

КУРЬЕР ЮНЕСКО

ЯНВАРЬ 1981



8 1 12 70458
КОСОПАНОВ

Пикассо

СТАРОМОШЕННИ



Photo © Giraudon, SPADEM, Paris, Philadelphia Museum of Art

Автопортрет с палитрой

Осенью 1906 г., когда Пикассо выполнил этот «Автопортрет с палитрой», ему было 25 лет. «Розовый период» был уже позади, и он готовился к мощному броску вперед, который приведет впоследствии к «Авиньонским девицам» (см. цветную вкладку, с. 8) и кубизму, а также даст начало первому новому радикальному движению XX в. в изобразительном искусстве. Автопортрет уже содержит предвкусение мира «Девиц» — большого полотна, которое будет начато несколькими месяцами позже. Обратите внимание на сходство между головой автопортрета и двумя женщи-

ми головами в центре этой более поздней картины.] В маленькой, подобной маске голове, мощном торсе и простоте цвета и линий уже намечается схематизация и деформация. В портрете есть также что-то от романского стиля [Пикассо только что вернулся в Париж из Каталонских Пиренеев, где много характерных образцов романского искусства]. Лицо, проникнутое спокойствием и сосредоточенностью, как бы выражает уверенность в себе, убежденность художника, стоящего на пороге безграничного будущего, все его чувства напряжены, он ищет открытий и борьбы.

Русском	Тамили	Корейском
Английском	Иврите	Суахили
Французском	Персидском	Македонском
Испанском	Голландском	Сербско-
Немецком	Португальском	хорватском
Арабском	Турецком	Словенском
Японском	Урду	Хорватско-
Итальянском	Каталанском	сербском
Хинди	Малайзийском	Китайском

Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском и испанском языках

Публикуется ежемесячно ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры

Ежемесячный иллюстрированный журнал «Курьер ЮНЕСКО» выходит 11 выпусками в год (один раз в год — двойной номер). Издание журнала на русском языке с 1957 года осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО. При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО». При перепечатке подписанных статей необходимо указывать имя автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Адрес главной редакции
ЮНЕСКО, ФРАНЦИЯ, Париж, 75700,
Плас Фонтенуа

Главный редактор
Жан Годэн

Заместитель главного редактора
Ольга Родель

Ответственный секретарь
Джиллиан Уиткомб

Помощники главного редактора
русский яз.: Виктор Голячков (Париж)
английский яз.: Говард Брабин (Париж) —
французский яз.:

испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос (Париж)
немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
арабский яз.: Абдель Монеим Эс-Сауи (Каир)

японский яз.: Кадзуо Акао (Токио)
итальянский яз.: Мария Ремидди (Рим)
язык хинди: Кришна Гопал (Дели)

язык тамили: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)
язык иврит: Александр Бройдо (Тель-Авив)
персидский яз.: Самад Нурунеджад (Тегеран)

голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедикто Силва
(Рио-де-Жанейро)

турецкий яз.: Мефра Ильгазери (Стамбул)
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)
каталанский яз.: Хоан Каррерас-и-Марти
(Барселона)

малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куала-Лумпур)
корейский яз.: Лим Мун Ян (Сеул)
язык суахили: Доминио Рутабесибва
(Дар-эс-Салам)

издания шрифтом Брайля: Фредерик Поттер
македонский, сербско-хорватский, словенский,
хорватско-сербский языки: Пуниша Павлович
(Белград)

китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)

Литературные редакторы
английский яз.: Рой Мэлкин

французский яз.:
испанский яз.: Хорхе Энрике Адоум

Документация: Кристиан Буше

Иллюстрации: Ариен Бейли

Оформление: Филипп Жантий

4 ЗАРЯ ВЕЛИЧИЯ

«Даже если бы Пикассо ничего не создал после 1907 года, он оставался бы великим художником XX столетия»

