дочь короля поглядывает краем глаза на эту забавную сценку, непробиваемая физиономия карлицы остается неподвижной, королевская чета витает в далеком зеркале, как воспоминание или фата-моргана. В какой мере до них, высших лиц государства, доходит смысл этой сценки, этой ситуации, сказать трудно.

Вот о чем, как я думаю, написана картина Веласкеса «Менины». Про то, что дочь короля и вся страна вместе с нею оказались в трудном положении. Не обязательно вспоминать о том, что нафантазировал изощренный Брайсон. Речь о том, какие вещи понимал глубокий мыслитель Веласкес.

До сих пор предмет мне кажется относительно ясным.

Далее начинаются сплошные недоумения. Неужели Пикассо, создатель «Герники» и других политических картин, угадал тот смысл картины «Менины», который до сих пор проходит мимо разума ученых исследователей, которые изучают и Веласкеса, и Пикассо? Боюсь высказываться слишком определенно и однозначно, но не могу удержаться от догадок.

Пикассо превратил автопортрет Веласкеса, помещенный в «Менинах», в символический образ большого художника (в прямом смысле слова). Он вырос головою до верхнего края картины и обрел два лица, которые вглядываются друг в друга. Идет ли речь о самоанализе, о самопознании искусства, которое вглядывается в себя, поставив свой мольберт перед событиями реальной жизни?

Реальная жизнь окончательно превращается в карнавал. В исходной картине Веласкеса только назревал какой-то намек на грустный политический карнавал, на трагифарс загнивания империи, а именно в фигурах шута и пса. В барселонской вариации Пикассо геральдический пес-лев превратился в дурную шавку, которая зашустрила короткими лапами, пытаясь куда-то успеть. А визави художника, его собрат по дворцовой жизни и по духу, развлекаватель публики, который своими кривляниями напоминал о судьбах страны, превратился в чучело с раздутой правой ногой. Малютка Принцесса в глубине смотрит на нас большими магическими глазами, находясь между гигантом-художником слева и невеселым политическим карнавалом справа.

Неужели Пикассо угадал скрытый смысл картины Веласкеса, до сих пор не угаданный искусствоведами и философами? Для меня это вопрос почти риторический. И все же приходится признавать, что тут мы имеем дело с загадкой, которая соблазняет на поиски смыслов, тогда как однозначных ответов не имеется.

<sup>1</sup> Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. IX. (2/96). С. 521–559. Цит по: Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 541.

<sup>2</sup> *Vabne B. Velázquez' Las Meninas. Remarks on the staging of a royal portrait // Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History. Vol. 51, 1982. P. 22.*



## Пикассо и современники



Т.В. Балашова

«ОН ВСЕГДА ОЩУЩАЛ, ГДЕ ЭТА ГРАНЬ...»  
ПАБЛО ПИКАССО И ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА  
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ АНДРЕ МАЛЬРО

Андре Мальро – и в молодости, когда участвовал в сюрреалистических изданиях, и в зрелом возрасте, когда, создавая романы, одновременно обратился к искусствоведческим штудиям, оставив в наследство эпохальную панораму эволюции живописи и скульптуры от второго тысячелетия до нашей эры к финалу века двадцатого – никогда не дробил линию этой эволюции на противоречивые фрагменты. Подмечая какие-то характерные черты поэтики, он легко ставил рядом имена Корнеля и Эйзенштейна, Рабле и Чарли Чаплина, Льва Толстого и Дзиги Вертова, Анри Руссо и Веласкеса, Ренуара и Жоржа Руо, Микеланджело и Пикассо. А эксперименты своих современников рассматривал как естественное продолжение тех эстетических поисков, которые из века в век становились импульсом движения искусства.

Отношение Мальро с художниками его времени, роль, которую они сыграли в формировании его эстетической системы, еще ждет своего исследователя<sup>1</sup>. В границах темы данного коллективного труда решаюсь обобщить восприятие живописи Пикассо, отметив моменты, когда «общение» с творчеством Пикассо (и некоторых других современников) «отзывалось» в теоретических построениях Мальро-искусствоведа, определяя порой важные линии темы «традиция/современность». Какие бы общественные бури ни втягивали Мальро в свою воронку, он не терял контактов с теми художниками и писателями, к которым проникался доверием с молодости, – Пабло Пикассо и Марку Шагалу, Фернану Леже и Александру Алексееву, Блэзу Сандрау и Андре Жиду, Жоржу Руо и Андре Масону... И этот постоянный интерес к их творчеству образовывал ту ауру, в которой создавались историко-культурологические, искусствоведческие исследования Мальро.

Основной лексической единицей искусствоведческих книг Андре Мальро является слово «метаморфоза». Именно оно позволяет вычертить единую линию развития сквозь века: ретроспективный взгляд на историю культуры делает очевидным, что заметными, яркими предстают произведения, чем-то изменившие язык искусства. Хронологические пробелы между такими «новшествами» могут быть различны, как различна и реакция на них современников. Но это именно изменение, «сдвиг», феномен неожиданный, порождающий споры. Такова своеобразная гармония неизбежно возникающих изменений. И здесь осмысление пути, пройденного Пикассо, не только подтверждало тезис о центральной роли изменений; оно, бесспорно, давало дополнительные аргументы для осознания естественности «подключения» художественного сознания мастера к наиболее «энергоемким» (в его представлении) образцам искусства предшествующих веков. О себе Мальро говорил, что пишет вовсе не историю искусства, а скорее историю его бифуркаций, фиксируя моменты, когда от развилки берут начало разные пути.

«Каждый век, – уверен Мальро, – заново создает свою антологию». Выбор всегда пристрастен, определяется и эпохой и внутренним настроением мастера. «Сезанн не может быть для нас тем, чем был для своих современников, потому что потом был Пикассо». Пикассо относился к опыту предшественников очень внимательно, не подбадривая себя призывом сбросить их с корабля современности. Напротив, он, например, часто испытывал сомнение – как оценил бы «Гернику» Франсиско Гойя, выражая надежду, что, наверное, одобрил бы. А еще строил утопические планы собрать свой музей по всем векам живописи, выстроить его по темам и предполагал, что оказался бы рядом с древними мастерами Египта. Его, действительно, можно считать «одним из первых авангардистов, кто программно обратился к классическому наследию»<sup>2</sup>. Андре Мальро поддерживал творческие отношения с Пикассо на протяжении всей жизни, подолгу беседуя с мастером о живописи и ее перспективах. Там, дома у Пикассо (вернее в разных домах), он видел коллекцию, собранную художником для себя, – Сезанн, Ван Гог, Ван Дон-

ген, Дерен, Таможенник Руссо, Коро, Дега, Брак, Миро, Модильяни, Ренуар, Балтюз... Пикассо пояснял собеседнику, что разнообразие манер и стилей не должно удивлять, «картины умеют жить между собой мирно». «Собранная Пикассо коллекция, – пишет Мальро, – совсем на него не похожа. Но искал ли он то, что было ему близко? <...>Ведь он рисовал иногда в согласии со своей коллекцией, иногда – против нее»<sup>3</sup>. И сразу приводил слова Пикассо, утверждавшего, что часто пишет «против» той картины, которая для него много значит; не потому что отвергает предшественника, а потому что ощущает потребность дополнить, досказать то, что ему, Пикассо, кажется необходимым. Мальро приходит к обобщениям: «Художники не оспаривают созданное до них в той или иной области – они ставят под вопрос само пространство этой области», ее границы. Именно такое, интенсивное «оспаривание» горизонтов живописи, стремление их раздвинуть и порождают череду метаморфоз, запечатленных в исследованиях Мальро «Психология искусства» (1949), «Воображаемый музей скульптуры» (1954), «Метаморфозы богов» (1957–1976).

Значимость перемен и «сдвигов» для открытия новых горизонтов демонстрировало не только выборочное отношение Пикассо к пицце традиции (одно выпитывал, другое – все-таки отвергал), но и непредсказуемость его собственных путей. Он столько раз совершал повороты, так неожиданно совмещал – на каком-то отрезке пути – разные стили, разные эстетические эмблемы, что, можно сказать, отвергал самого себя, переходя к себе-другому. По метафорическому определению Мальро, у Пикассо манеры сменяли одна другую словно вихри набегающей бури. Причем, симптоматично, что Мальро при описании этих вихревых перемен не употребляет грамматическую конструкцию, которая обозначила бы художника, решившего что-то менять; нет, манеры врываются сами, набегают как волны, как внезапные порывы ветра...

Мальро восхищался в Пикассо «столь яростное желание ТВОРИТЬ, что оно соперничало с намерениями другого ТВОРЦА – ВСЕВЫШНЕГО. И Пикассо это знал». Характеризуя стиль работы Пикассо, Мальро словно не может обойтись без слов *acharnement, commotion, véhémence, guerre,*

combat, rivalité, massacre, menaçant, meurtrière, possédé, flageller, harceler, hurler<sup>4</sup>. Понятия «искать» и «экспериментировать» по-разному встраиваются в эстетические системы разных художников. Пабло Пикассо, например, повторял, что он «никогда не ищет» и заранее намеченный эксперимент – это не его случай. Но «нечаянно» им найденное отличалось такой мощью новизны, что при описании любого из его «поворотов» критики прибегали к термину «эксперимент» – трудно было обозначить иначе то, чего ранее на полотнах не было и что сразу вызывало массу вопросов, недоумений – а почему именно так? а куда это ведет? а что будет вслед за этим? Отмеченное Мальро в испанском художнике «постоянное состояние сражения» (*constance de combat*) не то чтобы побуждало «искать, экспериментировать», а спонтанно вызывало к жизни все новые и новые образные картины. Тем не менее Мальро вносит свою поправку – «Нет, неправда, что Пикассо “никогда не ищет”»: достаточно вспомнить длительный процесс работы над многими произведениями (Мальро называет серию портретов инфанты Маргариты, «Женщину в листве» (*Femme au feuillage*), «Мужчину с ягненокм»). «Да и создание “Терники” открывает **работу** в традиционном смысле этого понятия» – этапы воплощения замысла; «настоящие этюды, подготовительные стадии»<sup>5</sup> – все это щедро представлено в наследии Пикассо. Мальро охотно цитирует слова художника: «Неважно, как это происходит, но настоящий образ – это образ, способный пуститься на приключения». Приключения образа, которые Пикассо так пристально «высматривал» на полотнах своих предшественников, продолжались в его собственной судьбе.

То общее, что находил Мальро, сравнивая картины Пикассо с образцами прошлого, готовившими рождение этого неистового новатора, обозначено, прежде всего, как отрицание внешнего сходства, (*négation de l'apparence*). Причем тоже яростное (*véhémente*). По какому принципу, например, сближаются в размышлениях Мальро Сергей Эйзенштейн и Франсиско Гойя? По принципу «отказа от имитации». Причем в момент размышлений о картинах Жака Фотрие.

