

ПИКАССО

сегодня



Коллектив авторов

Пикассо сегодня. Коллективная монография

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18322066
Пикассо сегодня. Коллективная монография: Прогресс-Традиция; Москва; 2016
ISBN 978-5-89826-444-4

Аннотация

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».

Содержание

Предисловие	5
Становление гения	7
А. А. Бабин	8
О. А. Турчина	28
Слово о В. С. Турчине	66
В. С. Турчин	67
Портрет в кубизме Пабло Пикассо (1909–1914)	67
Кубисты-Портретисты в Париже	70
Русский опыт	71
Пикассо и Россия	77
В. А. Мишин	78
Конец ознакомительного фрагмента.	87

Пикассо сегодня. Коллективная монография

© Коллектив авторов, 2015

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
2015

© ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2015

© Прогресс-Традиция, 2015

* * *

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

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»¹.

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. Пушкина², а затем, несколько в ином составе, – в Государственном Эрмитаже³. 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»⁴.

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.

¹ Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Том второй. Поэмы. Пьесы. Проза. М: «Правда», 1988. С. 654.

² 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.

³ 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.

⁴ Бусев М. Ретроспектива Пабло Пикассо в Москве // Искусство в современном мире. Сборник статей. Вып. 4. М., 2011. С. 333–345.

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, создание 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.

Беседа 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 повседневной жизни. Это естественно, поскольку картина живет через того, кто на нее смотрит»⁵.

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

М. А. Бусев

⁵ 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 художника⁶

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 законченному 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 Пикассо⁷. 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 Мадриде⁸. 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

⁶ 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».

⁷ Подробнее см.: Бабин А. А. Об оборотной стороне картины Пикассо «Любительница абсента» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1978. Вып. 43. С. 21–23.

⁸ 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).

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)⁹.

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» периоду¹⁰.

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»¹¹.

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»¹². 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.

⁹ Воспроизведение см. в каталоге выставки: De Matisse à Picasso. Collection Jacques et Natasha Gelman. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 1994. P. 92–93.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² Изложенная точка зрения М. Бессоновой зафиксирована в соответствующем документе – в отзыве московского музея, в целом положительном, на мою диссертацию 1982 года.

Эта ошибочная точка зрения нашла отражение в книге А. С. Подоксика «Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев», опубликованной в 1989 году, после смерти автора, и вышедшей под редакцией Марины Бессоновой¹³. Правда, у меня не было тогда веских доказательств, подтверждающих высказанную в 1979 году гипотезу о «Портрете Итуррино» на обороте «Девочки на шаре». Дополнительные данные обнаружились в книге Джона Ричардсона (1991)¹⁴, опубликовавшем, в частности, фотографию Пикассо на фоне «Портрета Итуррино» 1901 года (в мастерской художника на бульваре Клиши, рядом с коллекционером Пере Маньяхом¹⁵ и каталонским художником Антони Торресом Фюестером). 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 Итуррино¹⁶.

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)¹⁷. 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)¹⁸.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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).

¹⁷ Воспроизведение этой фотографии см. в кн.: Richardson 1991. P. 162.

¹⁸ 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).

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»¹⁹. 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, записанный 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)²⁰. О нем можно судить также по графическому эскизу, хранящемуся в Музее Пикассо в Париже²¹. 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)²². 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 виске²³.

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» периода²⁴. Правда, первоначальное изображение маленького мальчика, обнаруженное в нижних живописных слоях полотна, ставит под сомнение некоторые детали рассказа Сабартеса о возникновении мос-

¹⁹ Бессонова – Георгиевская 2001. С. 198, № 150.

²⁰ Сириси-Пельисер приводит описание несохранившейся картины: «Касахемас 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, Сириси-Пельисер считал, что уничтоженный вариант был большим по размеру, чем сохранившийся (в Городском музее современного искусства в Париже).

²¹ См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II. Drawings. Watercolours. Gouaches. Pastels. London, 1988. P. 35, № 35.

²² См.: Oskar Reinhart Collection «Am Römerholz». Introduction by Lisbeth Stähelin. Winterthur, n.d. P. 35, pl. XXXVI.

²³ 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.

²⁴ 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.*

ковской 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, отождествлявших 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»)²⁵. 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 Вашингтоне²⁶. 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 года²⁷. 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 книг²⁸. Однако уже осенью 1901 года Пикассо записал изображение Макса Жакоба, создав поверх него композицию «Сидящая мать с ребенком» (США, Массачусетс, Кембридж, Художественный музей Фогг)²⁹. 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 портрете³⁰.

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» периода³¹. Сабартес также приводит важное свидетельство о том, что название московской картины «Портрет поэта Сабартеса» – это авторское название, придуманное Пикассо³².

Как и московский портрет, второй портрет Сабартеса, завершенный в январе 1902 года в Париже (Барселона, Музей Пикассо), написан поверх другой картины. В данном слу-

²⁵ См.: Подоксик А. С. Указ. соч. С. 149, № 6, ил. 6. См. также: Бессонова – Георгиевская 2001. С. 200, № 151.

²⁶ См.: Daix P., Boudaille G. Picasso. The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné of the Paintings, 1900–1906. New York, 1967. P. 178, №. V. 53. См. также: Daix P. Picasso. Life and Art. New York, 1993. P. 439, №. 47.

²⁷ В каталоге washingtonской 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.

²⁸ 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.

²⁹ Ibid. P. 4, fig. 2.

³⁰ 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.

³¹ Sabartés J. Op. cit. P. 63–65. Воспроизведения второго и третьего портретов Сабартеса см. в кн.: Daix P., Boudaille G. Op. cit. P. 204 (№. VI. 34: Музей Пикассо, Барселона), 236 (№. X. 11: Художественный музей, Осло).

³² 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.

чае – 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»³³. 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»³⁴. Обе версии «Женщины в колпаке», как сохранившуюся, так и известную по рентгенограмме, можно рассматривать как подготовительные работы к эрмитажной картине «Свидание», или «Две сестры»³⁵.

В картине «Свидание» я обнаружил существенные авторские переделки или пентimenti. 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 подготовительном 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 скульптуре³⁶ 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» Пикассо³⁷. 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»³⁸. 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

³³ Воспроизведение рентгенограммы «Портрета Сабартеса» из барселонского музея, под которым была обнаружена «Женщина в колпаке» см. в кн.: *Richardson* 1991. P. 220.

³⁴ См.: *Rafart i Planas C.* Museu Picasso, Barcelona. Guide (English). Barcelona, 1998. P. 54–55.

³⁵ «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).

³⁶ См.: *Blunt A., Pool Ph.* Picasso. The formative Years. London, 1962, ill. 109–110 (авторы сравнивают графический эскиз к «Свиданию» Пикассо со скульптурной группой Шартрского собора «Встреча Марии и Елизаветы»).

³⁷ См.: *Бабин А. А.* «Свидание» Пикассо среди произведений голубого периода // Краткие тезисы докладов конференции молодых научных сотрудников Государственного Эрмитажа. Л., 1975. С. 21–22. См. также: *Бабин А. А.* О процессе работы Пикассо над картиной «Свидание» // Сообщения Государственного Эрмитажа, 1977. Вып. 42. С. 14–18 (далее: Бабин 1977); *Бабин А. А.* Раннее творчество Пикассо (иконография, символика, стилистика) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1981. С. 13.

³⁸ *Richardson* 1991. P. 222–224; *Daix P.* Dictionnaire Picasso. Paris, 1995. P. 304; *Костеневич А. Г.* Искусство Франции. 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Санкт-Петербург, 2008. Т. 2. С. 116–117 (далее: Костеневич 2008. Т. 2).

«Пикассо и мастера» эрмитажное «Свидание» не демонстрировалось, а лишь репродуцировалось в каталоге³⁹.

Авторское название эрмитажной картины упоминается также в письме Пикассо к своему другу Макс 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)⁴⁰. И только в том же 1977 году Пьер Дэкс предложил правильное прочтение этого слова как «мать» («une mère»)⁴¹. 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 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 картины⁴².

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 имела 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 Блок⁴³. Вполне вероятно, что эрмитажную картину вначале приобрел Анри Блок, один из первых французских друзей Пикассо⁴⁴. 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 замы-

³⁹ 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 А. А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств' 8. М., 1985. С. 93–107.

⁴⁰ Бабин 1977. С. 14–18. Картина «Свидание» написана на дереве в технике, отдаленно напоминающей работу над средневековой алтарной композицией.

⁴¹ Daix P. La vie de peintre de Pablo Picasso. Paris, 1977. P. 53, 58, Note 6.

⁴² 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 девой 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.

⁴³ См. кат. выставки: Max Jacob et Picasso (1994). P. 32–33, fig. 4, cat. 46.

⁴⁴ См. Ibid. P. XXII.

сел и меняя прежнюю композицию⁴⁵. 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»⁴⁶.

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)⁴⁷, 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 году⁴⁸.

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»⁴⁹. 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 Париж⁵⁰. 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 палимпсеста⁵¹.

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 конца⁵². Поэтому более раннее изображение про-

⁴⁵ 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).

⁴⁶ См.: Бабин А. А. 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.

⁴⁷ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 79.

⁴⁸ Бабин А. А. Новые данные о третьей поездке Пикассо в Париж (1902–1903) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXII. Л., 1982.

⁴⁹ 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 «Монсей».

⁵⁰ 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, №. VIII. 1.

⁵¹ 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).

⁵² Палимпсест (греч. *palimpsēston* [*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

ступает 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, Художественный институт); «Аскет» (Пенсильвания, Мерион, Фонд Барнса); «Трагедия», или «Бедняки на берегу моря» (Вашингтон, Национальная художественная галерея); «Трапеца 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 Хенигсвальд⁵³. 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 язык⁵⁴. 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 Arrastre». Она изображала вынос мертвого быка с арены. Эта композиция известна по рисунку из Музея Пикассо в Париже⁵⁵, а также по аналогичному этому рисунку графическому эскизу на обороте уже упоминавшегося ранее письма Пикассо к Максу Жакобу 1902 года⁵⁶. 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 картиной. 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 лучей⁵⁷.