Виталий А. Суслов

11 ЭТАПЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Роза-Мария Субирана

13 ПЕРЕВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

«Авиньонские девицы», написанные в 1907 году, заставили нас по-новому взглянуть на мир

Сантьяго Амон

15 ГЕРНИКА

Олицетворение ужасов войны

Хоан Палау-и-Фабре

18 ЗАСТЫВШИЙ ОБРАЗ ТРАГЕДИИ

Таро Ономото

20 ИСКАЖЕНИЯ В ЖИВОПИСИ ПИКАССО

«Я стремлюсь к сходству, сходству более реальному, чем сама реальность»

Джон Голдинг

23 ЧТО ТАКОЕ КУБИЗМ?

Джулио Нарло Арбан

29 ИСКУССТВО АФРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО

Бесват Нифле Селассие

32 МЕТАМОРФОЗЫ С БЫКОМ

34 ПРЕКРАСНОЕ И УРОДЛИВОЕ

Роланд Пенроуз

38 ПИКАССО-СКУЛЬПТОР

Хулиан Гальего

41 МИФИЧЕСКИЙ МИР ПИКАССО

Александр Сириси Пельсер

47 ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛИ

Неустанно вглядываясь в лицо человека

Доминик Бозо

Обложка



«Сидящая женщина» (Мария-Тереза Вальтер), 1937. Холст, масло, 100×81 см. На протяжении 1930-х и 1940-х гг. Пикассо написал много женских портретов, в первую очередь трех женщин, вошедших в его жизнь в эти годы, — это Мария-Тереза Вальтер, Дора Маар и Франсуаза Жило. Во многих из этих портретов, данных в профиль, художник изображает оба глаза на одной стороне лица. Хотя портрет, помещенный на нашей обложке, может с первого взгляда показаться нам противостественным, он тем не менее передает глубокое сходство с моделью. Гений Пикассо представил Марию-Терезу Вальтер как олицетворение утонченности и нежности.

Photo Réunion des Musées Nationaux © SPADEM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris

Немногим удалось достичь такой популярности и такой силы воздействия на искусство XX в., как Пабло Пикассо, родившемуся почти 100 лет тому назад — 25 октября 1881 г. в Малаге, на юге Испании. Он прожил долгую и плодотворную жизнь. Когда в 1973 г. Пикассо умер в возрасте 91 года, после него осталось около 20 000 картин, гравюр, скульптур, рисунков, конструкций и коллажей. Но он прославился не только феноменальным объемом и разнообразием своих работ. Пожалуй, ни один другой художник современности не реагировал так остро и вдохновенно на события, на меняющуюся обстановку и важнейшие проблемы нашего века. Хотя Пикассо, проведя ранние годы жизни в Малаге, Мадриде и Барселоне, покинул Испанию в довольно молодом возрасте и уехал во Францию, где он прожил почти три четверти своей жизни, по своим привычкам, темпераменту и взглядам он всегда оставался истым испанцем (может быть, величайшим гением, которого дала эта страна миру после Гойи). И тем не менее его искусство обрело

всеобщую значимость как выражение триумфов и трагедий, жизненной силы и беспокойных исканий человека XX века. Оно питалось многими источниками прошлого, включая работы его великих испанских предшественников и художников конца XIX века. Одновременно Пикассо извлек много уроков из искусства вне классических европейских традиций — архаического иберийского искусства, искусства Черной Африки.

Его гигантский труд не только обнаруживает восприимчивость создателя к проблемам и творческим, и человеческим, но и рассказывает многое о Пикассо как о личности. Это полный дневник его жизни, его настроений, его страстей и дилемм.