О художниках, предпочитающих именно обязательную внешнюю «похожесть», Мальро говорил, что они «воспри-

нимают лицо как натюрморт» (*traiter le visage comme nature morte*)<sup>6</sup>). Это суждение прозвучало в одном из писем Мальро, часть которых, совсем недавно собранных вместе, увидела свет в 2012 году. Тот же упорный отказ от «похожего» как меры эстетической выразительности ведет перо Мальро-мемуариста и искусствоведа. «Никто теперь не верит, что в изобразительных искусствах автопортрет и даже портреты, начиная с барельефов египетских мастеров и заканчивая полотнами кубистов, были лишь копией оригинала»<sup>7</sup>. В этом обобщении значимы обе хронологически отдаленные точки. Если уже древнейшее искусство (барельефы египетских мастеров) не подчинялось законам имитации, то тем более они неприменимы, даже абсурдны в наше время. Еще неожиданное определение другой «крайней» точки: полотна кубистов «не были лишь копией оригинала». Казалось бы, о поиске на кубистическом полотне «оригинала» и говорить-то невозможно. Но в русле размышлений Андре Мальро кубизм предстает не как «ликвидация» оригинала, а как продолжение традиции преобразования, интерпретации. Да, в лексике Мальро появляется термин «деформация», но в таком контексте, что он почти адекватен термину «метаморфоза». Трансформация и деформация – для Мальро отнюдь не антагонистические понятия. «Искусство, собственно, постоянно искало те или иные формы деформации»<sup>8</sup>.

Мальро настойчиво повторял, что живопись опережала литературу; романисты долго «считали, что портрет тем лучше, чем больше он схож с оригиналом». Живопись раньше провозгласила, что на самом деле «искусство – это не жизнь», оно имеет свои законы и способно с большей вероятностью открыть закономерности характера или ситуации, если использует присущие ему, искусству, средства, удаляя образ от копии.

Отказ от имитации, копирования, выявивший себя задолго до ожесточенных споров вокруг этого понятия, Мальро мотивирует, во-первых, тем, что мир вокруг слишком несовершенен, и художник, пытаясь выразить свой протест, невольно отказывается покорно воспроизводить существующее, – он «провозглашает, что не может принять такую вселенную». А во-вторых, творческая личность, даже согла-

шаясь просто запечатлеть то, что перед глазами, неизбежно вносит свою интерпретацию, свой, особый, взгляд. Обе эти мотивации многомерно преломляются в творчестве Пикассо. Первую Мальро – еще раньше, чем начал писать о Пикассо – анализировал на примере творчества Жоржа Руо: «Руо совсем не подчиняется внешнему миру. <...> На его полотнах не живые существа, а знаки, с помощью которых человек должен обрести свободу»<sup>9</sup>. Для второй мотивации дают много пищи и собственно картины Пикассо, и его суждения о живописи. Такое качество, как стремление «отказаться от реальности, противопоставив ей реальность своих картин» Мальро считал стержневым для Пикассо. Больше того, прослеживая, с каким упорством художники – век за веком – «стремятся уйти от порабощения реальностью», Мальро делится неожиданным наблюдением: на полотнах Брака, Пикассо, Клее или Кандинского опасение «быть порабощенным» смягчается, потому что «такая реальность из их картин ушла»<sup>10</sup>. На многочисленные упреки художник отвечал: «Бог создавал то, чего не было. Я – тоже!»

Мальро специально останавливается на приводимых оппонентами аргументах в защиту правильного «понимания произведения» и сохранения «правды произведения» (*vérité des oeuvres*). Позиция Мальро отличается определенностью: «Правда произведения» – величина эфемерная. Джотто, создававший фрески для часовни в Падуе, был уверен, что просто подражает природе. Но если это лишь точная копия, то «как тогда объяснить наше восхищение непостижимым изяществом мазка?» И далее: «Понять произведение – выражение не менее расплывчатое, чем понять человека». Дело ведь не в том, чтобы сделать произведение понимаемым (*intelligible*); необходимо дать **почувствовать**, в чем же его ценность. Читатель должен «ввязаться», «заболеть» произведением – тогда «восприятие» состоится. Если же ищут, «а что он хотел сказать?», сплошь и рядом «художнику приписывают замысел, которого у него не было. Собственно, знать наверняка, как и что было задумано – нереально». Читатель же начинает «высказывать упреки, что замысел неудачно воплощен. Самый банальный пример – фантастические претензии, предъявляемые, как на суде, многим из новаторов»<sup>11</sup>.

Подвергая принципиальному сомнению необходимость искать в произведении искусства черты реальности, Мальро распространяет сомнение и на такие понятия, как «природа» и «референтное значение». В своей речи на открытии галереи Маэрт Мальро вступает в спор с тезисом, будто произведение «интерпретирует природу»; нет, оно призвано интерпретировать смысл мира. Поэтому «конфликт с тем, что Пикассо зовет “природой”, действительно «неизлечим» (incurable), и вполне ожидаемо звучит реплика художника: «Природа существует для того, чтобы над ней совершить насилие». В другой главе этой же книги, посвященной творчеству Пикассо, Мальро уточнит свое отношение к «необходимости насилия», но пока, излагая позицию Пикассо, он дополнительно прививает на это древо свои размышления: напрасно думают, что референтным значением «для искусства является природа – точно воспроизведенная или идеализируемая»; на самом деле для искусства поле референтности – нечто над-реальное, онирическое, «изнанка мира», которую мы ощущаем как сферу «ирреального»<sup>12</sup>.

Игнорируя в известной мере законы природы, художник обычно еще смелее игнорирует правила, которые ему навязывают рождающиеся теории. Если искусство – непрерывная цепь метаморфоз, бессмысленно формулировать его законы. Любой свод рекомендаций, вроде «Поэтики» Буало, мгновенно обесценивается, так как искусство уже ушло вперед, изменило, заменило, переиначило те правила, которые вроде бы на основании фактов, им же явленных, и были сформулированы. Можно, конечно, видеть в истории искусства смену «систем», «законов», но реально она предстает как череда «метаморфоз» – Мальро снова и снова возвращается к этому термину, потому что он применим к любому из столетий и позволяет обойти назойливо мелькающее в культурологических исследованиях понятие «прогресс искусства».

Метаморфоза – знак вечного обновления и движения, отрицание стагнации и вращения по кругу; самопроизвольность возникновения метаморфоз – это и есть утверждение вечного «восхождения» все к новым и новым «изобретениям» (inventions). Изменения, малые «землетрясения» (bouleversements) следуют друг за другом. Примитивная схема

прогресса искусства – сначала подростковая неуклюжесть, потом совершенство, наконец, упадок – в истории и не думает воплощаться: «Абсолютно очевидно, что в процессе творчества происходит скорее не усовершенствование, а перевороты, встряски» (*la création bouleverse plus qu'elle ne perfectionne*<sup>13</sup>). Импульсом для таких «землетрясений» может стать любое сильное впечатление, в том числе – от общения с другой картиной. Пикассо часто делился с Мальро подобными воспоминаниями, причем, показывая свою картину, не имеющую – для чужого взгляда – ничего общего с картиной-импульсом. Мальро верит искренности радостного возгласа художника после удачного дня: «Они все идут! Все идут!»

К резким переменам обычно подводил (вернее – толкал, бросал) душевный кризис, смятение, страх. Интересны сопоставления, которые делают и Пикассо, и Мальро, обращаясь к «переселению» африканских ритуальных масок и «божков» в мастерскую художника, а также мотивация, которую дает Мальро, помещая «Женщину с детской коляской» в своей искусствоведческой панораме между «Богородицей с ребенком» из Новой Зеландии и фотографией ощерившегося ветками поверженного дерева (в пятом томе собрания сочинений Мальро эти репродукции следуют друг за другом).

Называя «Авиньонских девиц» «своей первой картиной-заклинанием», Пикассо акцентирует спонтанность творческого процесса, которую как раз постоянно подчеркивает, анализируя живопись прошлого, Андре Мальро, абсолютно убежденный, что словосочетание «творческое видение мира» имеет ударение на первом элементе: творческое состояние определяет, как мир будет воспринят; обратная зависимость (художник видит то, что видят все, а потом преобразует увиденное) проявляется реже. Пикассо противопоставлял свою спонтанность «размышляющему» процессу творчества, например, у Жоржа Брака и некоторых других своих современников. Возникая спонтанно, выражая отнюдь не «устоявшиеся», а, напротив, «взвихренные» мысли художника, картина и «прочитана» не может быть с полной определенностью. Мальро много раз, даже по случайным поводам, слышал упорно повторяемое Пикассо предостережение: «В живописи никогда нельзя

называть предметы!» Поскольку во французском языке отсутствуют совершенный/несовершенный вид глагольного инфинитива, фраза (Nommer, voilà! En peinture, on ne peut jamais arriver à nommer les objets!) может иметь оба значения: «лучше никогда не называть» или «невозможно точно назвать, как ни старайся!» Оба эти оттенка смысла самым естественным образом соотносятся с убеждением, которому верны и Пикассо, и Мальро: произведение не дает ответов, оно задает вопросы, «ловит некую тайну, но, не проясняя ее, а вопрошая»<sup>14</sup>. Мальро соотносит отказ от заглавий с желанием подчеркнуть единство всего созданного. «Пикассо не случайно предпочитает ставить под картинами только даты. <...>. Художники начинают тоже писать свои собрания сочинений» – все связано, но ничто не требует точного названия. Соглашаясь с Мальро, что сюжету из картин лучше уйти, Пикассо предлагает группировать картины по темам – Смерть, Любовь, Страх, Художник и его модель, напоминая при этом: тема-идея, чтобы воплотиться на полотне, должна быть «смутной», неопределенной (*vague*). Художнику надо хорошо знать, чего он НЕ ХОЧЕТ; а манящее, влекущее, может долго оставаться туманным.

Намечая то новое, что принес XX век по сравнению с классическим искусством, Мальро соотносит термины «объяснимое» (*intelligible*) и «заразительное» (*contagieux*), т.е. искусство иногда притягивает тем, что поясняет, помогает разгадать мир, а иногда – просто заражает, увлекает, оставляя многое необъясненным и необъяснимым. Не столько «разворачивает аргументацию», сколько оказывает сильнейшее эмоциональное воздействие. Про некоторые скульптуры художника Мальро писал, что «они завораживают, *потому что* мы не понимаем, что они означают». Курсивом выделено «*parce que*»: непонятное, не полностью разгаданное оказывает большее воздействие, чем объяснимое и объясненное; загадка заставляет работать воображение.