Согласно Э. А. Кармину, первоначальная композиция, написанная на вашингтонском полотне, повторяла эскиз из Балтимора, включающий мотив «Девочка на шаре»⁵⁸. Вто-

10. М., 2010.

⁵³ Hoenigswald A. Op. cit. P. 299–309.

⁵⁴ См. ссылки на мое исследование «Свидания» в статье: Hoenigswald A. Op. cit. P. 308, Notes 4, 8.

⁵⁵ Ibid. P. 303–305, figs. 10, 13, 14.

⁵⁶ См. кат. выставки: Max Jacob et Picasso (1994). P. 9–10, cat. 9.

⁵⁷ Carmean E.A., 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 E.A., Jr. «The Saltimbanques». Sketchbook No. 35, 1905. – In: «Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso», New York, 1986. P. 9–19.

⁵⁸ См.: Daix P., Boudaille G. Op. cit. P. 262, №. XII. 18; Carlson V.I. Picasso. Drawings and Watercolors, 1899–1907 in the Collection of The Baltimore Museum of Art. Baltimore, 1976. P. 24–25, №.13. Подробнее см. в статье: Бабин А. А. О «Девочке

рой этап работы следовал за гуашью «Два акробата с собакой» (1905. Нью-Йорк, Музей современного искусства)⁵⁹. 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 справа⁶⁰. 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 евнуха⁶¹.

Известно, что «Турецкая баня» Энгра, впервые представшая перед широкой публикой лишь в Осеннем Салоне 1905 года, послужила источником вдохновения для «Гарема» Пикассо⁶². 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)⁶³, предшествующая «Гарему» и изобилующая 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 завершенному 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 черты⁶⁴. Вначале портрет не понравился Гертруде Стайн, но потом живописец убедил ее, что такой, как на портрете Пикассо, она будет всегда⁶⁵. О сходстве модели

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, № 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*.

⁵⁹ См.: *Ibid.* P. 261, №. XII.17. Далее в тексте и в примечаниях Музей современного искусства в Нью-Йорке будет указываться сокращенно и по-английски: MoMA.

⁶⁰ *Hoenigswald A. Op. cit.* P. 299–300.

⁶¹ 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*.

⁶² См. каталог выставки: *Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998)*. P. 264, cat. 155.

⁶³ См. каталог выставки: «*Les Demoiselles d'Avignon*». Paris, 1988. Vol. I. P. 14–15, cat. 12.

⁶⁴ 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*.

⁶⁵ *Daix P. Dictionnaire Picasso. Paris, 1995. P. 739*.

и портрета Пикассо спустя много лет говорит, в частности, фотография, сделанная Мэн Реем в 1922 году⁶⁶. История создания «Портрета Гертруды Стайн» хорошо известна, особенно благодаря статье Винсента Жиру 2007 года, в которой была также воспроизведена рентгенокопия картины⁶⁷. 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 Париже⁶⁸, 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 Париже⁶⁹, отчасти повторяет композицию «синего» портрета 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)⁷⁰ 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)⁷¹. 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

⁶⁶ Giroud V. Picasso and Gertrude Stein // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 2007. P. 41.

⁶⁷ См.: Giroud V. Op. cit. P. 27.

⁶⁸ После возвращения из Госоля в Париж художник осенью 1906 г. завершает работу над несколькими портретами (в частности, «Автопортретом» из филладельфийского музея) и тематическими 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.

⁶⁹ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 87.

⁷⁰ 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).

⁷¹ См.: Musée Picasso. Catalogue des collections, I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques. Paris, 1985. P. 23.

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 Филадельфии⁷². 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 полотна⁷³. Эскиз, скрытый в нижних слоях «Бюста», насчитывает шесть обнаженных женских фигур, но, несмотря на это отличие, предвосхищает 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 года⁷⁴. 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 года⁷⁵. 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)⁷⁶ также заметен прием палимпсеста: фигура окружена с двух сторон маленькими этюдами к «Авиньонским девушкам» и сама предвосхищает 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»)⁷⁷ и в «Обнаженной женщине анфас с поднятыми руками»⁷⁸. 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.

⁷² Сопоставление снимка в инфракрасных лучах с полотна «Бюст» и филадельфийского 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 филадельфийский 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».

⁷³ *Rubin* 1994. P. 87.

⁷⁴ *Ibid.* P. 50, fig. 48.

⁷⁵ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 93 (инв. № М.Р. 17).

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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, №. 142 (инв. № М.Р. 542 r).

⁷⁸ 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, №. 135 (инв. № М.Р. 13).

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»⁷⁹.

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 года⁸⁰. 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)⁸¹. Пикассо создал другой живописный этюд к «Авиньонским девушкам» (Париж, Музей Пикассо), имеющий тоже название («Бюст женщины»)⁸². 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 года⁸³, 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 глаза⁸⁴. У. Рубин и П. Дэкс также обозначили в процессе работы над полотном «Авиньонские девушки» переход от «иберийской» стадии к «африканской»⁸⁵. Голова сидящей справа женщины считается в литературе самой «афри-

⁷⁹ 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).

⁸⁰ Воспроизведение см. в каталоге выставки: *Picasso: The Early Years, 1892–1906* (1997–1998).

⁸¹ См.: *Musée Picasso. Catalogue of the Collection*, II (1988). P. 72, №. 142. Ср.: Пикассо. Москва, 2010. С. 91. См. также мое примечание 72.

⁸² См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 89.

⁸³ См.: *Hoenigswald A.* Op. cit. P. 300–301, fig. 6 (на примере фигуры старого клоуна в вашингтонской картине 1905 года).

⁸⁴ Rubin 1994. P. 112–113, figs. 220–222.

⁸⁵ См.: *Ibid.* P. 59, 103–108. См. также: *Daix P.* Dictionnaire Picasso (1995). P. 49–51, 53–54, 247–251.

канской»⁸⁶. 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)⁸⁷.

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 Сезанна⁸⁸. Отдельные натюрморты, в частности «Ваза с цветами» (1907, Нью-Йорк, Музей современного искусства)⁸⁹, напротив, говорят о полемике Пикассо с Сезанном. В процессе создания «Вазы с цветами» постепенно «сезаннистские» черты (в графических эскизах)⁹⁰ 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)⁹¹ 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 Подоксик, опубликовавшему в 1978 году статью об эрмитажной картине⁹². 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 погода⁹³. Для Пикассо «стиль Воллара» – это был давно пройденный этап. История переделок упомянутого выше полотна «Кувшины и лимон» (лето 1907 года), на котором кубистический натюрморт перекрыл кубистиче-

⁸⁶ Rubin 1994. P. 117, figs. 225–226.

⁸⁷ См.: Ibid. P. 14–17, figs. 2, 7. См. также: Костеневич 2008. Т. 2. С. 120–121, 127; №№ 314, 315, 328.

⁸⁸ 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, №. 6 (November – December 1978). P. 114–133.

⁸⁹ 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.

⁹⁰ См. «Carnet 16» в каталоге выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 303, № 17 R (сезаннистский криволинейный рисунок); P. 304, № 27 R (кубистический рисунок, геометризующий форму предметов).

⁹¹ См.: Rubin 1994. P. 47, fig. 32 (55 X 46 см; Коллекция доктора Герберта Балтинера, Вадуц, Лихтенштейн). См. также: Daix P., Rosselet J. Op. cit. P. 203, № 65.

⁹² Подоксик А. С. О картине Пикассо, скрытой под натюрмортом «Бидон и миски» // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1978. Вып. 43. С. 23–25.

⁹³ 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.

ский 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»⁹⁴. 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»⁹⁵.

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 художника⁹⁶. Там, где бессильны 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 окончательном состоянии картины. Ранее прорисовка головы левой женщины в эрмитажной работе во многом повторяла изображение на одном из графических эскизов, хранящихся в Музее Пикассо в Париже⁹⁷. Во время этой стадии работы облик женщины слева напоминал этюды к картине «Женщина с салфеткой» (Частное собрание)⁹⁸; 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)⁹⁹. 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

⁹⁴ 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, № 28 R., № 30 R.

⁹⁵ 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.

⁹⁶ См.: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 123, № 319; С. 127, № 328.

⁹⁷ См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 82, №. 172.

⁹⁸ *Daix P., Rosselet J.* Op. cit. P. 209, № 97–99.

⁹⁹ 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.

не различима, но ранее она была намечена со всей очевидностью в эскизе гуашью (Нью-Йорк, собрание Джаффе)¹⁰⁰.

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*)¹⁰¹. Первая версия «Дриады» развивала композицию, намеченную в одном из эскизов картины «Авиньонские девушки»: в пастели «Обнаженная женщина, сидящая в кресле», изображающей женщину, положившую свою согнутую левую ногу на колено правой (весна 1907 года, Париж, Музей Пикассо)¹⁰². 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 Щукина¹⁰³.

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)¹⁰⁴ и графическим эскизом из Москвы (исполнен акварелью и гуашью между осенью 1907 и июнем 1908 года)¹⁰⁵. 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)¹⁰⁶. Слева от зеркала художник поместил палитру, в отверстие которой, в сравнении с московским эскизом, он добавил кисти. Примечательно, что в другой эрмитажной картине – «Стеклянной посуде» (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, видимые 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 известна¹⁰⁷. 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: «PereNed» – вместо правильного «PerNed». Однако и сейчас оба вари-

¹⁰⁰ 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).*

¹⁰¹ См.: «Les Demoiselles d'Avignon». Cat. de l'exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 305, № 34 R.

¹⁰² Ibid. P. 47, cat. 39.