От начала и до конца этот человек, наделенный неисчерпаемой творческой энергией, воплощал многие парадоксы и противоречия как в своей жизни, так и в своем искусстве, но никогда он не изменял ни себе, ни своему вдохновению. Одним из отличительных качеств этого революционного, иконоборствующего художника было, например, то, что он

ЗАРЯ ВЕЛИЧИЯ

«Даже если бы Пикассо ничего не создал после 1907 года, он оставался бы великим художником XX столетия»

Виталий А. Суслов

В калейдоскопе исканий молодого Пикассо особой цельностью художественного мышления выделяются полотна «голубого» и «розового» периодов. Они отмечены чистой гуманистическими взглядами, не тронутых еще ядом скептицизма, верой в человека, высоким уровнем чисто художественных достижений.

В Эрмитаже и Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина хранится ряд превосходных работ раннего Пикассо; они прекрасно показывают всю проблематику и суть его художественных исканий тех лет.

В советских коллекциях представлены первые 13—15 лет творчества художника. Однако они с достаточной полнотой отражают всю сложность и парадоксальную остроту его искусства с неожиданной и частой сменой образных структур, манер, стилей. В эти временные рамки вмещаются такие явления в его творчестве, как «голубой», «розовый», «негритянский» периоды, кубистические искания, увлечения коллажем, эксперименты в области беспредметных композиций.

Начало «голубого периода» принято связывать со второй поездкой художника в Париж. Действительно, он возвращается к рождению 1901 года в Барселону с законченными и начатыми полотнами, написанными в совершенно иной манере, чем та, в которой он работал до сих пор. Печаль — вот что рождает искусство, убеждает он теперь своих друзей. В его картинах возникает голубой мир безмолвного одиночества, отверженных обществом людей — больных, нищих, калек, стариков.

Пикассо уже в эти годы был склонен к парадоксам и неожиданностям, к контрастам. 1900—1901 гг. обычно называют «лотрековскими» и «стейнленовскими» в творчестве художника, указывая тем самым на прямую связь с искусством его парижских современников. Но вот он второй раз приезжает в Париж, остается здесь целых восемь месяцев и в результате решительно порывает со своими парижскими увлечениями. «Голубой период» по мироощущению, проблематике, пластике связан уже с испанской художественной традицией.

Ситуацию позволяют понять два полотна — «Любительница абсента» (Эрмитаж, 1901) и «Свидание» (ГМИИ им. Пушкина, 1900). Они стоят на самом пороге «голубого периода», предвещая многие его тематические аспекты и вместе с тем завершая целую полосу исканий Пикассо, его движения к собственной истине.

Можно с уверенностью сказать, что в 15 лет Пикассо уже прекрасно владел художественным мастерством в академическом понимании этого слова. А затем его захватывает дух экспериментаторства в поисках своей дороги в сложном переплетении направлений и течений европейского искусства рубежа XX столетия. В этих исканиях проявилась одна из примечательных особенностей таланта Пикассо — способность к ассимиляции, усвоению различных тенденций и направлений в искусстве.

Пикассо обращает все внимание на парижскую художественную школу.

«Свидание» (см. с. 5) и «Любительница абсента» (с. 6) показывают, на-

сколько внимательно он следит за движением французского искусства.