Если многие искусствоведы (и литературоведы) переход к XX веку связывали с преодолением «репрезентативности», «зависимости от природы», то для Мальро подобного отличия не существует – стремление к отказу от имитации, воспроизведения «похожего» он находит на всех этапах

движения искусства. Переломным для XX века считает разрыв между понятием искусства и понятием прекрасного. (Мысль, которая не получая развития, предстает у писателя по ходу изложения довольно спорной.) А главное – трансформацию природы воображения (*imaginaire*). Именно поэтому процесс создания картины может стать длительным, мучительным диалогом художника с самим собой. Ведь шестнадцать вариантов *Инфанти* Маргариты нельзя интерпретировать «ни как усовершенствование лица, ни как разрушение» – а именно это слово употребляли многие критики. Импульс к продолжению работы лежал совсем в иной плоскости: ни *perfectionner*, ни *détruire*, ни улучшать, ни разрушать, а «извлечь из живописи все, что она может дать», чтобы выразить не поддающееся выражению... «Вслед за последней Маргаритой появилась грациозная Изабель». (*La veille du réveillon de 1957 Picasso abandonnant Marguerite, peint en style d'adieu une gracieuse Isabel venue d'ailleurs, étrangère à la crise.*)

По личным вкусам (если сопоставить его оценки произведений современников, особенно романистов), Мальро не назовешь фанатиком экспериментаторства. Отнюдь не все художественные предложения новаторов увлекли его. Про некоторые он иронически говорил, что с их помощью автор стремится «спрятаться от Времени в форме» (*«écharper au temps par la forme»*). Однако устаревшая формула «картина мне нравится /не нравится» не работает при обращении к современному искусству. Мальро охотно цитирует декларацию Пикассо – «Художники хотят нравиться? Но хорошая картина, настоящая картина... должна быть как лезвие бритвы» (*être herissé de lames de rasoir*). Ведь если художника притягивает не «природа, точно воспроизведенная или идеализируемая», а скорее, «изнанка мира» и его смысл, то легких дорог ждать не приходится. Тут вероятны и головокружительные взлеты и досадные падения. «Когда я увидел “Алжирских женщин”, – пишет Мальро, – я вспомнил фразу Пикассо “Природа должна существовать, чтобы над ней совершить насилие”». Мальро добавляет: «Над искусством тоже».

К живописи сюрреализма, абстрактному искусству и *ready-made* Мальро относился сдержанно – сдержанность

проявлялась в том, что он не делал их объектом своих публикаций, а порой мимолетно уточнял в связи с тем или иным произведением: «здесь ничего нет от *l'insolite surréaliste*»<sup>15</sup> или: «это совсем не *ready-made*». Именно так он проводит границу между *ready-made* и скульптурными работами Пикассо, детально описывая, например, «*La Femme au feuillage*». По мнению Мальро, Пикассо скорее «играет в *ready-made*», следуя образам, порожденным его фантазией. Порой эти образы долго имеют над ним власть и буйство растительного царства, очертания листа дают о себе знать в картине «Дружба», в портрете Франсуазы Жило, в скульптуре «*La femme au feuillage*» или даже в его собственном желании стать похожим на дерево, пустить вверх ветви: «мои деревья – это я сам». Как и Дали, например, Пикассо мог трансформировать неживое в живое (у него – седло, руль, голова быка; у Дали – велосипед, автомобиль, лошадь<sup>16</sup>), но взаимозависимость частей имеет иные закономерности, хотя бы по контрасту спонтанности/«церебральности»<sup>17</sup>.

В размышлениях Мальро особо фиксируются моменты, когда «художник, кажется, подошел к последней черте и вот, покачнувшись, падает в бездну». Но автор сразу предлагает взглянуть на такую драму с иной высоты: «А может быть, благодаря этим, малоубедительным для других, образам складывается главная интонация художника?» (*s'élabore accent décisive*). Близкую мысль высказывает Н.А. Дмитриева: добро «рождается не из простого отбрасывания накопившегося зла. Оно рождается из “небоязни” зла» – когда зло пережито и преобразовано в новые образы<sup>18</sup>. По логике рассуждений вероятна ситуация, когда неудача неожиданно приоткрывает искомый путь – не тот, которым шел художник раньше, и не тот, который подвел к «бездне»; неожиданно в творчество выходит нечто весьма важное для новых аспектов «главной интонации». И этот момент нельзя оценивать только знаком минус – ведь неудачный результат возник тоже из желания найти за внешним глубинное. Мальро считает, что слишком часто мотивом неприятия, мишенью для яростной, порой издевательской, критики того или иного феномена культуры становился, собственно, поиск художником иного смысла, чем ожидала настроенная скорее на имитацию публика

(или даже коллеги). И в моменты особо бурных дискуссий Мальро вставал рядом со своими любимыми художниками, по их «сторону баррикады».

Кажется, самые острые баталии разворачивались вокруг выставок Жана Фотрие. Его относили к абстракционистам, но Мальро подчеркивает его своеобразие – отдаленность и от абстрактной, и от фигуративной живописи. «Заложники» Фотрие – «иероглифы страдания, душераздирающего абсурда свершающегося»<sup>19</sup>. Позднее, когда Жан Фотрие поделился с Мальро горестным ощущением от «всей грязи, которая льется на меня», Мальро напомнил ему, что испытали Бодлер и Мане, добавив: «Что ж! Мы в неплохой компании!»<sup>20</sup>

Казалось, Шагал, не имевший с абстракционизмом ничего общего, был за пределами поля, где подвергались жесткой экзекуции «деформаторы» и «ликвидаторы». Мальро ценил Шагала, как «самого большого выдумщика нашего века» (*im-agier*), вольно чувствующего себя в буйстве образов и красок. Приглашая Шагала расписать плафон Оперы Гарнье, Мальро, очевидно, и не предполагал, сколько недоумений и протестов вызовет этот проект. Оберегая традицию интерьера, созданного в конце XIX века, оппоненты сочли сочную красочность и щедрость рисунка противоестественными в данном пространстве. Эксперты охотно признавали творческую удачу художника, но... для иного помещения; Мальро шутивно общал Шагала: «Восхищение поднимается к Плафону, а негодование низвергается на меня. Вы, наверное, знаете: когда-то в Риме полководцы, чтобы умиловить судьбу, нанимали специально крикуна, который оскорблял их во время Торжества. А нам и платить не приходится»<sup>21</sup>. И вполне квалифицированно пояснял, почему такое новаторское художественное решение корреспондирует скорее со старинным дизайном интерьера Оперы, чем с конструктивистскими плоскостями недавно выстроенных театров: «Те, что полагают, будто Вашему Плафону место в театре Корбюзье или Франка Райта, по моему, ничего не понимают в искусстве. Ведь это не просто картина Шагала, это Плафон, выполненный для Оперы; кроме того, интерьеры Оперы с годами постепенно приобретают особую барочную поэтичность; волшебная сказка потолка начинает интенсивно гармонировать – не только по форме –

с обилием золота в зале, которому Время придает оттенки ирреальности вроде как в театре Маркиза де Карабаса. Конечно, главное – сама живопись, но не только. Чем больше пройдет времени, чем отчетливее проявятся в пространстве театра – как и должно быть – качества онирического места», тем более гармоничен будет этот союз: «Вы изменили Плафон, но Плафон изменил зал, а созданный Вашим Плафоном зал никак не мог бы вписаться в пространство модернистских линий. Скоро люди все это поймут...»

Мальро называл Шагала «самым лиричным» из художников-современников, теснее всего связанным с поэзией XX века, и особо ценил в нем несравненного колориста – «самый выразительный лирический колорист среди живущих». «Даже у Матисса, – писал Мальро в 1972, – <.....> цвет, – при всей гениальности живописца, – родственен (*s'apparente*) цвету утонченного фовизма». У Шагала цвет абсолютно произволен (*arbitraire*), но, «управляем». «Цвету подчинена сфера ирреального, напоминающая таинственную музыкальную игру. <.....> Собственно, гениального художника чаще всего выдает стремление вырваться из цветовой гаммы своего времени» (*d'échapper à la couleur de son temps*). Шагала отличает от современников нарушение цветовой гармонии, «диссонанс, похожий на тот, что характерен для современной музыки». Почерк Шагала сразу подает о себе весть – диссонансы, конфликт тонов «где еще они столь пронзительны?»<sup>22</sup> Мальро и позднее подчеркивал свою готовность всегда быть рядом в момент творческих баталий: «Мы с вами сообщники, как были сообщниками во время вашей работы над Плафоном Оперы – и лично я очень рад, что мы вместе».

В фонде парижской Библиотеки Жака Дусе хранятся и другие документы этой дружеской переписки, не вошедшие в «Избранные письма». Эскизы плафона Шагал захотел показать Мальро, они встречались, обсуждали сделанное и задуманное, работа шла напряженно, но вдохновенно: «Я, словно под допингом, – пишет Шагал, – не могу остановиться». Завершив проект, Шагал отправил Мальро письмо: «Очень тронут вашим посланием, но, в отличие от Вас, не могу найти слов, чтобы выразить какую радость я испытываю, особенно сейчас, когда работа над плафоном подошла к концу.

Я даже не понимаю, каким образом, с помощью какой силы я все-таки сумел ее осуществить; нет иного объяснения, кроме силы Вашего доверия, Вашей гипнотической личности и моей любви к Франции» (Письмо от 10 июня 1964). Переписка и встречи продолжались. В 1970 году «Антимемуары» Мальро вышли с иллюстрациями Шагала, и это придало художнику новые силы: «Я хотел бы вместе с Вами сделать книгу», – пишет Шагал и сразу получает новое предложение – к тексту, который готов у Мальро, начать обдумывать иллюстрации, но так, чтобы они «вступали в диалог не с персонажами, а с элементами космоса – ночь, небо, кровь, роса и т.д.»<sup>23</sup>. Собственно, тут и живописец, и теоретик живописи с одинаковым воодушевлением устремлялись к поиску того, что за пределами видимого, очевидного, что еще ждет разгадки и преобразования.

Такие же импульсы, позволявшие обоим подняться над реальностью, помогали общению Мальро и Пикассо. Мальро часто посещал мастерскую художника, (в том числе и в дни работы над «Герникой»). Они вели длительные беседы, и находящиеся рядом картины словно принимали участие в их размышлениях. Оба настолько хорошо понимали друг друга, что позволяли себе даже на людях отшучиваться, не опасаясь обид. Мальро охотно предлагал художнику обратить то или иное полотно в гобелен (например «Femmes à leur toilette», 1938). Однажды Пикассо, получив через друзей еще раз такое предложение, бросил: «А вы не забыли, что я художник?» Мальро ответил вопросом на вопрос – «А вы не забыли, что я министр?» Обмен шутливыми репликами дал такой результат: Пикассо принял предложение Мальро, а Мальро отправил художнику письмо, дающее полную *carte blanche* на любой заказ: «Дорогой Пикассо, друзья поведали мне, с какой иронией вы поинтересовались, помню ли я, что вы – **также** художник...<...> Франция хочет, чтобы Вы рисовали только то, к чему Вас влечет. С чего бы Вам вдруг отложить работу, которая Вас интересует, и переключиться на то, что интересует меня? Главное, чтобы Вы почувствовали желание в чем-либо поучаствовать, – например сделать монументальную скульптурную группу перед входом в строящийся сейчас Музей современного искусства (работы Корбюзье). Не картина. Но

почему бы и нет? Или в парке перед тем же Музеем возвести по Вашему проекту павильон (Вы мне показывали Вашу серию “архитектурных портретов”), а внутри разместить (можно и не размещать, если не хотите) Ваши картины. Есть, конечно, и другие идеи. А если Вас ничего из этого не интересует, Вы прекрасно знаете – стоит Вам что-то предложить, и дальнейшее будет зависеть только от Вас»<sup>24</sup>.