¹⁰³ Тугендхольд 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.

¹⁰⁴ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 105 («Натюрморт: череп, чернильница и молоток», весна – лето 1908 г.).

¹⁰⁵ Там же (Пикассо. Москва, 2010). С. 47.

¹⁰⁶ Daix P., Rosselet J. Op. cit. P. 212, № 116; P. 223, № 172.

¹⁰⁷ См.: *Kostenevich 2010. Cat. 63*.

анта 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)¹⁰⁸. 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, гобоя¹⁰⁹.

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 Гуггенхайма в Нью-Йорке¹¹⁰. 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)¹¹¹. При их сопоставлении не сразу определишь, где картина Пикассо, а где Брака. Не случайно, что Борис Анреп¹¹² 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)¹¹³; «Художник и его модель» (1914; две последние – Париж, Национальный музей Пикассо)¹¹⁴.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ См.: Костеневич 2008. Т. 2. С. 131, № 338.

¹¹⁰ См.: Guggenheim Museum: A to Z. New York, 1999. P. 55, 211.

¹¹¹ 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.

¹¹² Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 44.

¹¹³ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 117. Согласно Д.–А. Канвейлеру, на картине ранее имелась надпись «J'aime Eva», которая сейчас не существует. См.: Daix P., Rosselet J. Op. cit. P. 282, № 485. Надпись «Ma Jolie» появляется на нескольких полотнах Пикассо 1911–1912 годов, в частности, на холсте «Гитара, бутылка “Перно”, бокал» (см.: Ibid. P. 282, № 486).

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 Энгра 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 формами¹¹⁵. 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)¹¹⁶. При этом неоклассический портрет сохранил лежащую в его основе кубистическую структуру.

Картина «Флейта Пана» (лето 1923 года, Париж, Музей Пикассо)¹¹⁷ неоднократно переписывалась Пикассо¹¹⁸. 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 эскизах¹¹⁹. 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 завершенном 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 замечен 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

Здесь надпись сделана правильно и не имеет исправлений, в отличие от более ранней эрмитажной картины.

¹¹⁴ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 119.

¹¹⁵ 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*).

¹¹⁶ См. рентгенограмму и портрет Ольги Хохловой в каталоге выставки: «Picasso. Une Nouvelle datation». Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1990 – 14 janvier 1991. P. 26–28, № 5. См. также: Picasso and Portraiture. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 102–103, Note 65.

¹¹⁷ Картина «Флейта Пана» не выставлялась в Москве в 2010 году.

¹¹⁸ См.: Rubin W. «The Pipes of Pan»: Picasso's Aborted Love Song to Sara Murphy // Art News. 93, № 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.

¹¹⁹ См. графические эскизы к картине «Флейта Пана» в каталоге выставки: Picasso and Portraiture. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 105.

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 натюрморту¹²⁰. 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)¹²¹, многочисленные эскизы к которой не были полностью реализованы художником¹²². 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 Вальтер¹²³. Первоначально на полотне с натюрмортом 1931 года художник планировал написать портрет Марии-Терезы Вальтер, новой возлюбленной Пикассо. Некоторые исследователи, ссылаясь на высказывание Пикассо, указывали на присутствие в картине зашифрованного женского профиля¹²⁴. Тогда как фрукты в вазе вызвали у ученых ассоциации с глазами, а фрукты на столе – с женской грудью¹²⁵. Более позднее изображение Марии-Терезы Вальтер можно увидеть в натюрморте со скульптурной головой – «Бюст, фруктовая ваза и палитра» (3 марта 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)¹²⁶. В другом произведении, в рисунке углем 1932 года, более четко обозначены черты модели: Марии-Терезы Вальтер¹²⁷. Метаморфозы женской фигуры продолжаются и в картине «Лежащая обнаженная» (4 апреля 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)¹²⁸. В ней модель, наделенная чертами Марии-Терезы Вальтер, уподоблена плодам и растениям. Несмотря на трансформацию натуры, реальный прототип все же узнаваем на полотне Пикассо.

Метаморфозы натуры, 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»¹²⁹. Как мне

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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.

¹²² Графические эскизы к картине «Свадьба Пьеретты» см. в каталоге выставки: «Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso», New York, 1986.

¹²³ См. каталог выставки: Picasso and Portraiture. MoMA, New York, 1996. P. 68–69. См. также: Richardson 2007. P. 439–440.

¹²⁴ См. каталог выставки: Picasso and Portraiture». MoMA, New York, 1996. P. 68–69. См. также: Richardson 2007. P. 439–440.

¹²⁵ 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.

¹²⁶ См.: Bois Y.-A. Op. cit. P. 13, fig. 3.

¹²⁷ Фонд Бейелер, Цюрих, Швейцария. См. каталог выставки: Picasso and Portraiture. MoMA, New York, 1996. P. 351.

¹²⁸ См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 211.

¹²⁹ См.: Пикассо. Сборник статей о творчестве. Под ред. и с предисловием А. Владимировского. Перевод с немецкого Ю. И. Штейнбок. М., 1957. С. 18.

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.

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 разночтений, ибо без этого Пикассо не был бы Пикассо и, следовательно, одним из крупнейших представителей авангарда, а в целом и всего искусства XX столетия¹³⁰, 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 поддаться 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, пытается проникнуть внутрь состояния вещества-тела и движений души и смоделировать этот переход посредством своих работ.

¹³⁰ 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 искусы постмодернизма и наинновейших эстетических искушений.

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 наметился 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, предчувствуя 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 удалось 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 важнейший. Взгляд «внутрь», в лабораторию, в трансформации (эскизы, зарисовки, порой на клочках газет и салфеток, взаимоотношение с фотографией¹³¹) может стать крайне интересным моментом, позволяющим увидеть, как искал мастер то или иное решение. Однако еще до подхода к подобной конкретике необходимо попытаться 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 каркаса¹³². Для него важен намек, тогда понятный многим, особенно испанцам, что проституция

¹³¹ Волкова О. А. Фотография в творчестве Пикассо (1906–1917) // Пикассо и окрестности. Сборник статей. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С.144–163.

¹³² Примером для него могла быть картина «Завтрак на траве» Э. Мане, в которой разрушалась традиционная мотивация связи представленных персонажей, хотя имелось указание на иконографический источник классического искусства –

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 «Девницами», 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 натуры. 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 отказать в праве «влияний» 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 реформируя. 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

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».

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 худож-

ник 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 – немощная, 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 помертвевшая. 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 перовые 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 внимания уделено эротике, встречам с проститутками, макаберным сценам. В них – подоснова поисков, в своей стилистике 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 штудировал 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 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.



Автопортрет с палитрой. Осень 1906. Филадельфия, Художественный музей



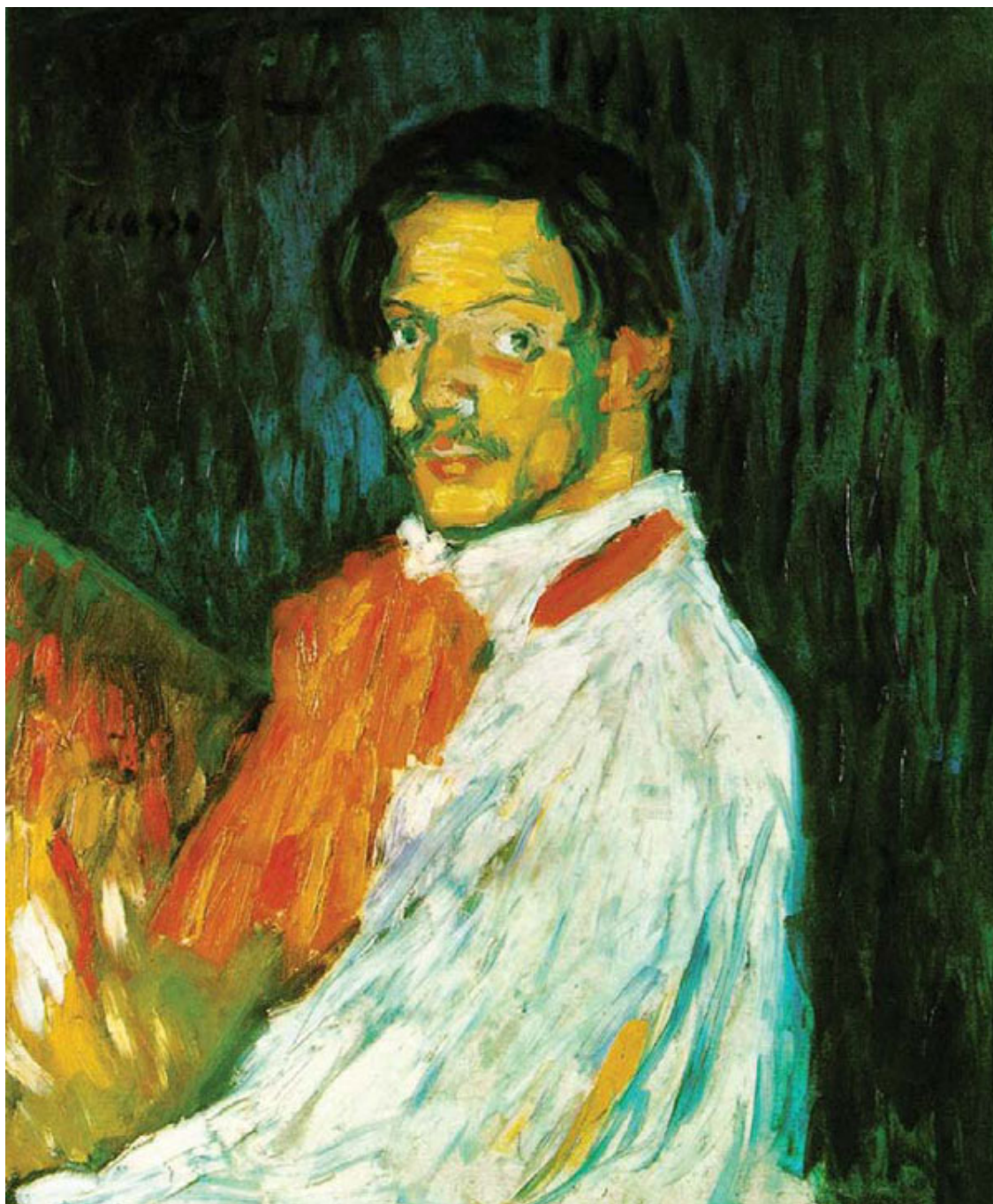
Первое причастие. 1896. Барселона, Музей Пикассо