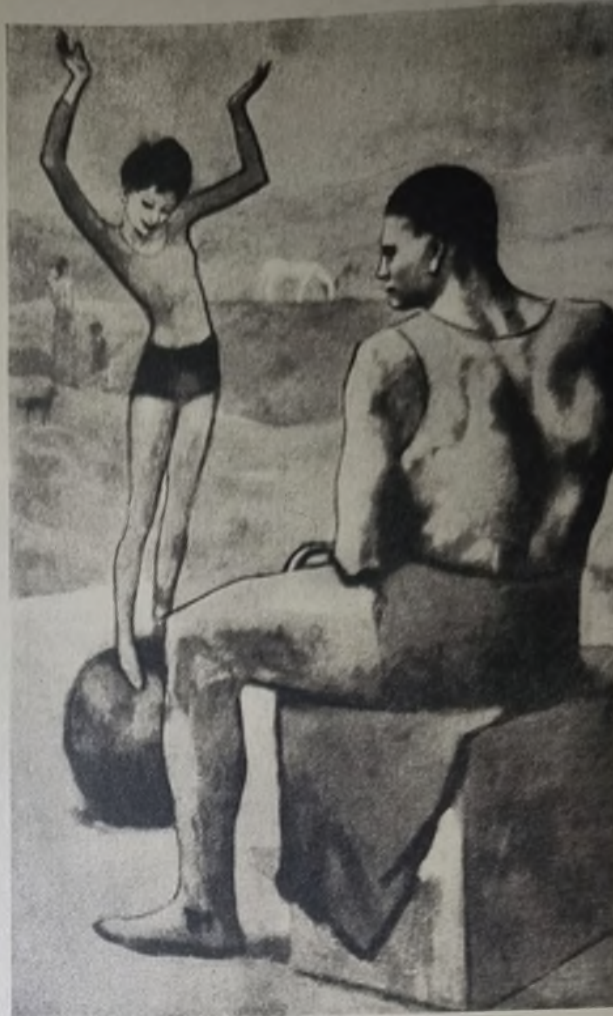
В первом полотне «Свидание» явно угадываются стейнленовские интонации — в сюжетном мотиве, в демократичности персонажей, в некоторой тяжеловесности колорита. Выставка Стейнлена, показываемая в тот год в Париже, давала Пикассо богатый материал.

В Париже Пикассо впервые видит несколько полотен Ван Гога в галерее Воллара. Они становятся для него открытием, по его собственному признанию. «Свидание» создавалось, несомненно, под влиянием этой встречи с трагическим искусством голландца. Печать какой-то болезненной напряженности, трагичности лежит на картине. Но при некоторой двусмысленности сцены Пикассо пытается сформулировать здесь идею, которую он развернет потом; в сближении, в дружбе люди могут уберечь себя от невзгод и враждебности внешнего мира.

В «Любительнице абсента» Пикассо следует за Тулуз-Лотреком, его сценами из жизни парижских кафе, чуть печально-ироническими, композиционно остро построенными. В колористическом строе угадывается влияние Гогена с его лаконизмом и символической цветовой палитрой. Но Пикассо вносит свою драматическую интонацию в образную ткань картины. Перед нами возникает замкнутый мир одиночества. Женщина в кафе словно оцепенела, отрешенная от окружающего, от людей, погруженная в свой внутренний мир раздумий, воспоминаний. И все же в образе этой одинокой женщины нет

постоянно возвращался к традиционному, снова и снова бросая вызов работам великих художников прошлого. Другой кажущийся парадокс: хотя он боготворил жизнь и не уставал безудержно восхищаться человеческим телом, его фигуры характеризуются жестокими деформациями, сделанными с такой силой экспрессии, с какой не сравнится ничто в западном искусстве. Экспрессия — это все! — кажется, провозглашают его работы. Для Пикассо жизнь и искусство едины.

Данный номер «Курьера ЮНЕСКО» посвящен этому неистощимому, противоречивому, потрясающе плодотворному гению. Он является ответом на призыв Генеральной конференции ЮНЕСКО, проходившей в октябре-ноябре 1980 г. в Белграде, которая подчеркнула «огромный вклад Пикассо в культуру и искусство, имеющий всемирное значение», и призвала ЮНЕСКО и ее государства-члены отметить столетие со дня его рождения путем различных мероприятий, включая публикацию специального выпуска журнала «Курьер ЮНЕСКО».



«Девочка на шаре», 1905. Холст, масло, 147×95 см.

безнадежности. Художник верит в силу человеческого духа.

В «Свидании» и «Любительнице абсента» преступают еще первоисточники. Но молодой Пикассо уже начинает говорить своим голосом. То, что тревожило и мучило его, теперь требовало иных изобразительных решений. Былые привязанности были исчерпаны.