После выхода книги «Статуэтка из обсидиана» Мальро пришлось активно отвечать оппонентам. Часть полемики попала в собрание его сочинений, выпущенное в серии «Плеяда». Перу известного писателя Роже Кайуа, которого трудно отнести к «непросвещенной» или, например, «консервативной», публике, принадлежала большая статья, помещенная в одном из ноябрьских номеров газеты «Монд» за 1975 год – с характерным заглавием «Пикассо – ликвидатор». Кайуа удивлен, как можно оценивать роль Пикассо в искусстве столь же высоко, как в истории роль генерала де Гюлля («симметричное возведение в ранг святого»). Оправданием для такой высокой оценки, как пишет Роже Кайуа, у Мальро становится **умение видеть мир по-своему**, как не видел еще никто. А ведь тем самым, считает Кайуа, проявляется «неуважение» к тому, что очевидно для всех: «художник нарушает органическое равновесие»; «считает себя вправе, отдаваясь своим фантазиям, изменять анатомические модели, которые у всех перед глазами, т.е. подвергать сомнению порядок, который определяет его собственную жизнь. Символом его искусства вот уже многие десятилетия остается (при некоторых вариациях) глаз в центре лица». Признав талант Пикассо («за его плечами прошлое большого художника»), Роже Кайуа полагает, что «Пикассо давно уже распрощался с умением рисовать, <...> превратился просто в хулигана (simple atrevido), парня, который вовсе чудит, лишь бы показать себя». Кайуа негодует, что эпитеты *arbitraire*, *dérisoire* (произвольный, несерьезный) Мальро употребляет с оттенком похвалы; возмущает критика и неистовое стремление художника «меняться», т.е. то, что ценит в мастере Мальро. Согласно же Роже Кайуа, «претензия сделать все по-новому не только уничтожает самое преемственность и собственно, стиль художника, но делает его флюгером негатива – как

только он берет себе за правило максимально удаляться от того, что было раньше». Кайуа уверен, что последствия такой погони за новизной пагубно сказались вообще на живописи, во всяком случае «от этого удара, нанесенного испанским художником, живопись так и не оправилась». Отвечая оппоненту, Мальро не опускается до каких-либо «оправданий» – он продолжает развивать свои представления о задачах современного искусства.

Да, Пикассо ставит все под вопрос, но ведь «сама наша цивилизация ставит себя под вопрос, да еще в момент своего могущества»; это скорее драма эпохи (и драма Пикассо), чем языка живописи. И далее Мальро переходит к общей проблеме оценки «современных» произведений. Он считает крайне неуместной интонацию сарказма, звучащую в публикации Роже Кайуа. Против определений, порожденных сарказмом, он снова и снова выдвигает универсальное понятие – «метаморфозы», которые обычно направляют искусство вперед, но, случается, уводят его на боковые, тупиковые тропы. С этой вероятностью тупиковых троп связано обсуждение некоторых проблем современного искусства между Андре Мальро и его близким другом романистом Жаном Геенно. Геенно решился высказать в адрес некоторых картин Пикассо суждения, близкие тем, что прозвучали в статье Роже Кайуа. Мальро согласился с рядом аргументов, но «при одной существенной оговорке»: Пикассо как раз «всегда ощущал, где эта грань – да, метаморфозы, трансформируя живопись, порой высвобождают силы, которые способны ее уничтожить» (la métamorphose transforme en peinture jusqu'à la volonté de détruire celle-ci. Письмо от 13 марта 1974 <sup>25</sup>).

В ответе своему коллеге Роже Кайуа и во многих других полемических выступлениях Мальро особо выделяет проблему **оценки вообще современных произведений**, тех, что возникают на наших глазах. О рождающемся рядом – судить необычайно трудно: кто мог вообразить в момент появления столь неординарного произведения, как «Песни Мальдорора» Лотреамона, что ему суждено войти не только в академическую «Плеяду», но и получить миллионные тиражи в карманной серии? Значение художественных открытий познается не вдруг; Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме

заняли место «маяков» лет через двадцать-тридцать после своей кончины. Мальро многократно повторял, что новое часто бывает «трудным»; позиция протеста, отказа почти неотделима от зашифрованности: Мальро играет словами rebus / rebut (ребус / отказ): неожиданность вызывает негодование, которое человек столь высокой цивилизации как наша обязан сдерживать. Смотреть на современную живопись Мальро предлагает сквозь призму «самых острых проблем, волнующих человека» (*à travers quelques-uns des plus grands problèmes humains*).

Среди бурно возникающих на наших глазах новаций Время неизбежно произведет «отсев»: что-то будет забыто, а что-то войдет в тот самый «воображаемый музей», без экспонатов которого грядущие поколения уже не мыслят своего существования. Симптоматично, что активно поддерживая авангардное искусство, Мальро – в отличие от многих своих коллег – не считает для такого искусства зазорным занять свое место в музейных экспозициях. Ведь формула «воображаемый музей» – это нечто переходное между феноменами, возникающими СЕЙЧАС, и массивом шедевров, давно получивших признание. Когда происходит неизбежный «отсев», то часть картин удаляется от границ «воображаемого музея», не имея, скорее всего, перспективы позднее попасть в Лувр. Авангардисты, творчество которых интересует Мальро, собственно, противопоставляя свой живописный мир – несовершенному реальному миру, вовсе не собираются противопоставить его МУЗЕЮ, как эмблеме общего свода культуры. И Сезанн, и Брак, и Пикассо размышляли о восприятии своих картин будущими поколениями, а Мальро, приводя их реплики, считает необходимым назвать и те полотна, которые «рвут» связи с «воображаемым музеем» и, очевидно, с грядущим присутствием в почетном своде культуры. Но после «падения в бездну», реален взлет и появление новых книг или полотен, которые будут достойны занять свое место в залах ведущих музеев мира. Выражая уверенность, что имя Пикассо обязательно появится в фондах Лувра, писатель с грустью констатирует, что смерть Пикассо символически дала волю торжеству агрессивной аудиовизуальной среде, удаляющейся от настоящей культуры. Мальро имел замысел

подготовить экспозицию «Старость мэтров»: на основании собранного им материала он сделал вывод, что в ряде случаев последнее десятилетие творчества оказывается очень плодотворным. Но для того, чтобы наступил новый период, надо дать возможность таланту вольно «дышать», искать свой путь.

Совет – быть осмотрительнее в оценках, не выносить суровые приговоры, едва вторглось на полотно что-то ранее не виденное (и, может быть, невиданное!), Мальро повторял неоднократно. Наиболее выразительно, пожалуй, его выступление в защиту одной из пьес Ионеско, что позволило Мальро вернуться к оценке и некоторых, так сказать, «спорных» явлений живописи. Когда во Франции разгорелась бурная дискуссия вокруг театральной постановки одной из пьес Жана Жене, министр Мальро, взяв слово на заседании Национальной Ассамблеи, развернул убедительную аргументацию против запрещения пьесы. «Приводимый вами аргумент, – ответил Мальро предыдущему оратору, – что, мол, эта пьеса оскорбляет ваши чувства, не убедителен. <...> Следуя такой аргументации, нам пришлось бы запретить огромное количество произведений французской готической живописи, <...> да и почти все полотна Гойи. <...> Мы разрешим играть пьесе “Ширмы” не потому, что в ней есть то, что Вам – и вполне естественно – неприятно, а вопреки тому, что это в ней есть». Опасно искать в картинах то, что художником принципиально отброшено, но чтобы понять, что именно художнику дорого в его полотне – подходить к картине надо не раз и не два, она откроется постепенно и может внезапно оказаться вам очень близкой.

Обобщая неприятие любых запретов в сфере культуры, Мальро приводил суждения и своих единомышленников, квалифицирующих запрет как убийство «потенциального таланта» – он, может быть, еще не развернулся, а может, и не развернется вовсе, но создать благодатную атмосферу для его формирования способна только яркая творческая дискуссия, вовлекающая и зрителя-читателя, и самого автора. Именно поэтому, когда раздавались обвинения в адрес художников-экспериментаторов, Мальро активно участвовал в дискуссии, принося ощутимую поддержку «критикуе-

мым», умея не порывать при этом дружеских отношений с оппонентами.

Охотно поддерживая споры, которые разгорались, писатель и министр был уверен, что запреты принесли бы непоправимый вред, ведь с вторжением факторов, внешних по отношению к искусству, нарушилось бы естественное его развитие, возникла бы чуждая природе искусства преграда, сбивающая с ритма извечный ход тех самых метаморфоз. Самопроизвольное изживание недугов роста и развития (как происходило во все века и со всеми художественными течениями) прекратилось бы (что бывает и с живым организмом при ослаблении иммунитета), а энергия, влекущая к новым метаморфозам, могла бы иссякнуть. Энергия метаморфоз, бушующая в творчестве Пабло Пикассо, Марка Шагала, Оскара Нимейера, Жоржа Брака, Жоржа Руо, Анри Матисса, Сальвадора Дали, Жана Фотрие и других его современников воодушевляла Мальро-искусствоведа на поиски глубинных констант, благодаря которым гармонично содействуют в «воображаемом музее» отделенное от нас столетиями и рождающееся сегодня, сейчас.

<sup>1</sup> Подступы к этой теме намечены в кн.: *De Saint-Cheron F. L'Esthétique de Malraux*. P., SEDES, 1996. См. также: *Балашова Т.* Между традицией и экспериментом. Опыт Андре Мальро – писателя и министра // Вопросы литературы. 2013. № 5.

<sup>2</sup> *Бусев М.* Пабло Пикассо глазами Сальвадора Дали // Пикассо и окрестности. Сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 202.

<sup>3</sup> *Malraux A. La Tête d'obsidienne*. P., Gallimard, 1974. P. 24.

<sup>4</sup> Неистовство, потрясение, горячность, война, сражение, соперничество, бойня; угрожающий, смертоносный, одержимый; бичевать, мучить, вопить и т.п.

<sup>5</sup> *Malraux A.* Op. cit. P. 147–148.

<sup>6</sup> *Malraux A. Lettres choisies. 1920–1976. Edition établie et annotée par François de Saint Cheron*. P., 2012. P. 308.

<sup>7</sup> *Мальро А.* Антимемуары. СПб.: «Владимир Даль», 2005. С. 13.

<sup>8</sup> *De Saint-Cheron F.* Op. cit. P. 175.

<sup>9</sup> *Malraux A. Oeuvres complètes. Vol. IV*. P., Gallimard, 2004. P. 1178.

<sup>10</sup> *De Saint-Cheron F.* Op.cit. P. 176.

<sup>11</sup> *Malraux A. L'Homme précaire et la littérature*. P., Gallimard, 1977. P. 14.

<sup>12</sup> *Malraux A. . Oeuvres complètes. Vol. V*. P., Gallimard, 2004. P. 1180.