Наука и Милосердие. 1897. Барселона, Музей Пикассо



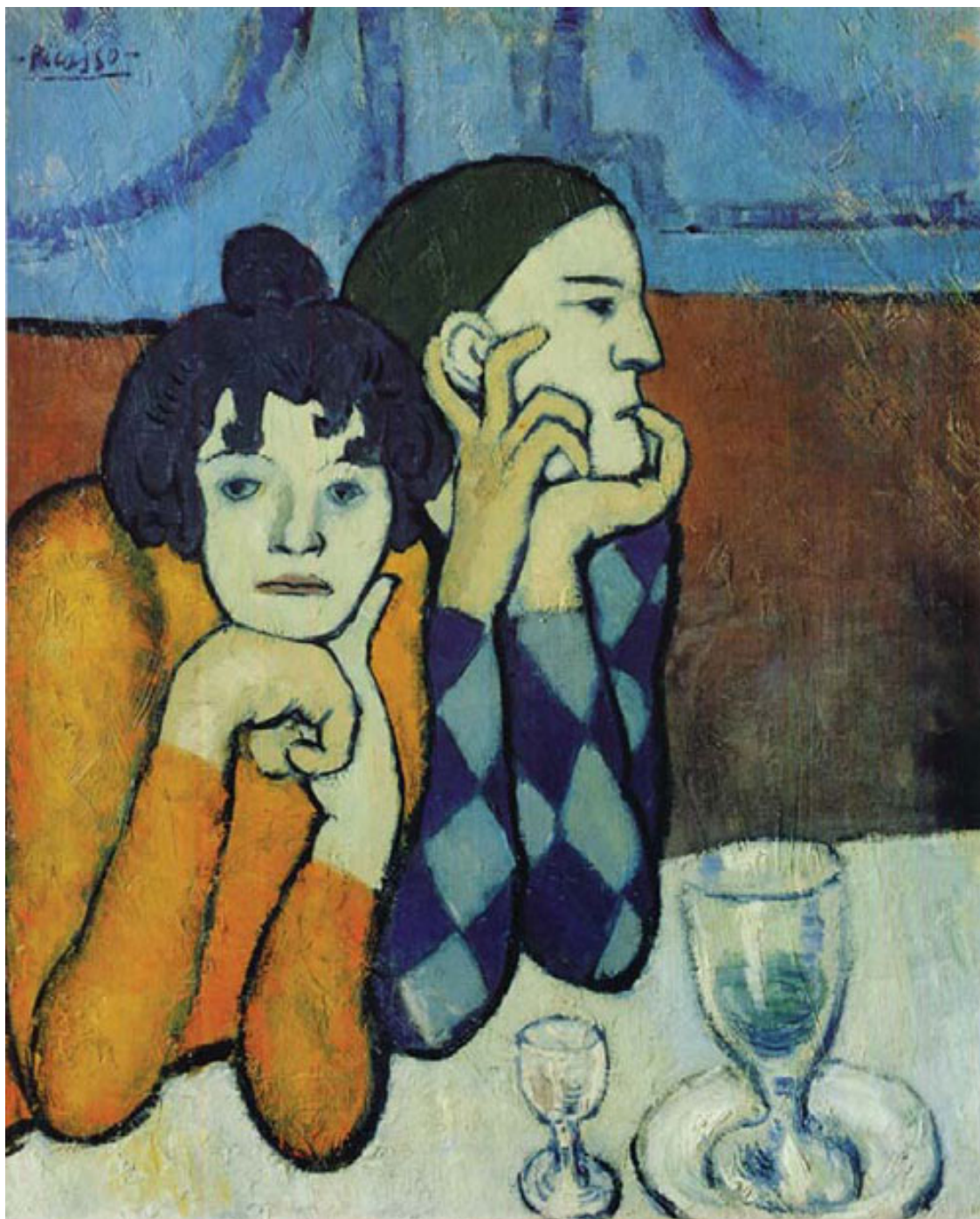
Маска. 1900



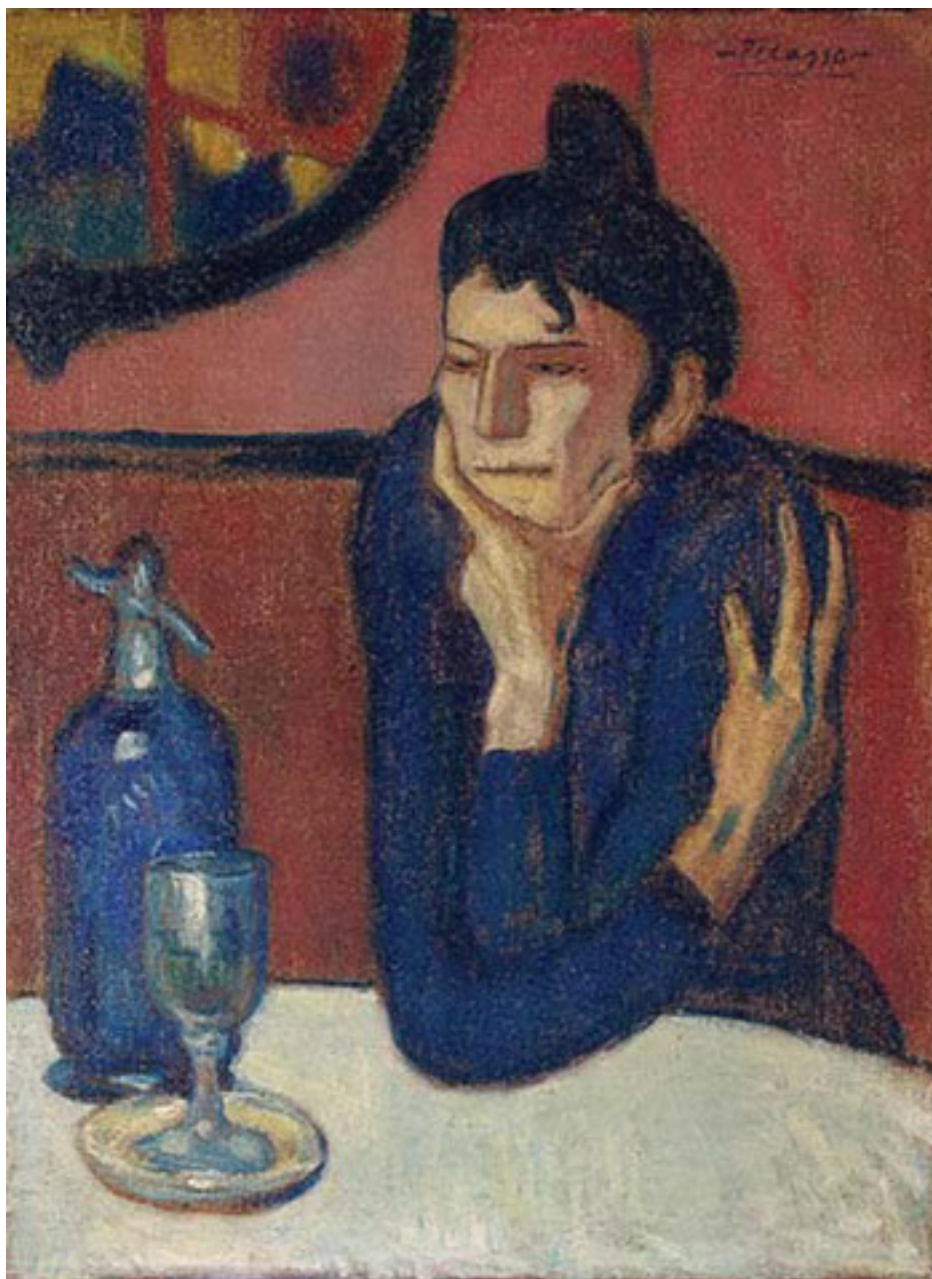
Автопортрет «Yo, Picasso», 1901. Частное собрание