Парадокс заключался в том, что именно в Париже Пикассо приходит к этой мысли и именно в Париже начинается «голубой», чисто испанский период его творчества. Обращение художника к образам нищеты, страдания, трагического отчаяния часто связывают с условиями его жизни во французской столице во второй приезд сюда весной 1901 г. и трагической смертью его друга Касахемоса, поэта и художника, покончившего жизнь самоубийством. Действительно, Пикассо в эти годы крайне бедствовал. И все же истоки, питавшие «голубой период», шире и глубже.

Они в социальном климате эпохи, в атмосфере общественной жизни Барселоны, в мировоззрении самого Пикассо. Барселона тех лет была одним из центров революционно-анархических идей, отражавших остроту социальных контрастов и бедности тогдашней Испании. Это отложило отпечаток и на особенность жизни города с его клубными дискуссиями, собраниями, митингами. Среди художников и литераторов популярностью пользовалась таверна «4 кота», открытая в 1897 г. и служившая ряд лет клубом. В этой полубогемной среде, где особенно ценились свобода и независимость, а сочувствие к «уни-

«Свидание», 1900. Холст, масло, 51,2×55,3 см.



женным и оскорбленным» возводилось в нравственный принцип, и формировались жизненные позиции молодого Пикассо.

Париж не только дал Пикассо массу художественных впечатлений — он обнажил с особой остротой всю безразличность современного общества с его эгоизмом, властью имущих и беспросветностью «дна» жизни. С бесстрашием подлинно большого художника 20-летний Пикассо обращается к этому «дну» жизни. Он посещает больницы, психиатрические лечебницы, приюты. Здесь он находит героев своих картин — нищих, калек, обездоленных, поруганных и выброшенных обществом на «дно» жизни людей. Отнюдь не только сентиментальное сострадание к ним хочет он выразить своими полотнами. Голубой мир безмолвия, в который погружает он действующих лиц, — это не только символ страдания и боли, это и мир гордого одиночества, нравственной чистоты.

«Две сестры» (см. цветную вставку, с. 7), принадлежащие ныне Государственному Эрмитажу, явились одним из первых произведений «голубого периода». В «Сестрах» и вообще в работах «голубого периода» он ориентируется, как известно, на некоторые традиции средневекового искусства. Его привлекает стилистика готики, особенно готической пластики с ее одухотворенной выразительностью форм. Особенно тесно Пикассо соприкасается в те годы с испанской художественной традицией. Он посещает Толедо и «открывает» для себя Эль Греко, а перед этим в Мадриде, в музее Прадо, — Моралеса. В их работах он находит созвучную его тогдашним настроениям и исканиям психологическую выразительность, символичность цвета, острую экспрессию форм, возвышенную одухотворенность образов. Была, вероятно, определенная закономерность в том, что сначала Пикассо потребовалось вобрать в себя и переосмыслить французскую художественную современность, чтобы затем вернуться к своим отечественным источникам и попытаться воскресить многовековую испанскую традицию.

«Сестры» — характерная во всех отношениях работа «голубого периода». Пикассо строит картину как барельеф, стремясь к равновесию, слитности силуэта фигур двух женщин на голубом абстрактном фоне. В покорно склоненных друг к другу, почти обнимающихся фигурах — печаль страдания, молчаливое согласие, тихая ласка и всепрощение. Если допустить здесь какие-либо музыкальные аналогии, то возникает мысль, конечно, о режиссуре. Мелкая повседневность, тревоги и невзгоды мирские отступают здесь перед величием вечного, всеобщего. Недаром встреча сестер ассоциируется с евангельской притчей о Марии и Елизавете.

В многоплановом содержании «Сестер» вновь звучит и тема общения людей, дружбы двух существ как залога защиты от невзгод жизни, враждебности мира. Она будет занимать все больше места в его творчестве.