- <sup>13</sup> *Malraux A. L'Homme précaire et la littérature*. P. 8.
- <sup>14</sup> *Malraux A. Oeuvres complètes*. Vol. V. P. 915.
- <sup>15</sup> И далее: «“Необычное” у Пикассо порождено отнюдь не какой-то внезапной (saisissante) встречей предметов; сближенные им предметы вовсе не образуют мир, который невозможен в принципе; они образуют мир, который вполне возможен в скульптуре».
- <sup>16</sup> *Казачкова Л.В.* Предметный мир Сальвадора Дали // Дали вблизи и вдали. Сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2013. С. 192.
- <sup>17</sup> О жесткой рациональной основе «патогенной фантазии» Дали см: *Тараканова Е.В.* Джорджо де Кирико и Сальвадор Дали. *Surgiculum vitae* двух гениев // Дали вблизи и вдали. С. 342.
- <sup>18</sup> *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М.: Наука, 1971. С. 106.
- <sup>19</sup> *Malraux A. Oeuvres complètes* Vol. IV. P. 1231.
- <sup>20</sup> *Malraux A. Lettres choisies*. P. 279.
- <sup>21</sup> *Андре Мальро – Марк Шагал*. Переписка. Публикация, перевод и примечания Т. Балашовой // Вопросы литературы. 2013, № 5. С. 288–289.
- <sup>22</sup> *Malraux A. Oeuvres complètes*. Vol. V. P., 2004. P. 1201.
- <sup>23</sup> Речь шла о так называемом «втором испанском романе» Андре Мальро, появившемся под заглавием «...И на земле» (См.: Вопросы литературы. 2013. № 5).
- <sup>24</sup> *Malraux A. Lettres choisies*. P. 280–281.
- <sup>25</sup> Отдел рукописей Национальной Библиотеки Франции (NAF Фонд 28297. Опись 10. С. 72).

О.А. Ярцева

## ВЛИЯНИЕ ПАБЛО ПИКАССО НА АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Искусство Пабло Пикассо сыграло большую роль в формировании в США абстрактного экспрессионизма – направления, успевшего стать «классикой» XX века. Для его ярчайших представителей, таких как Джексон Поллок, Барнетт Ньюман, Роберт Мозервелл и других было характерно стремление к созданию независимой национальной школы живописи (не случайно их всех объединяют по «географическому признаку» в нью-йоркскую школу) обособленной от западноевропейской культуры в целом и модернизма в особенности. Это задача была трудновыполнимой: несмотря на «изоляционизм» американской живописи в первой половине прошлого столетия, без очевидного и плодотворного влияния кубизма, разновидностей абстракционизма, сюрреализма и т.д. ее генезис и последующий взлет в конце 1940-х – 1950-е годы едва бы стал возможен. Пикассо, прошедший в своем творчестве чуть ли не все стадии развития современного искусства, несомненно, являлся важной, если не основной фигурой-символом модернизма для его заокеанских коллег.

Активное освоение творческого наследия парижского мастера начиналось в конце 1930-х годов с Нью-Йорка, претендовавшего на звание новой мировой художественной столицы. В тот период потенциальные звезды абстрактного экспрессионизма переживали процесс «кристаллизации» – становления как самостоятельных, самобытных творцов, нарабатывающих индивидуальную манеру, находящихся в перманентном творческом поиске образов и форм. Вот примерная хронология событий. В 1938 году коллекция Музея современного искусства пополняется «Девушкой перед зеркалом» (1932), репродукция которой до этого момента часто мелькала на страницах «Тетрадей по искусству»

(«Cahiers d'Art») и «Минотавра» («Minotaure»), который был тогда в 1930-е в большом ходу у будущих абстрактных экспрессионистов. Знаменитую эпитафию разгромленной фашистами Гернике они впервые могли увидеть в нью-йоркской Валентин Гэлери в мае 1939 года<sup>1</sup>. С ноября того же года по январь следующего масштабная ретроспектива мастера «Пикассо: сорок лет его искусства» экспонировалась в Музее современного искусства. И, естественно, «Герника» вторично выставлялась вместе с остальными шедеврами, такими как недавно приобретенные «Авиньонские девицы» (1907). Благодаря этим экспозициям, предвоенный Нью-Йорк оказался наполненным присутствием Пикассо: американские живописцы внимательно изучали его картины. Среди них можно выделить мастеров, в чьих произведениях прослеживается прямое или опосредованное влияние его творчества: это Джексон Поллок, Ли Краснер, Аршил Горки, Уиллем де Кунинг.

Поллок – один из лидеров абстрактного экспрессионизма и создатель «живописи действия» – по свидетельству его биографов, несколько раз ходил смотреть «Гернику», возвращаясь снова и снова и делая многочисленные зарисовки. Выразительность и эмоциональный накал, выраженный в изломанных, расчлененных, как бы распадающихся частях бывшего когда-то целым незамедлительно вызывают в памяти ассоциации с «Герникой». Грандиозное полотно, посвященное трагическому и страшному разрушению баскского города в 1937 году, произвело неизгладимое впечатление на Джексона Поллока. В течение нескольких лет отголоски резких, угловатых и неправильных форм «Герники» можно было уловить в работах американского абстрактного экспрессиониста. В обзоре выставки «Нью-Йорк Таймс» предостерегала своих читателей: острые гротескные образы Пикассо могли внушать зрителям «внезапные приступы отвращения»<sup>2</sup>. Наиболее стойким почитателям посткубистических вариаций Пикассо казалось, что его приемы разложения реальности соответствуют «не столько сумме эстетических принципов, сколько служат для художественного выражения того всепоглощающего эмоционального состояния, которое Поль Элюар охарактеризовал как “ужас и мужество жить и умирать”»<sup>3</sup>.

Для Поллока «Герника» стала откровением и оправданием его попыток найти свою ноту в полифоническом звучании современного искусства. Находясь под впечатлением от «Герники», он написал несколько небольших полотен, например «Рождение» («Birth», 1941), в котором также отмечены кубистические мотивы. В 1939–1940 годах он заполнил страницы нескольких альбомов разнообразными зарисовками и набросками. Но со времен наивного ученического подражания «образцам» минуло слишком много событий, сделано немало картин. Поэтому слепому копированию художник противопоставил пристальное изучение, как если бы Пикассо являлся его соперником в живописи. Символ авангардизма XX века и его удивительные творения стали мощным стимулом для развития Поллока и в профессиональном плане, и как творческой личности. Возможно, тогда и был запущен важный процесс его самоидентификации как художника и творца. Здесь уместно упомянуть работы, датируемые 1940–1941 годами: «Голова» («Head»), «Птица» («Bird»), «Маскарон» («Mask»), «Композиция с маскообразными формами» («Composition with Masked Forms»), «Обнаженный» («Naked man»), написанные вслед за увиденным в выставочных залах и на страницах журналов.

Вообще, тема «Джексон Поллок и Пабло Пикассо» достойна той глубокой проработки, которую осуществили некоторые зарубежные авторы<sup>4</sup>. Его интригующее взаимодействие с Пикассо и его творчеством названо одним из американских искусствоведов «затянувшимся армрестлинговым матчем»<sup>5</sup>. И почти сразу вслед за этим описывается замечательный эпизод из нью-йоркского периода жизни американского живописца. Он стал известен благодаря Ли Краснер, жене Поллока, озвучившей его в одном из интервью<sup>6</sup>. «Однажды, – вспоминает она, – когда мы вдвоем находились в его квартире, я услышала звук какого-то падающего предмета, когда кто-нибудь швыряет его оземь со всей силы. Шум донесся со стороны рабочей студии Поллока – он прокричал: “Проклять! Этот парень ничего не упустил!” Когда я заглянула к нему, то увидела, как он сидит, уставившись в валяющийся на полу альбом с репродукциями картин Пикассо»<sup>7</sup>.

Состязание или «матч» носил, понятное дело, абсолютно «виртуальный» характер – учитывая многокилометровую дистанцию, разделяющую Джексона Поллока и Пабло Пикассо. И, несмотря на масштабные нью-йоркские экспозиции картин последнего, для Поллока и его коллег по цеху абстрактных экспрессионистов многое оставалось, как говорится, «за кадром», хотя основные этапы творческой эволюции парижского мэтра, безусловно, были им известны. Джон Грехэм<sup>8</sup> – художник, критик, знаток и тонкий ценитель картин и антиквариата – еще в 1937 году выпустил очень интересную статью «Примитивное искусство и Пикассо»<sup>9</sup> («Primitive Art and Picasso»), которая была тщательно проштудирована Поллоком. Сблизившись с ее автором, он начал прояснять ставшую для него насущной проблему взаимосвязей между модернизмом в его абстрактных и полуабстрактных формах и первобытным, «примитивно-народным» искусством.

Для Ли Краснер, которая также серьезно занималась живописью и в 1940–1950-х годах писала в стиле абстрактного экспрессионизма, момент столкновения с «Герникой» «лицом к лицу» стал незабываемым. Сохранилось описание первых минут созерцания «Герники», когда Краснер вошла в выставочный зал: «Меня буквально вытолкнуло из него неведомой силой, потребовалось несколько раз обойти квартал, прежде чем решиться снова переступить порог галереи. Уверена, что не я одна была столь ошарашена и сбита с толку. Туча мыслей и ощущений роились в голове во время долгого изучения “Герники”. Конечно, встреча с великим творением – незабываемый миг, но мне все же трудно было признаться самой себе, что я хочу это сделать: так же писать, так же чувствовать...»<sup>10</sup> По-своему преломляя «пикассоидные» элементы, художница обогащала и расширяла свой живописно-пластический язык.

Хэролд Розенберг, влиятельный критик, теоретик магистрального течения модернистской живописи США 1940–1950-х годов – абстрактного экспрессионизма – не без оснований причислял к нему Аршила Горки<sup>11</sup> (1904–1948) как участника более старшего поколения. Хотя американский исследователь подчеркнул в своем труде те личностные

качества, отличавшие Горки от его коллег: «...он был типичным представителем абстрактного экспрессионизма... но его внутренний мир и его картины во многом опровергали мифы, сложившиеся вокруг этого направления, а именно миф о творческом акте как о взрыве бесконтрольной разуму энергии»<sup>12</sup>. Автор поясняет, что «... Горки отстаивал важность наличия интеллектуального аспекта живописи ... даже в том случае, когда она граничит с автоматизмом и апеллирует к потаенным источникам подсознания... он жил, окутанный аурой слов и концепций, которая не истаивала ни дома, ни в библиотеке, ни в галереях и музеях, так часто им посещаемых... Для Горки изучение, анализ, поиск подтверждения той или иной гипотезы были неотъемлемой частью его работы художника, как рисунок и живопись, которые были для него средствами познания и понимания окружающей жизни... Можно сказать, что проблема возникновения новых идей занимала Горки с утра до ночи»<sup>13</sup>.

Таким образом, по мнению Розенберга, творчество Горки принадлежало ведущему стилю на нью-йоркской арт-сцене, существенно обогащая его, расширяя границы и «внося в него интеллектуально-идеологическую компоненту»<sup>14</sup>. Исследователь полагает, что «начиная с ранних натюрмортов, портретов до полуавтоматических опусов последних лет, его картины и бесчисленные рисунки отличает медитативность, образность... особая мягкость и деликатность исполнения...»<sup>15</sup> Но абстрактный экспрессионизм начал формироваться в первой половине 1940-х годов и пережил свой взлет в конце того же десятилетия, а множество блестящих работ Горки исполнил во второй половине 1930-х. Можно сказать, что его произведения служат своеобразной связующей нитью между европейским модернизмом, сюрреализмом и американским абстрактным экспрессионизмом<sup>16</sup>.