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



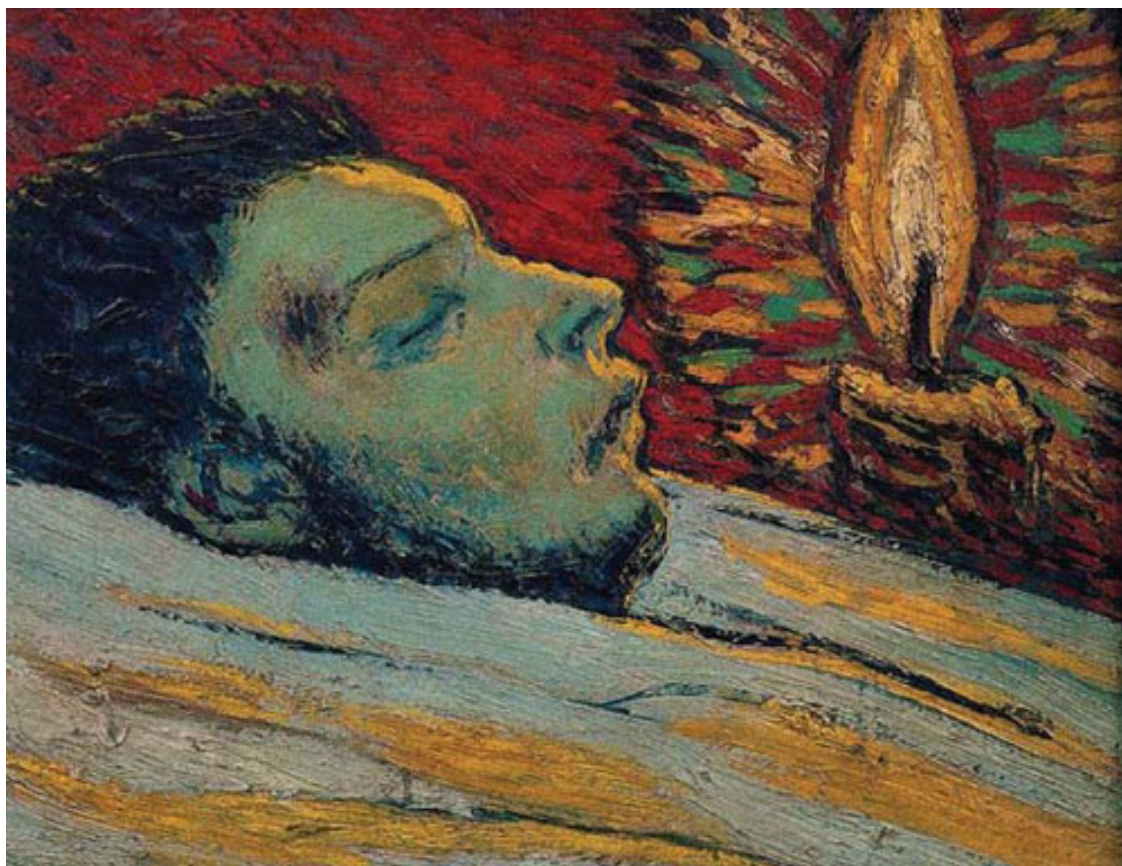
Арлекин и его подружка (Странствующие гимнасты). Осень 1901. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



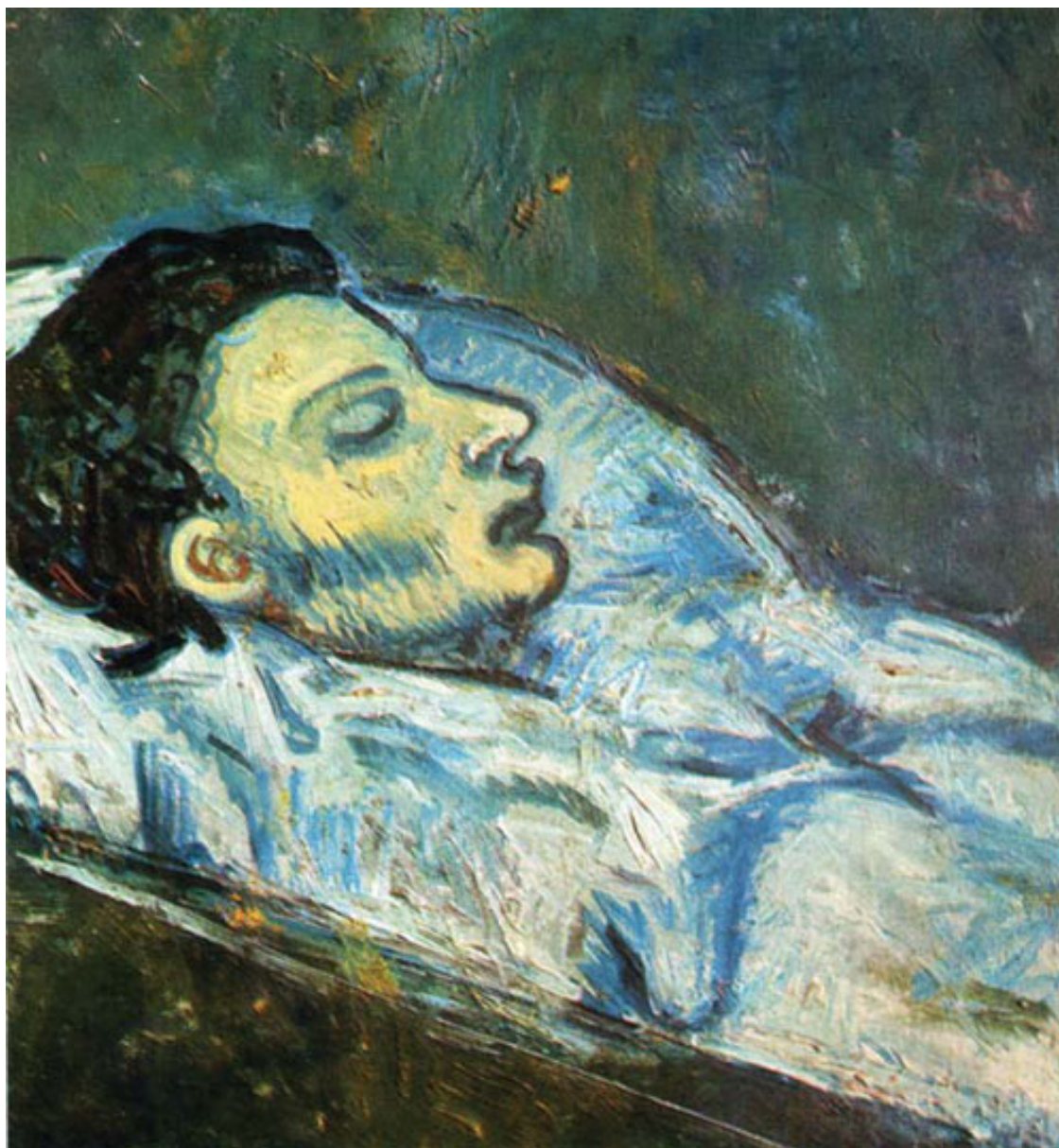
Любительница абсента. 1901. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



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



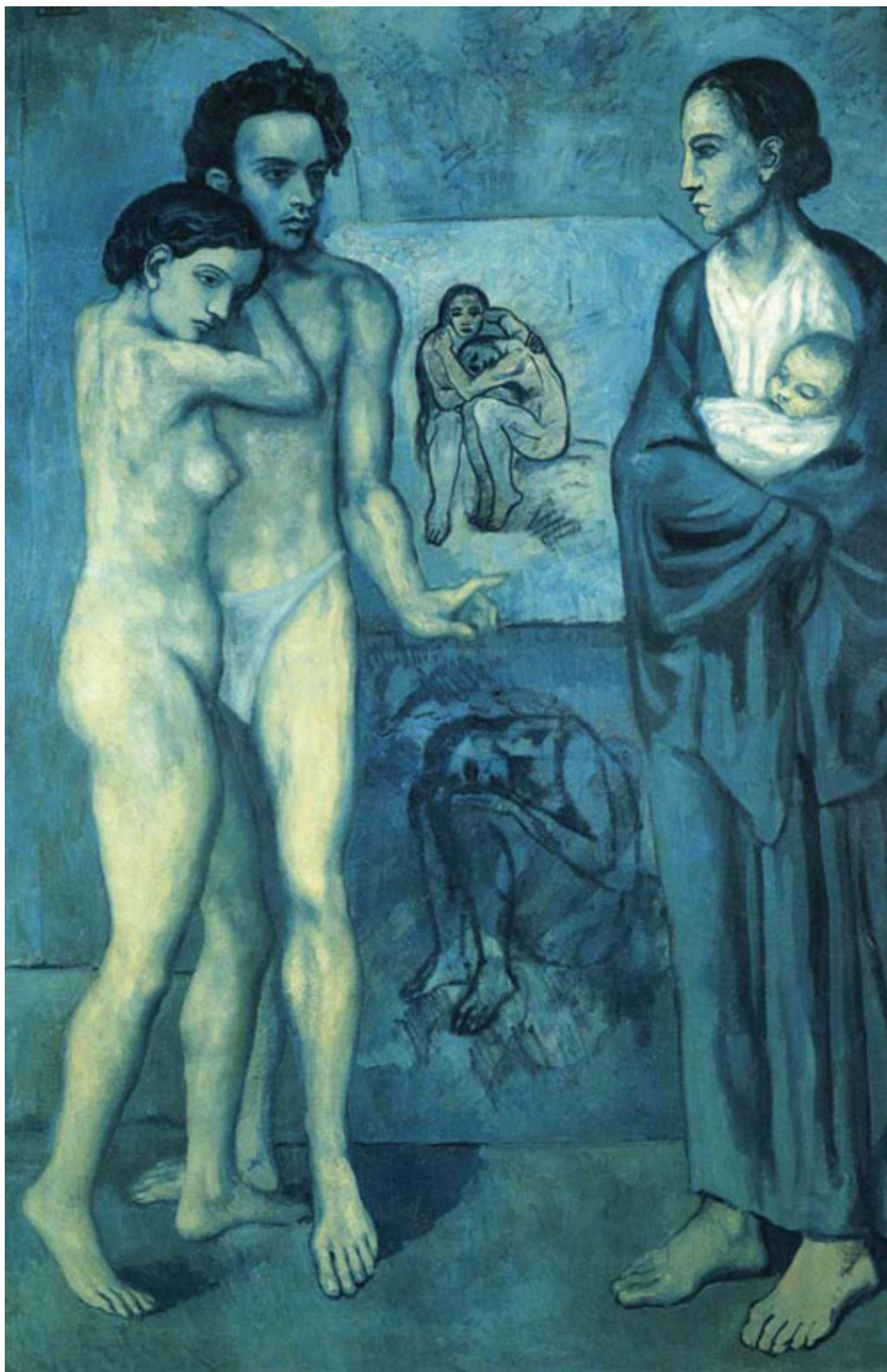
Касахемас в гробу. 1901. Париж, Музей Пикассо



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



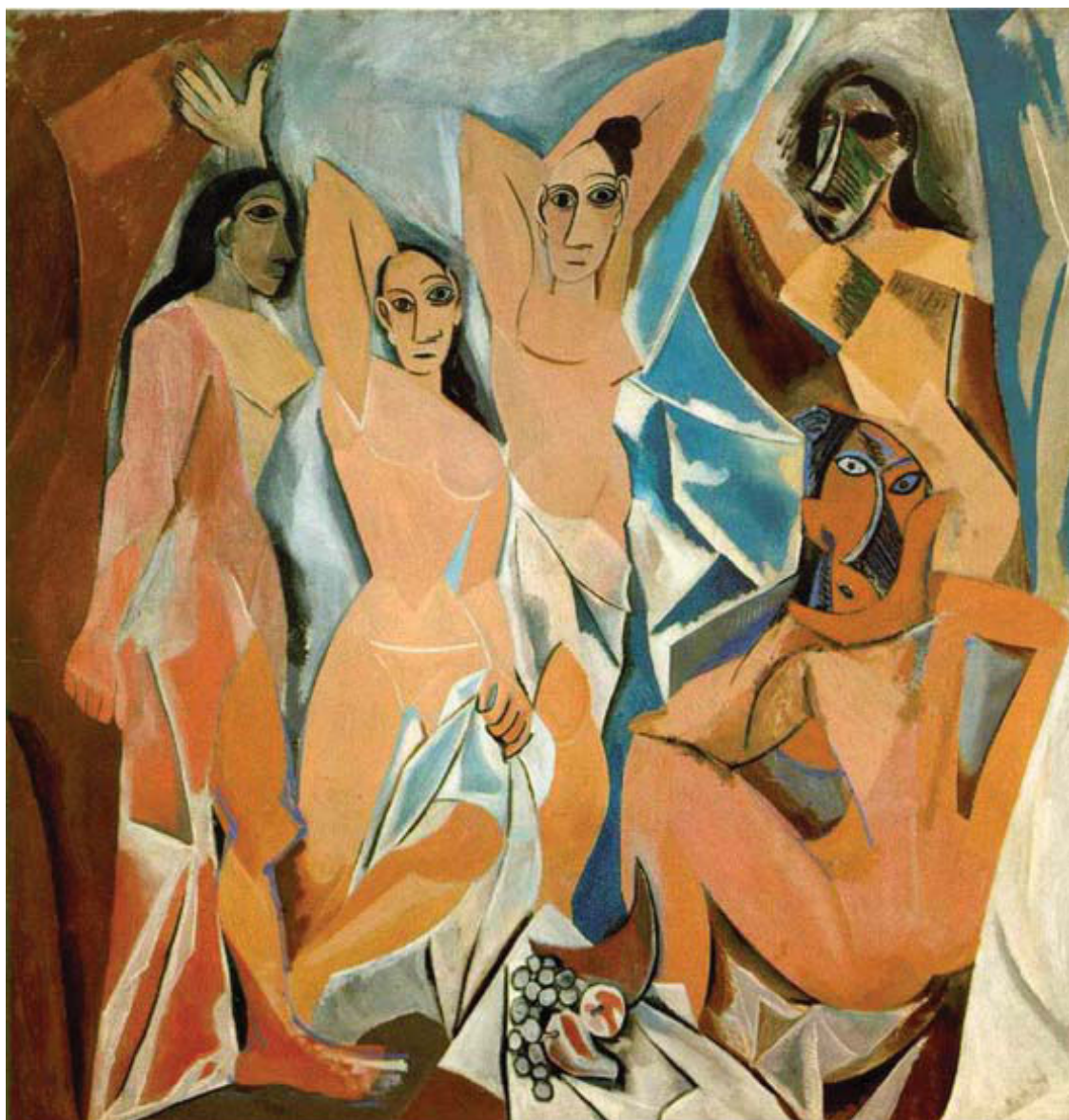
Испанка с острова Майорка. 1905. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



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



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



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



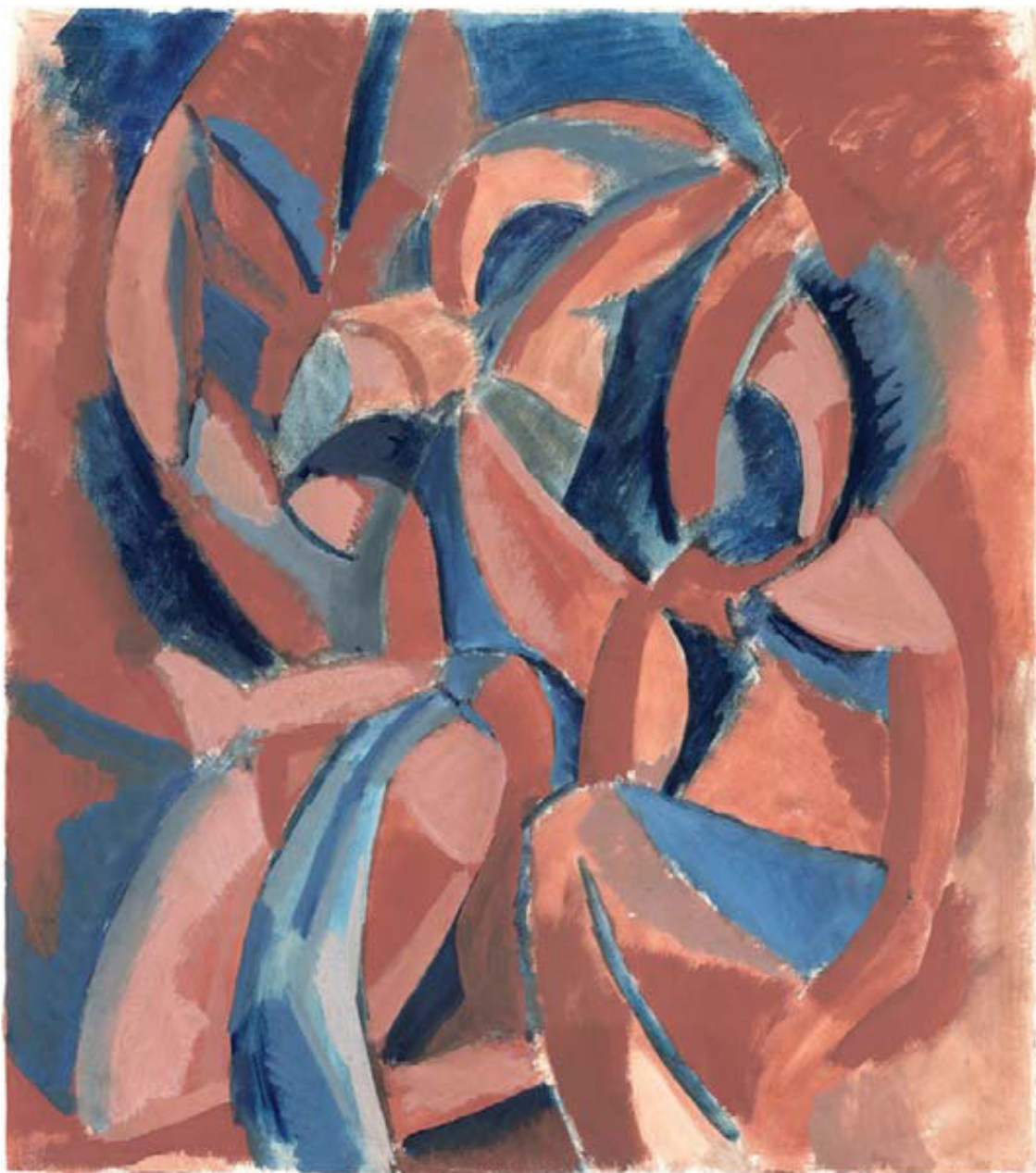
Дриада. 1908. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж



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

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 Богоматери, 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 первородный грех не искупится потому, что искупитель умер во младенчестве, – вы все обречены».

Фигура одинокого старика, изображенная на саркофаге¹³³, почти стирается с поверхности, растворяется и распадается, 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 мате-

¹³³ 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.

ринской 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 взаимодействия... Кубизм на новом витке развития дал примеры взаимоотношений живого и мертвого. Не стоит исходить из мысли, что натюрморт – 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 метафизикой¹³⁴.

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.

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 – «Гернике»¹³⁵.

В получивших широкое признание книгах В. С. Турчина, дающих общую картину развития современного искусства, Пикассо предстает одним из главнейших героев авангарда¹³⁶.

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 становились объектом пристального анализа ученого¹³⁷.

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

¹³⁴ См.: Green Christopher. Life and Death in Picasso: Still Life, Figure (1907–1933). London, Thames and Hudson. 2008.

¹³⁵ «Герника» // Творчество. 1973. № 8. С. 20–22.

¹³⁶ В лабиринтах авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993; Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

¹³⁷ 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»¹³⁸) и натюрмортам, где изображения бидонов и мисок сведены к элементарным структурам («Зеленая миска и черная бутылка», «Бидон и миски»¹³⁹), по фигурам людей, преднамеренно неуклюжих, словно первобытные существа («Дриада»¹⁴⁰, «Три женщины», «Дружба»¹⁴¹ 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 поясное¹⁴²) в основу образа было положено изображение мадам Пютман, в доме которой Пикассо и Фернанда некоторое время проживали в местечке Ля Рюде-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»¹⁴³.

Впоследствии 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.

¹³⁸ 1908. Государственный Эрмитаж (далее – ГЭ).

¹³⁹ Все – 1908 год. Хранятся в ГЭ.

¹⁴⁰ Правда, это не авторское название и появилось в Москве благодаря Б. Н. Терновцу в 1920-е годы.

¹⁴¹ Все – ГЭ.

¹⁴² Все – ГЭ.