Когда Горки учился, он пробовал себя в разных стилях, начиная с кубизма, и в итоге создал свою индивидуальную манеру на стыке всех испытанных им направлений. В юности, во второй половине 1920-х годов, в период учебы в Бостоне, а затем в Нью-Йорке Горки преклонялся перед Сезанном, его видением мира и манерой письма. Следующее десятилетие ознаменовало для Горки смену художествен-

ных ориентиров: место «прованского отшельника» заняли испанцы Пабло Пикассо и Жоан Миро. Первый стал его кумиром на долгие годы, опыты второго указали ему на новый вектор развития. Этот момент сам мастер прокомментировал со свойственной ему прямоотой: «Долгое время я был вместе с Сезанном, но сейчас я, естественно, с Пикассо»<sup>17</sup>.

Как писал Хэролд Розенберг в своей монографии о живописце «Аршил Горки: человек, время, идея», изучение и использование наследия великого франко-испанского мастера для него «было способом сближения с мировой культурой в целом»<sup>18</sup>. Далее он продолжает: «Ведь этот гений (Пикассо. – ОЯ.) считал... что творец сегодня должен быть живым, цельным воплощением чистого искусства и его беспредрывного генезиса... Следовательно рефлексия художника по поводу всей истории искусства есть также размышление о нем самом, его художественном вкусе, интеллектуальных, общественных приоритетах... что движут им»<sup>19</sup>.

Полные спокойствия, гармоничные и графичные образы Пикассо 1901–1906 годов и конца 1910 – начала 1920-х годов преломляются у Горки в тревожно-статичные, застывшие в печальной обреченности: «Художник и его мать» («Painter and His Mother», 1926–1936) «Портрет м-ра Билла» («Portrait of Mister Bill», 1929–1936) и другие. Мотивы деконструкции формы, нервная игра линий, смена ракурсов, характерные для холстов Пикассо 1930-х, по-своему отзываются в картинах Горки второй половины той же декады («Ночь, Энигма и Ностальгия» («Nighttime, Enigma and Nostalgia», 1934), «Дитя Идумейской ночи» («Child of Idumean Night», 1936) или «Портрет» («Portrait», 1938). Некоторые произведения 1940-х годов также хранят следы влияния искусства Пикассо предшествующего периода – «Агония» («Agony», 1947), «Дневник соблазителя» («Diary of seducer», 1945) и другие, в которых «пикассоидные» элементы монтируются с биоморфными.

Нью-йоркский мастер, виртуозно балансирующий, отклоняясь то в одну, то в противоположную сторону, на грани фигуративной и абстрактной живописи – Уиллем де Кунинг<sup>20</sup> (1904–1997) в начале своей карьеры так же как и Горки увлекался кубизмом. Затем экспрессивные, гротескные,

устрашающие образы Пикассо 1930–1940-х годов стали для него постоянными источниками вдохновения. Утверждая себя как «эклектичного художника»<sup>21</sup> де Кунинг пишет во второй половине 1940 – начале 1950-х годов синтетические по стилю полотна, острые, выразительные формы которых являют собой уникальный сплав различных модернистских течений, где главенствуют мотивы «Герники» и других подобных творений Пикассо. Деформации, коллажность композиции, в которой различные фигуративные детали соединены де Кунингом с абстрактными и полуабстрактными формами, характерны для таких картин, как «Розовые ангелы» («Pink Angels», 1945) «Эшвилл» («Asheville», 1948) «Абстракция» («Abstract», 1949).

На взгляд американского искусствоведа и арт-критика Мартина Райса<sup>22</sup>, художник имплантировал отдельные устойчивые объекты, частично заимствованные у Пикассо: глаз, лошадиные копыта, части ноги и т.д. в живописную структуру этих полных динамики работ. Фрагменты искаженных лиц и голов животных, оскалившиеся в немом крике рты и пасти, распахнутые глаза хаотично разбросаны по всей поверхности «Экскавации» (1950). Драматически изломанные линии, монстры, населяющие эту картину, контрастные цветовые сочетания, эффект незавершенности, присущий лучшим творениям де Кунинга – все это «работает» на создание общего тревожно-мрачного, мятущегося настроения.

Самые известные картины де Кунинга принадлежат живописной серии «Женщины» (всего их было написано пять), начатой в 1949–1950 годах. По словам Климента Гринберга, они появились тогда, когда де Кунинг «оставил...абстракцию и буквально атаковал женские изображения более неистово и яростно, чем Пикассо поздних 1930–1940-х годов»<sup>23</sup>. Хотя при взгляде на героинь американского мастера также вспоминаются монструозные, лишенные одухотворенности, жутковатые «купальщицы» конца 1920 – начала 1930-х. В фокусе внимания де Кунинга – идолоподобные лица и фигуры, помещенные на холсте фронтально, напоминают так называемых «палеолитических Венер» – с гипертрофированными формами, огромными глазами, кровожадно

улыбающимися ртами. Условность, схематичность письма соединена здесь с передачей ощущения объемной телесности этих новых богинь механистичного «железного» XX века. В образах на портретах и ню кисти Пикассо агрессивная женственность выражена, пожалуй, не в столь концентрированном виде, как у его нью-йоркского коллеги. Яркость красок, уверенные, размашистые мазки, монументальность, эмоциональная насыщенность делают «Женщин» де Кунинга некими вневременными, символическими воплощениями Вечной Женственности, ставшей темой искусства обоих мастеров.

<sup>1</sup> Известно, что «Герника» демонстрировалась в испанском павильоне Всемирной выставки в Париже в 1937 году. Победное шествие фашизма по Европе продолжалось, и Пикассо, беспокоясь за судьбу полотна, отправил его в Нью-Йорк.

<sup>2</sup> *Solomon D. Jackson Pollock. A Biography.* New York, 2001. P. 97.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 97.

<sup>4</sup> Напр., Джонатан Вейнберг и его статья «Поллок и Пикассо: поединок и Побег» (*Weinberg J. Pollock and Picasso: The Rivalry and the «Escape» // Arts 61 no. 10 (Summer 1987)*). Более масштабные изыскания проделал Уильям Рубин в своем цикле эссе под общим названием «Джексон Поллок и современная традиция» (*Rubin W. Jackson Pollock and Modern Tradition. Parts I–IV, Artforum 5 nos. 6 (February 1967); 14–22, 7 (March 1967); 28–37, 8 (April 1967); 18–31, and 9 (May 1967): 28–33*).

<sup>5</sup> *Karmel P. A Sum of Destructions // Jackson Pollock. New Approaches. The Museum of Modern Art, New York, 1999. P. 71.* Но несмотря на это броское определение, оно не совсем верно вот в каком отношении. Ведь «состязание» или «матч» всегда подразумевают участие двух противоборствующих сторон. До сих пор нет веских, документально подтвержденных оснований считать, что П. Пикассо не только соперничал с талантом Поллока, но что вообще знал о его существовании.

<sup>6</sup> *Friedman B.H. An Interview with Lee Krasner Pollock // Pollock Painting, Ed. by Rose B. New York, 1980. P. 122.*

<sup>7</sup> *Karmel P. Op. cit. P. 71.*

<sup>8</sup> Его личности и искусству посвящено немало книг и статей. Вот некоторые из них: *Green E. John Graham, Artist and Avatar.* Washington, 1987; *Kainen J. Remembering John Graham. Arts Magazine (New York) 61 no. 3 (November 1986). P. 25–31;* *Brab P. John Gra-*

ham: Brilliant Amateur? Art in America (New York) 75 no. 12 (December 1987). P. 130–137. К этим работам, безусловно, нужно добавить статью Т.А. Галеевой, посвященную жизни и творчеству Джона Грехэма – единственное исследование на сегодняшний день в отечественном искусствоведении (*Галеева Т.А.* Иван Домбровский – Джон Грэм – Иоанн Магус: русский художник на американской арт-сцене в 1920–1930-е годы // *Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939.* Сборник статей / Отв. ред. *Вздорнов Г.И.*, М.: Индрик, 2008).

<sup>9</sup> *Graham J.* Primitive Art and Picasso // *Magazine of Art (New York)* 30 no. 4 (April 1937). P. 236–239, 260.

<sup>10</sup> *Rose B.* Op. cit. P. 13.

<sup>11</sup> При рождении его нарекли Возданик Адоян. Сын плотника и матери древнего и весьма аристократического происхождения переименовал себя в Аршила Горки – в высшей степени странный симбиоз. Как объяснял сам автор, «Аршил» было производным от «Ахилл» (легендарный герой «Илиады»), а Горки – английская транскрипция фамилии «Горький», заимствованной у великого пролетарского писателя, слава которого была всемирной. Что подвигло его на этот эпатажный жест в духе сюрреализма, Горки внятно объяснить не мог или не хотел. В книгах о нем существует несколько версий ответа на этот вопрос. Одна из них, более приземленная – безвестный художник решил, как говорится, «сесть на хвост» литературной знаменитости (в художественных кругах того времени бытовала даже легенда о родственных связях Горки и М. Горького) и получить свою толику известности. Другая, более возвышенная – сочинив себе необычный псевдоним, Горки начал конструировать себе имидж живописца, творца и романтического изгоя, «армянского Чайлд Гарольда», по замечанию критика Роберта Хьюза. В образе армяно-русского живописца «смутного происхождения», намекающего на близость к европейскому авангарду, ему, быть может, было проще утвердиться в Нью-Йорке «без багажа, но с авторитетностью» Старого Света, предъявляя вместо «паспорта модернизм как таковой». Горки поселился в Большом Яблоке в 1925, полотно, подписанное уже новым именем, увидело свет годом раньше. – См.: *Hughes R.* Art: The Triumph of Achilles the Bitter // *Time*. 1981, May 11. – См.: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,949153,00.html>

<sup>12</sup> *Rosenberg H.* Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea. New York: Horizon Press, 1962. P. 14.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid. P. 16.

<sup>15</sup> Ibid.

- <sup>16</sup> *Hughes R.* Op. cit.
- <sup>17</sup> *Schwabacher E.K.* Gorky Memorial Exhibition // *Lucie-Smith E.* Movements in art since 1945. London, 1975. P. 31.
- <sup>18</sup> *Rosenberg H.* Op. cit. P. 53.
- <sup>19</sup> Ibid.
- <sup>20</sup> Родился в Нидерландах, учился в Роттердаме. В 1926 году, в 22 года эмигрировал в США, Нью-Йорк. С 1936 де Кунинг профессионально занимался живописью.
- <sup>21</sup> *Гесс Б.* Абстрактный экспрессионизм. М., 2008. С. 50.
- <sup>22</sup> *Ries M.* De Kooning's Asheville and Zelda's Immolation. <http://www.martinries.com/article2005DK.htm>
- <sup>23</sup> *Greenberg C.* «American-Type» Painting // *Partisan Review.* Spring 1955. P. 179–196 // *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique.* / Ed. by Ellen G. Landau. Yale University Press, 2005.