¹⁴³ Пикассо П. Беседа с Зервосом // Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1969. С. 308.

В «серии коллекционеров и маршанов» 1909–1910 годов («Портрет Кловиса Саго», «Портрет Амбруаза Воллара», «Портрет Даниеля-Анри Канвейлера», «Портрет Вильгельма Уде»¹⁴⁴) 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»¹⁴⁵). При этом, 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 целом¹⁴⁶. 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, ГЭ¹⁴⁷), в которой первоначально, как показывает рентгенограмма¹⁴⁸, 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 Леони¹⁴⁹. 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.

¹⁴⁴ «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. Щукина, несмотря на то, что тот щедро платил за его произведения (ограничился только карикатурой 1905 года).

¹⁴⁵ Частные собрания.

¹⁴⁶ Искусство портрета. Сборник статей / Под ред. А. Г. Габричевского. М., ГАХН, 1928.

¹⁴⁷ Второе бытующее название картины – «После бала» – было предложено первым ее владельцем в России С. И. Щукиным и не является авторским.

¹⁴⁸ См.: Подоксик А. С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л.: Аврора, 1989. С. 170.

¹⁴⁹ Новой (после Фернанды) возлюбленной П. Пикассо.

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 jolïe» 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»¹⁵⁰. Причем выделяется она не стилистикой, так как по манере к ней близка исполненная тогда же «Дама с веером»¹⁵¹, 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 рентгенограммам¹⁵², орнамент на платье был более активен, чем при завершении). Это произведение близко к задуманной композиции «Карнавал в бистро» (не исполнено¹⁵³). Там же есть набросок натюрморта, который был создан зимой 1908 года («Хлеб и компотница на столе»¹⁵⁴), 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)¹⁵⁵. 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 шутливая 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?

¹⁵⁰ ГМИИ им. А. С. Пушкина.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Подоксик А. С. Указ. соч. С. 177.

¹⁵³ Сохранился эскиз (Бумага, перо, гуашь. Париж, Музей Пикассо).

¹⁵⁴ Базель, Художественный музей.

¹⁵⁵ Подоксик А. С. Указ. соч.

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 Метценже¹⁵⁶, также художником, известной книги «О кубизме» (1912)¹⁵⁷. Через Александра Мерсеро, знатока современного искусства, который был известен в России как пособник показа французских мастеров на выставках «Голубой розы» и «Бубнового валета»¹⁵⁸, 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-кубистов¹⁵⁹.

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»¹⁶⁰ художник смело использует приемы кубизма. В позднем сочинении (а художник продолжал оставаться теоретиком кубизма) «Человеческий смысл кубизма» Глез¹⁶¹ 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 × 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.

¹⁵⁶ В России утвердилось написание фамилии художника «Метценже».

¹⁵⁷ *Albert Gleizes et Jean Metzinger. Du «Cubisme» / Collection «Tous les Arts»*, Paris: Eugène Figuière et Cie, éditeurs, 1912.

¹⁵⁸ Аналогичные показы он устраивал в Будапеште и Праге.

¹⁵⁹ *Alibert Pierre. Gleizes. Paris. Galerie Michèle Heyraud. 1990. P. 43.*

¹⁶⁰ Представляет кузена художника. Картина ныне хранится в частном собрании.

¹⁶¹ *Gleizes Albert. Signification humaine du Cubisme // Puissances du Cubisme. Chambéry. 1969. P. 290.*

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

Хуан Грис, живший в Бато-Лавуар, подружился с Пикассо и Браком¹⁶². 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 и 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 кубизме¹⁶³. 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 черты¹⁶⁴.

В некоторых живописных произведениях Малевича 1913–1914 годов, созданных после работы над оперой «Победа над солнцем» (и, следовательно, с учетом ее опыта), есть некая

¹⁶² Этот испанский мастер прибыл в Париж в 1906 году.

¹⁶³ Бурлюк Давид. Кубизм // Поощения общественному вкусу. СПб., 1912. Статья интересна тем, что, собственно о кубизме там сказано предельно мало, что не исключает важности отдельных ее положений.

¹⁶⁴ Подробнее см.: Турчин Валерий. Портреты и фигурные композиции К. Малевича начала 1910-х годов. Иконологический этюд // Искусствознание. 2/2003. С. 336–347.

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 × 106,7 см), он имеет нарочито репрезентативную форму. Портрету предшествовали три карандашных этюда, которые уже свидетельствуют своим количеством¹⁶⁵, 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)¹⁶⁶. 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 ящиком, показанным с ключиком, узнается в картине «Туалетная шкапулка» (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. Ключкова (ГРМ), соратника Малевича, известного как художник Иван Ключ. 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 Ключкова». 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

¹⁶⁵ См.: *Nakov Andrei. Kazimir Malewicz. Catalogue raisonnée*. Paris, 2002, № 398, 399, 440. Плюс рисунок в письме (№ 397).

¹⁶⁶ Говоря об эскизах к опере, стоит иметь в виду, что к настоящему времени мы имеем не «рабочие» материалы, которым пользовался художник, когда работал над декорациями и костюмами, а специально им повторенные экземпляры для коллекции Л. Жевержеева, который финансировал саму постановку.

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 Ключа» представляет собой род «головы-пейзажа» 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 Ключ 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 примечательная¹⁶⁷. В 1910-е годы Анреп учился в Эдинбурге, в 1913–1914 годах писал статьи в журнал «Аполлон»¹⁶⁸, 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 ослохновение за границей»¹⁶⁹). 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 русских мастеров, находя в них много первобытной свежести и искренности. Во время выставки устраивались публичные лекции

¹⁶⁷ Фарджен Аннабел. Приключения русского художника. Биография Бориса Анрепа. Пер. с англ. Нины Жутовской. М.: Издательство журнала «Звезда», 2003.

¹⁶⁸ Анреп Б. Беседы о живописной технике // Аполлон. 1914. № 1–2; Он же. Беседы о живописном мастерстве // Аполлон. 1914. № 8.

¹⁶⁹ Обозрение театров 1912, 24/25 июня.

«о символах, оккультизме, спиритуализме и проч. тайных силах русских художников»¹⁷⁰. 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»¹⁷¹). 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 расстанутся 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 картины¹⁷², 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 художников¹⁷³. Известно, сколь внимательно Малевич присматривался к творчеству художницы, чем она бывала не всегда довольна.

¹⁷⁰ Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 39–48.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 131.

¹⁷³ 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.

В явной стилистической и иконографической близости к «Англичанину» создавался «Авиатор» (1914, ГРМ), представляющий персонажа с трефовым тузом в руке (что опять-таки возвращает нас к теме карт в культуре раннего русского авангарда¹⁷⁴). 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 «Англичанином», 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 Ключа». 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 «*pr#kła 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 также «полярной»; помимо этого рядом с фигурой нарисован угомер, 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 движении¹⁷⁵).

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,

¹⁷⁴ Гурьянова Н.А. Тема игральных карт и карточной игры в художественной культуре раннего русского авангарда // *Europa Orientalis*. 1997, 16; Турчин В.С. Карты, символы, искусство // *Наше наследие*. 2001. № 59–60.

¹⁷⁵ Как слова в картине «Велосипедист» Н. Гончаровой.

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 разлётности летайно
Над Грустинией летан
Я летайность совершаю
В залётный 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 Шалапина» (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).

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, 169×104 мм), который принято датировать 1905 годом, связан с розовым периодом творчества Пикассо. Похожий персонаж изображен на пастели «Король» (Государственная галерея Штутгарта¹⁷⁶), относящейся к тому же времени. Некоторые исследователи допускают, что лист ГМИИ мог служить этюдом к штутгартской пастели, но у других авторов такое предположение вызывает сомнения¹⁷⁷. 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 (Кунстхаус¹⁷⁸) и связанными с ней этюдами¹⁷⁹, которые переносят нас в мир странствующих акробатов и комедиантов (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 пастели) 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 времени¹⁸⁰. Имеются данные, на основании которых акварель из Цюриха датируется периодом «конец весны – лето 1905 года»¹⁸¹; по аналогии эту уточненную датировку можно отнести и к рисунку из собрания ГМИИ.

«Комедианты» (картон, гуашь, уголь, 512×612 мм) – это эскиз важнейшего произведения розового периода (1904–1906) – картины «Семейство бродячих комедиантов» («*Famille de saltimbanques*» / «*Les Bateleurs*») из Национальной галереи в Вашингтоне¹⁸². Замысел кар-

¹⁷⁶ Zervos C. Pablo Picasso. 33 vol. Paris, 1932–1978. I: 1932. No. 245.

¹⁷⁷ См.: Подоксик А. С. Пикассо. Вечный поиск: Произведения художника из музеев Советского Союза. Л., 1989 (см. также изд. на англ., нем., исп., пол. яз.). С. 158.

¹⁷⁸ Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 798.

¹⁷⁹ 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.

¹⁸⁰ См.: Picasso. 1905–1906. From the Rose Period to the Ochres of Gosol. Barcelona, Museu Picasso; Bern, Kunstmuseum, 1992 (cat.: Barcelona). P. 238.

¹⁸¹ Ibid. P. 242.

¹⁸² Zervos C. Op. cit., I, 1932. No. 285.

тины относится, по мнению одних авторов, – к концу 1904 года¹⁸³, по мнению других, – к весне 1905 года¹⁸⁴. 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-клоун¹⁸⁵, комедиант в костюме Арлекина¹⁸⁶, акробат с барабаном на плече¹⁸⁷, мальчик с собакой¹⁸⁸, девочка-танцовщица в пачке¹⁸⁹. В альбоме из собрания Музея Пикассо в Париже на одной странице изображены вместе, как единая группа, толстый клоун, акробат с барабаном и мальчик¹⁹⁰, а на другой странице – всадник на скачущей лошади¹⁹¹ (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 трансформаций¹⁹². Первоначальная композиция (видимая на рентгеновских снимках¹⁹³) соответствовала замыслу, зафиксированному в акварели «Привал бродячих циркачей» («Семья циркачей») из Балтиморского художественного музея¹⁹⁴ и в гравюре сухой иглой¹⁹⁵; 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, Париж¹⁹⁶), 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» (ГМИИ¹⁹⁷), 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

¹⁸³ См.: *Carmean 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.