А.К. Якимович

## И ЭТО ВСЁ ПИКАССО

Существует стилевая история авангарда. Там рассматриваются известные проблемы, и Пикассо стоит близко к эпицентру этих проблем. Но мне сейчас более интересен другой узел проблем. Это проблематика типологии авангарда. И в этой перспективе Пикассо тоже представляет существенную фигуру.

Было несколько проектов авангарда. Первый авангард – утопический проект единения искусства и культуры, возвращение к мифическим первокозням культуры и искусства. Мы его часто называем утопическим. В нем сильнейший заряд утопических энергий.

Это могут быть политизированные энергии, как в советском искусстве двадцатых годов, или там присутствует какой-нибудь другой жреческий пафос. Я вам несу Великую Весть, вот что говорит утопический авангардист. Сейчас я вам покажу смысл и цель. Это могут быть разные вещи: первичная форма (Малевич и его квадрат). Или излучения духовных энергий (Кандинский). Или стройный геометрический миропорядок, или другие вещи. Авангардист может предложить исправить наше общество, или может предлагать совершенные дизайнерские решения, но он всегда делает один главный жест. Он протягивает руки к людям, к обществу, и говорит: люди, я принес Весть, примите ее, и вам будет лучше. Жизнь будет лучше, смысл появится, эстетика наладится. Мозги станут на место, мир сделается осмысленным и гармоничным.

При этом сам прием может быть вроде бы резким, острым, почти скандальным. Кубисты деформируют, рассекают лица и предметы, перешивают их наново, а публика недоумеает, и критики и теоретики пишут озабоченные ста-

тьи, бьют тревогу. Что происходит? Художник с ума сошел? Не наступает ли вообще конец света? Куда мы катимся? Но на самом деле никакой антисоциальной подрывной деятельности не было. Люди пугались, потому что язык пророков и мессий оказался такой непривычный, резкий и острый. Например «Черный квадрат» Малевича или «Портрет Воллара» Пикассо. Но за этими приемами просматривается центральная идея авангарда – прийти и помочь. Исправить людям глаза. Перестроить общество. Найти смысл жизни.

Но есть другой авангард, или даже не авангард, а просто другое искусство. Точнее, антиискусство. Имеется в виду радикальное экстремальное разрушительство (творчество антихудожников). Там принципиально другой жест, там другой смысл самой деятельности художника. Антихудожник не говорит: вот благая весть, люди, я пришел помочь вам. Напротив. Антихудожник говорит нечто вроде: люди, вы запутались, вы вообще неправильные существа, а помогать вам я не собираюсь. Вам плохо, вы сами себя загнали в угол, а я вам сделаю еще хуже. Вы это заслужили. Все ваши этики, эстетики, политики, общественные устройства и прочие заморочки никуда не годятся. Человек провалился как таковой. Вот вам и весь сказ. Таков смысл первых радикальных разрушительных экспериментов начала двадцатого века. Линия антиискусства идет затем сквозь все столетие. То в одном месте, то в другом возникают всплески антиискусства. (Мы видели в Москве после падения коммунизма очередное оживление, еще один всплеск такого рода.)

Была еще и третья ветвь в искусстве XX века. Она не жреческая и не разрушительная. Это так называемое иноискусство, то есть искусство не для человека и не от имени человека. Оно начинается с творчеством Марселя Дюшана, Курта Швиттерса и некоторых других необычных художников. Затем она приводит к экспериментам эпохи неомодернизма и постмодерна, то есть к новым экстремальным движениям середины и второй половины двадцатого века. Это совершенно особая линия развития, если только тут можно говорить о развитии. Но сейчас я оставлю иноискусство в стороне и буду говорить о типологии авангарда и о Пикассо в разрезе типологии.

Авангард номер один был жреческий и утопический, он был позитивно ориентирован на культурные ценности особого рода (мифические первоценности и первосмыслы). Авангард второго типа был нацелен на разрушение всякой культурности и всякой социальности. Это экстремистский негативизм, или антиискусство XX века.

Авангард номер один, или утопическая и жреческая деятельность всегда направлена на возвращение к первоисточкам, создание нового общества, обретение утраченной духовности или иные великие дела (или мифы). Такими делами, мифами и утопиями занимались Матисс и Пикассо, Татлин и Ле Корбюзье, Малевич и Мондриан, и так далее. Они были по стилистике революционные художники, то есть они думали, что культура (художественная, эстетическая и другая) должна быть обновлена. Культуру следует обновлять ради повышения духовности человека, ради светлого будущего, ради нового общества, ради абсолютных ценностей. Такова была принципиальная позиция нормальных авангардистов первого типа. Она, позиция, в принципе не субверсивная, она социально-конструктивная, она цивилизационно значимая.

Антихудожники или мастера антиискусства двадцатого века делают совершенно другие дела. Для них абсолюты не существуют, ценностные структуры цивилизации в принципе проблематичны. То есть не надо улучшать или очищать цивилизацию. Не надо вместо реалистических картин писать черные квадраты или придумывать кубизмы и футуризмы. Надо подвергнуть сомнению и реалистические картины, и черные квадраты, и эстетику в целом, и историю искусства. Не надо себя обманывать и искать ценности и истины то у дикарей, то в оккультизме, то в социальной мистике коммунистов, то у шаманов или дзен-буддистов. Все истины и ценности стоят друг друга. Что авангард, что Рафаэль, что кубизм, что негры с барабанами – все это варианты заблуждений и проявления человеческой ошибочности. А если мы сообразили, что люди ошибочны изначально и в принципе, то надо делать отсюда честные и последовательные выводы. Таков посыл последовательного негативизма.

Таковы так называемые дадаистские, неодадаистские и отчасти сюрреалистские течения и движения. Линия анти-

искусства проходит сквозь весь двадцатый век, от абсурдистских и эпатажных текстов Аполлинера и Тристана Тцара до литературы «киберпанка», от первых опытов Макса Эрнста до скандальных экспозиций Эдварда Кайенхольца, Дамиана Хёрста. В Москве были Олег Кулик и «Синие носы».

Начинать разговор об антихудожниках XX века тоже следует с Пикассо. Он является промежуточной фигурой. В его творчестве довольно много таких пластов, которые вообще не субверсивны и никакой подрывной функции не исполняют. Пикассо оставил после себя музейные ценности. Статус музейных ценностей получили в течение двадцатого века не только ранние картины «голубого» и «розового» периодов (1902–1906 годов), или «неоклассицизм» 1920-х и 1930-х годов. Своим чередом, причем довольно быстро, интегрируются в «правильную» музейную историю искусства кубистические работы Пикассо и его стилистически пестрое, эстетское и «маньеристическое» творчество поздних лет (1950–1970-х годов).

Наработаны искусствоведческие стратегии, которые позволяют создавать ауру вокруг вещей Пикассо, говорить об их парадоксальном гуманизме, о демиургическом духе, о творческом всесии, и прочее. Мифология гуманистической демиургии довольно легко прирастает к произведениям Пикассо. Поэтому представители так называемой продвинутой арт-сцены, то есть особо актуальные художники и самые «крутые» критики конца двадцатого века с подозрением относились к Пикассо. В нем подозревают классика и корифея, то есть пафосного старого хрена, который писал красивые картины, хотел делать музейные шедевры, да еще и, чего доброго, мечтал о духовности и гуманности. А это для самой элитной элиты, для продвинутых интеллектуалов конца XX века стало просто неприличным. Быть моралистом и «утопистом» в этой среде считается позором и признаком неразвитости. Не может продвинутый человек артистической среды шагать в одном строю с обывателем, солистом филармонии или депутатом парламента. Пускай Сорос шагает, Кобзон шагает, Церетели шагает. Позорным среди «продвинутых» считается писать красивые картины, сочинять правильные и хорошие стихи или мечтать о создании «музейных шедевров».

И все же Пикассо был художник только наполовину субверсивный, или, быть может, частично субверсивный. То есть он как бы переносил одну ногу в область антиискусства, а вторую ногу не переносил.

И все же, если думать об истории экстремистских и разрушительных движений в искусстве XX столетия, то предверием этой истории вполне может послужить именно творческое лицо Пикассо. Но только надо посмотреть на него в определенном ключе. Притом произведения здесь отходят на второй план. Его картины и графические листы – это чаще всего именно работы для музея, даже если они «про ужасное и безобразное». Но для исследователя экстремизма в искусстве интересен не сам по себе кубизм Пикассо, не его неоклассические опыты, не его политические картины и графика. И не его постмодернистские опыты 1960–1970-х годов. Интересен скорее способ выстраивать свою биографию, работа над своим имиджем.

Историки искусства XX века часто думают, что это существенная проблема этого века и искусства вообще. Продуктом искусства теперь все чаще оказывается не изделие, не шедевр, не артефакт. Актуальными сделались имидж и миф, выстраиваемые по поводу художника. Мы знаем, что сами художники относятся к своему имиджу как произведению искусства, как творческому делу.

Имидж производится для обращения в массовых коммуникациях. Он подчиняется их законам. Для телевизора и Интернета не подходит академический разговор о произведениях изобразительного искусства или архитектуры. Вообще наши музейные передачи по пятому каналу – это обычно катастрофа. По телевизору полчаса показывают картину (притом любую картину, хоть Рембрандт, хоть Кандинский). Если еще ее комментируют научно, то получается невыносимая тягомотина. Если же начинается оживляж и попсовый разговорчик о том, какой был удивительный человек, этот художник, и какие у него были любовницы, и прочее, то получается очень плохо, поскольку музейщик – он не актер, не экранный человек, не сценический человек.

Специфика экранной культуры противится культуре картин и скульптур, это объективный факт. Экранное

видение имеет другой ритм, другую специфику смотрения и видения. Экранное изображение – это не картина в раме, а нечто иное. Факт известный, проблема острая, и не будем на этом сейчас задерживаться.

Люди телевидения поняли ситуацию и не работают с произведениями искусства на музейный лад. Они работают с *имиджами художника и его героев*. В имиджах главное – характерные резкие черты, динамика, острота, экранность. Полезна сенсационность, причем она не обязательно означает громкую и шумную скандальность. Имидж «тихого отшельника» тоже может оказаться вполне сенсационным и адекватным экранным требованиям.

Культурный Герой превращается в XX веке в Экранного Героя. Не могу объяснить как и почему, но заметим, что Пикассо, Маяковский, Энди Уорхол и другие вели себя и играли в жизни так, как будто они играют на экране или перед камерой.

На бытовом уровне авторский имидж Пикассо – это имидж сенсационного человека. Он – типичный экранный герой-художник, богемный хулиган. То есть не денди вроде Бодлера, который может шокировать приличную публику, а уличный «анархист по жизни», который потрясает основы общепринятых верований и условностей. Вокруг него пульсировала атмосфера легенд, сплетен, мистификаций. Для массовой культуры Пикассо вполне подходит, не хуже чем Сальвадор Дали. Но это в бытовом (точнее, поведенческом) разрезе. Бытовой (поведенческий) имидж Пикассо не особенно оригинален: буян, фантазер, любитель женщин, политический радикал, то есть вообще «типичный художник», каким его видят массовая культура и массовое сознание. В поведенческом плане рисунок социальной (или антисоциальной) роли Пикассо мало чем отличается от того, как вели себя Аполлинер, Маяковский, Хемингуэй, Джексон Поллок. Они все играли роль непокорного художника в экранном варианте: опасный тип, безобразник.