¹⁸⁴ См.: *Picasso. 1905–1906. From the Rose Period to the Ochres of Gosol*. Barcelona, Museu Picasso; Bern, Kunstmuseum, 1992 (cat.: Barcelona). P. 250, 251.

¹⁸⁵ 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.

¹⁸⁶ Ср.: *Zervos C. Op. cit.*, I, 1932. No. 298 и др.

¹⁸⁷ Ср.: *Zervos C. Op. cit.*, VI, 1962. No. 690, 707, 718; XXII, 1970. No. 310; *Léal B. Op. cit. Cat. 6*, лист 7R.

¹⁸⁸ Ср.: *Zervos C. Op. cit.*, I, 1932. No. 300, 306.

¹⁸⁹ Ср.: *Ibid.* No. 286.

¹⁹⁰ *Léal B. Op. cit. Cat. 6*, лист 7R.

¹⁹¹ *Ibid.* Cat. 6, лист 6R.

¹⁹² См.: *Carmean E. A. Op. cit.* P. 65–74.

¹⁹³ См.: *Ibid.* Fig. 85.

¹⁹⁴ *Zervos C. Op. cit.*, XXII, 1970. No. 159.

¹⁹⁵ *Geiser B., Baer B. Op. cit.* No. 9.

¹⁹⁶ *Léal B. Op. cit. Cat. 4*, лист 35R.

¹⁹⁷ *Zervos C. Op. cit.*, I, 1932. No. 290.

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 этюдов¹⁹⁸. 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» (ГМИИ¹⁹⁹). Комедиант слева, в трико Арлекина, утратил на картине пальто, 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 поддержки²⁰⁰. Так, указывается, что прототипом толстого буффона служило другое вполне реальное лицо, которое отождествляется с клоуном из цирка Медрано; его имя – *El Tio Pepe Don José* – обозначено на одном рисунке Пикассо²⁰¹. Впрочем, не подлежит сомнению, что, в общефилософском 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.-Петербург²⁰²), 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. Щукина. 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, 629×480 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 Париже²⁰³ – 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 собра-

¹⁹⁸ Ibid. No. 286.

¹⁹⁹ Ibid. No. 288.

²⁰⁰ См.: Подоксик 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.

²⁰¹ Zervos C. Op. cit., XXII, 1970. No. 217.

²⁰² Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 60.

²⁰³ Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 280.

ния ГМИИ («Дружба II»), а не наоборот. В гуаши «Дружба II» (бумага, гуашь, акварель, 619×475 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 пером²⁰⁴, 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, Париж²⁰⁵), 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-Йорке²⁰⁶, из Филадельфийского художественного музея²⁰⁷ и из собрания Шпренгель в Ганновере²⁰⁸, а также серия рисунков из Музея Пикассо в Париже²⁰⁹. 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 Париже²¹⁰ (полотно принадлежало Пикассо), из музея Пти-Пале в Париже²¹¹, из Художественного музея в Базеле²¹²; наконец, два варианта «Больших купальщиц» – один из Филадельфийского художественного музея²¹³, другой из Национальной галереи в Лондоне²¹⁴; оба эти полотна показывались на Осеннем Салоне 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. Щукина²¹⁵, 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)²¹⁶.

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

²⁰⁴ Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 1011.

²⁰⁵ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 48.

²⁰⁶ Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 291.

²⁰⁷ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 105.

²⁰⁸ Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 288.

²⁰⁹ Ibid. No. 289, 290, 292, 298; инв. М.Р. 604 и др.

²¹⁰ Cézanne and Beyond. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2009. P. 65, pl. 2.

²¹¹ Ibid. P. 123, pl. 10.

²¹² Ibid. P. 187, fig. 7.2.

²¹³ Ibid. P. 240, pl. 66.

²¹⁴ Ibid. P. 508, pl. 203.

²¹⁵ См.: Каталог картин собрания С. И. Щукина. М., 1913

²¹⁶ Подоксик А. С. Указ. соч. С. 164.

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 × 477 мм) – это эскиз одноименной картины (Гос. Эрмитаж, С.-Петербург²¹⁷), 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-вариантах²¹⁸ две идущие фигуры слева, соотносимые с «Дружкой», 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: левой²¹⁹, правой (сидящей или стоящей)²²⁰ и средней²²¹. Средняя фигура соотносится с картиной «Стоящая обнаженная» из Музея изящных искусств в Бостоне²²² и подготовительными этюдами к ней из Музея Пикассо в Париже²²³. Гуашь из ГМИИ принадлежит к числу эскизов композиции в целом²²⁴. Заметим, что в московской гуаши и в законченной картине правая фигура представлена сидящей, а не стоящей, как в этюде маслом из собрания Шпренгеля в Ганновере²²⁵ и в гуаши из собрания Национального музея современного искусства в Париже²²⁶. Так что вариант из ГМИИ – ближе к окончательному решению. Промежуточным звеном между московским листом и картиной служил рисунок²²⁷, расчерченный на квадраты для облегчения перевода на холст.

История создания и точная датировка картины вызывают разногласия²²⁸. Опираясь на исследования Дэкса²²⁹, В. Рубина²³⁰ и хронологию, принятую на сегодняшний день

²¹⁷ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 108.

²¹⁸ Ibid. No. 105; Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 288, 291 и др.

²¹⁹ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 707; VI, 1962. No. 1014; XXVI, 1973. No. 271, 296, 327.

²²⁰ Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 993; XXVI, 1973. No. 272, 278, 279, 297, 312, 330, 351, 379.

²²¹ Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 1001, 1069; XXVI, 1973. No. 342, 343.

²²² Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 103.

²²³ Zervos C. Op. cit., VI, 1962. No. 1024; XXVI, 1973. No. 325.

²²⁴ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 104, 106, 107; XXVI, 1973. No. 314, 315, 317–319, 321–324, 328, 332–341.

²²⁵ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 107.

²²⁶ Ibid. No. 104.

²²⁷ Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 319.

²²⁸ 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, №. 2 (March – April 1979). P. 115–127; Rubin W. Pablo and Georges and Leo and Bill // Art in America, 67, №. 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.

²²⁹ 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.

в Музее Пикассо в Париже²³¹, 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-Лавуар²³², 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, Париж²³³). 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 Ларю-де-Буа в середине августа. По возвращении в Париж осенью 1908 года Пикассо переписал картину в новой манере, но ее композиционную структуру это не затрагивало; 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 холст²³⁴. 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!»²³⁵. Недаром впоследствии, обобщая свой опыт, художник говорил: «В моем случае картина – это сумма разрушений»²³⁶. 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 ком-

²³⁰ См. также: *Rubin W. Picasso et Braque. L'invention du cubisme. Paris, 1990.*

²³¹ 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.*

²³² 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.*

²³³ *Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 53.*

²³⁴ *Rubin W. Cézannism and the Beginnings of Cubism // Cézanne. The Late Work. New York, 1977. P. 187.*

²³⁵ Цит. по кн.: *Picasso cubiste. Paris, Musée national Picasso, 2007–2008. P. 336.*

²³⁶ Цит. по ст.: *Zervos C. Conversation avec Picasso // Cahiers d'art, 10^e année (1935), №. 7–10. P. 173.*

позиционной 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 архитектурой. 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, 323×249 мм) является эскизом картины того же названия, также происходящей из коллекции С. И. Щукина (Гос. Эрмитаж, С.-Петербург²³⁷). 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. Барр²³⁸. Т. Рефф в 1973 году предложил более позднюю датировку: весна – начало лета 1908 года²³⁹. 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 Пикассо²⁴⁰. П. Дэкс и Х. Росселе поддерживают интерпретацию Т. Реффа²⁴¹. 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 влияние²⁴². 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 года²⁴³. 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 музея²⁴⁴ или на эскиз к ней²⁴⁵, относящиеся к началу 1908 года. Из этого делается вывод, что «Ком-

²³⁷ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 50.

²³⁸ Barr A.H. Picasso, Fifty Years of his Art. New York, 1946. P. 65.

²³⁹ 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.

²⁴⁰ См.: Olivier F. Picasso et ses amis. Paris, 2001. P. 105, 160.

²⁴¹ Daix P., Rosselet J. Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907–1916. Neuchâtel, 1979. P. 223.

²⁴² Подоксик А. С. Указ. соч. С. 59, 162.

²⁴³ 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.

²⁴⁴ Zervos C. Op. cit., II.1, 1942. No. 103.

²⁴⁵ Ibid. No. 102.

позиция 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»]²⁴⁶, 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 распространенного 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 тушью²⁴⁷, 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, 210×272 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)»²⁴⁸. Похожий мотив, трактованный в сходной манере, встречается в ряде листов с изображением цирковой лошадки и дрессировщика, относящихся к ноябрю 1920 года²⁴⁹. 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 проволоки 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 Плутона²⁵⁰.

²⁴⁶ 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.

²⁴⁷ Zervos C. Op. cit., XXVI, 1973. No. 191–193.

²⁴⁸ Государственный музей нового западного искусства. II Морозовское отделение. Выставка новых приобретений (живопись, рисунок). Москва, ГМНЗИ, 1927. С. 54.

²⁴⁹ 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.

²⁵⁰ 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.

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 Париже²⁵¹). 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 манере²⁵²: 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.

²⁵¹ *Léal B.* Op. cit. Cat. 27; см., например, листы 70R, 73R, 74R, 76R и др.

²⁵² *Zervos C.* Op. cit., V, 1952. No. 333–338.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.