Притом сорвиголова Пикассо (или Аполлинер, или Уорхол, или другой художник) исполняет в общественном сознании еще и роль тайновидца, жреца глубинных тайн. Люди считают, ему доступно что-то такое, что другим людям не видно и не ведомо. Таков миф про особое зрение Пикассо.

Понимающие в искусстве и литературе люди, разумеется, безразлично относятся к сенсационным заголовкам и эффектным клише. Но есть и другая сторона в этом вопросе. Поведенческий имидж – это одно. Совокупность произведений художника тоже создает определенный имидж мастера. Можем ли мы сказать, что Пикассо работал над имиджем, когда плел витки своей причудливой творческой биографии?

Имеется в виду не его социальный и бытовой рисунок поведения, а скорее тип творческой личности. Рассматривая его произведения, сразу замечают тот факт, что он был дерзкий имитатор. Или, если заострить мысль, непокорный раб истории искусств. Сам мастер подчеркивал с ранних лет, что он принципиальный имитатор. Это видно по вещам.

Большинству подражателей хочется создать впечатление, будто они не подражатели. В порядочном культурном сообществе считается несомненным, что в искусстве надо открывать свое и быть собой. Художник – он демиург, он создатель шедевров, первооткрыватель новых путей. Имитировать – это нехорошо. Может быть, этот комплекс оригинальности связан с модернизацией и техническим прогрессом, то есть с актуальностью авторского права.

Пикассо прекрасно понимает ожидания публики, он знает о власти этого демиургического мифа над умами людей. И он, что называется, высовывает публике язык. Он ясно дает понять и даже с удовольствием подчеркивает, что он подражает из принципа и по своему свободному желанию. Его увлекает само подражание, сама игра в очевидное притворство, само актерство почерка. Он делает то, что неприлично делать, и не скрывается. Насмешливый имитатор, который демонстративно имитирует то одно, то другое, не стыдится этого и как бы с ироническим вызовом поглядывает на культурное сообщество – это довольно оригинальный имидж. Его цитаты из области культурного дискурса – не клятва верности культуре, а кукиш в сторону культурных людей. Такого не прощают. Долго тянулась за Пикассо дурная слава Герострата.

Имитатор в данном случае словно посмеивается над культурным зрителем. Вам желательны качества музейности и академической умелости – извольте получить. Хотите авангардных деформаций – да сколько угодно. Детская

наивность? Изобразим. Идейную партийную линию? Сделаем портрет Сталина. И это всё – Пикассо.

Перед нами – Культурный герой, который играет с культурой, и демонстрирует свою готовность послать к черту или снова извлечь на свет любые формы и ценности. Стили, идеи, концепции, вкусы, нормативы – это ему как бюро интимных услуг. Можно вызвать на дом кого захотелось, попользоваться и отослать обратно. Разумеется, такой тип должен был вызывать сильные неприязненные чувства у многих людей искусства, у публики, у интеллектуалов. Удивительно то, что обвинения и нападки на Пикассо были все-таки выносимыми. Его сильно ругали, но не стерли в порошок.

Зрителям и читателям показывают, что тут делаются не Шедевры, что художник в данном случае не творит высокое и вечное; он играет с цитатами того или иного рода. Он виртуозный маэстро, и даже отчасти демиург и жрец высокого искусства, но другой ногой он стоит в антиискусстве. Он циничен, саркастичен, он релятивист, и для него нет ничего святого. В этом всегда подозревали Пикассо, в этом его обличали Бердяев и Вейдле, христианские экзистенциалисты и буржуазные пуритане. И некоторые коллеги его обличали.

Теперь надо немного сказать о том, почему такие программные имитационные стратегии Пикассо следует причислять к области антиискусства. Это есть вопрос о том имидже «непокорного раба культуры», который мы видим у Пикассо.

Прямые и наивные средства антиискусства понятны и очевидны. Мы более или менее знаем, как эти приемы и подходы проявлялись – у дадаистов, у поп-артистов, у «новых диких». Но есть еще и не прямые, более изощренные и тонкие, уклончивые средства разрушения.

Одно из таких средств, – демонстративная имитационность. В пределе имитационность превращается в буквальное копирование, а еще далее – в так называемую апроприацию. Художник заявляет, что некий предмет, действие, событие, состояние или иной феномен реальности представляет собой его, художника, произведение. Он не сотворил, он перенял, он «апроприировал» что-нибудь (прием, предмет, стиль). Конечно, то, что делал Пикассо – это еще не апроприация как

таковая. Радикальные методы апроприации появятся своим чередом, особенно у Марселя Дюшана. Пикассо апроприировал не любые возможные феномены, а только феномены одного разряда: языки чужого искусства. Но проблема апроприации явно обрисовывается в творчестве этого мастера.

В чем специфика подрывного имитирования в искусстве? Непокорный раб выступает в роли прилежного подражателя. Он как бы воспроизводит чужой текст (изображение, почерк). И в этом жесте послушного прилежного раба как раз и заключена взрывная сила, бунтарская повадка. Под видом раба действует подрывник, эстетический террорист. Он притворяется послушным и смиренным, но он опасен. Это весьма изощренная и двусмысленная форма борьбы. Тут художник выказывает покорность и лояльность по отношению к нормам культуры, и притом стреляет им в спину.

Антиискусство прибегает к методам, принципам и стратегиям, которые запрещены в культурном сообществе: подознание, интуиция, случай, программная безвкусица, сознательное варварство, непристойность, имитация, эклектика, абсурд. Это все считалось и считается в области высокой культуры чем-то нехудожественным, антиэстетичным, некультурным. Все такие вещи запрещены и предосудительны в культуре индивидуализма. И потому эти самые нелепости и отклонения и надо подхватывать. Такова стратегия.

В этом смысле можно сказать, что экстремальное искусство XX века начинается с Пабло Пикассо. Он стал делать искусство из, так сказать, отбросов и ненужностей, из обломков и осколков, то есть из той «дряни», которая считалась недостойной цивилизованного человека и представителя европейской культуры. Он перепробовал все вышеназванные приемы и ходы антихудожественного разрушения основ. И он стал главным мастером дерзкой субверсивной имитации в XX веке.

Вокруг его наследия продолжают кипеть страсти. Его и отменяют, и провозглашают божеством нового искусства. Лучше бы этого не делать. Лучше бы заниматься реальными проблемами теории. Есть основания думать, что сейчас именно типологические проблемы XX века стоят на повестке дня.

## Сведения об авторах

*Бабин Александр Алексеевич* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела западного искусства Гос. Эрмитажа.

*Балашова Тамара Владимировна* – доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы РАН.

*Бусев Михаил Алексеевич* – кандидат искусствоведения, член-корреспондент и член Президиума РАХ, заместитель директора по научной работе НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, старший научный сотрудник сектора современного искусства Запада Гос. института искусствознания.

*Галямова Гузель Рашитовна* – кандидат искусствоведения, библиограф библиотеки Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова.

*Гетаивили Нина Викторовна* – кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

*Доронченков Илья Аскольдович* – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, декан факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге.

*Крючкова Валентина Александровна* – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.

*Мишин Виталий Александрович* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Гос. музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (отдел искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков), хранитель французской графики в этом музее.

*Перфильева Ирина Юрьевна* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела народного и декоративно-прикладного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.

*Турчин Валерий Стефанович* (1941–2015) – доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, зав. кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, главный научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы Гос. института искусствознания.

*Турчина Ольга Александровна* – старший научный сотрудник Научного отдела Московского музея современного искусства, преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова и Школы «Свободные мастерские» при Московском музее современного искусства.

*Фомичева Ирина Сергеевна* – старший научный сотрудник отдела словаря художников России НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.

*Якимович Александр Клавдианович* – доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, главный редактор журнала «Собрание».

*Ярцева Ольга Александровна* – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ.

## Summary

**Picasso Today.** Collected Articles. Edited by Mikhail Busev. Moscow: Progress-Tradition, 2015. 328 pages, illustrations.

In this book the oeuvre of Pablo Picasso and his role in the 20<sup>th</sup> century culture are interpreted in a wide artistic and historical context. Different aspects in Picasso's work (painting, graphics, sculpture, scenography, ceramics and jewellery) are researched here carefully. Attention is drawn to Picasso's connections with various phenomena of the world art heritage. There is an attempt undertaken to appraise Picasso's influence on the 20<sup>th</sup>-century masters' work in Europe and in America and his relationships with well-known modern writers. The contributors also deal with some new aspects of the theme "Picasso and Russia". The book is intended for art experts and all those interested in the arts.

## *Contents*

Foreword

10

### **Formation of Genius**

Aleksandr Babin

ON THE PROCESS OF PICASSO'S  
MAKING HIS PICTURES OF THE 1900s  
(RUSSIAN COLLECTIONS AND THE ARTIST'S  
MUSEUM IN PARIS)

15

Olga Turchina

MOTIVE OF DEATH IN PABLO PICASSO'S  
EARLY WORK

53

Valery Turchin

CUBIST PORTRAIT. PARIS AND MOSCOW

71

### **Picasso and Russia**

Vitaly Mishin

PABLO PICASSO'S DRAWINGS AND GOUACHES  
IN THE COLLECTION OF THE PUSHKIN FINE  
ARTS MUSEUM IN MOSCOW

91

Iliia Doronchenkov

PICASSO IN RUSSIA IN THE 1910s AND EARLY  
1920s: THE STORY OF PERCEPTION

106

## **Diversity of Genius**

Valentina Kryuchkova

DYNAMIC FORM IN PICASSO'S ART

153

Mikhail Busev

PICASSO'S EARLY SCULPTURE

165

Irina Fomichyova

SPACE AND OBJECT  
IN PICASSO'S ART

176

Gusel Galiamova

PICASSO'S CERAMICS

190

Irina Perfilieva

PICASSO'S JEWELRY

215

## **Dialogues with Artistic Heritage**

Nina Getashvili

MINOTAURS, FAUNS AND NAIADS.  
ANTIQUITY IN PICASSO'S ART

227

Aleksandr Yakimovich

PICASSO – «LAS MENINAS» – VELÁZQUEZ  
272

## **Picasso and his contemporaries**

Tamara Balashova

«HE ALWAYS FELT WHERE THE BOUNDS WERE»...  
PABLO PICASSO AND 20th CENTURY PAINTING  
IN ANDRÉ MALRAUX'S AESTHETIC SYSTEM  
283

Olga Yartseva

PABLO PICASSO'S INFLUENCE  
ON ABSTRACT EXPRESSIONISM  
303

Aleksandr Yakimovich

AND ALL THAT IS PICASSO  
313

Notes on Contributors

322

Summary

324

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

## **Пикассо сегодня**

Сборник статей

Директор издательства *Б.В. Орешин*

Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Компьютерная верстка *Е.А. Лобачева*

Формат 60x90/16

Бумага офсетная. Гарнитура GaramondC.

Печать офсетная. Объем 20.5 печ. л.

Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»

119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9

Тел. (499) 245-49-03

ISBN 9785898264444



9 785898 264444