Другая типичная картина Пикассо «голубого периода» в советских собраниях — «Старый еврей с мальчиком» (см. с. 10). Она примыкает к серии работ, где героями выступают нищие, слепцы, калеки. В них художник словно бросает вызов миру благополучных и равнодушных толстосумов и мещан. В своих героях Пикассо хотел видеть носителей неких скрытых от обычных людей истин, до-

Внизу: «Любительница абсента», или «Аперитив», Париж, 1901. Холст, масло, 73×54 см.



Фото © Государственный Эрмитаж, Ленинград

ступных только внутреннему взору, внутренней жизни человека. Недаром большинство персонажей картин «голубого периода» кажутся незрячими, не имеют своего лица. Они живут своим внутренним миром, их нервные тонкие «готические» пальцы познают не внешние формы предметов, а их внутренний тайный смысл.

Весной 1904 г. Пикассо окончательно поселяется в Париже, на Монмартре. С переездом в Париж завершается «голубой период». В монохромную голубизну полотен Пикассо вторгаются розовые тона, становясь господствующими. Этот новый период получит название «розового». Но смысл новых исканий художника был, разумеется, отнюдь не в изменении его палитры. Иногда его называют еще «цирковым», и это точнее передает его содержание. На полотнах Пикассо возникает совершенно новый мир — мир комедиантов, цирковых актеров.

Причины нового поворота Пикассо в художественных концепциях далеко не однозначны. Они — и в особенностях его неутомимого таланта, и в условиях его жизни, и во влияниях среды. Барселона больше не давала художественных импульсов, была исчерпана тема «дна» жизни. Его влекли теперь нравственные ценности другого порядка. Ценности, вселяющие надежды в день грядущий, веру в человека. В его студии появляется верная Фернанда Оливье. Среди его новых молодых друзей такие значительные личности, как поэты Андре Сальмон и Гийом Аполлинер. Следует отметить попутно, что Пикассо уже в

Цветная вставка

Вверху слева: «Две сестры», 1902. Холст, масло, 152×100 см.

Одна из наиболее известных работ Пикассо «голубого периода», выполнена в Барселоне.

В настоящее время находится в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Вверху справа: «Семья акробата с обезьянкой», Париж, весна 1905. Картон, гуашь, акварель, пастель и индийская тушь, 104×75 см. [Музей изобразительных искусств, Гётеборг, Швеция]. В «розовый период» арлекины, акробаты и фокусники становятся излюбленными персонажами Пикассо (см. статью на с. 4). Внизу: «Фабрика в селении Хорта», 1909.

Холст, масло, 53×60 см. Лето 1909 г., самое начало кубистического периода, Пикассо проведет в испанском селении Хорта де Сан-Хуан в долине Эбро. В пейзажах, выполненных в Хорте, уже сильно ощущаются черты кубизма: их пространство строится на геометрических объемах; предметы дробятся на простейшие формы, такие, как кубы; отвергается традиционная перспектива. Пост-авангардист Гийом Аполлинер, близкий друг Пикассо, первым попытался дать определение кубистической эстетики; по его словам, «поразительный геометрический аспект первых произведений кубистической живописи заключается в том, что в них суть реальности выражена с огромной точностью, а также в том, что в этих произведениях устранены все зримые излишества. Выражая эту «постигнутую» реальность, художник способен достичь кубического трехмерного эффекта».





те годы прекрасно знал современную литературу — испанскую, французскую и даже интересовался русской (Тургенев, Горький).

Парижские друзья знакомят его с литературными клубами Парижа, вводят в богемный быт художников и поэтов Монмартра с его романтической творческой атмосферой жизненной неустроенности, но постоянной готовности к взаимной помощи и поддержке. Сальмону и Аполлинеру он в первую очередь обязан, очевидно, и увлечением цирком. В начале 1905 г. вместе с ними он становится завсегдатаем известного парижского цирка Медрано.

Однако напрасно мы будем искать на его полотнах цирк, цирковое зрелище. Его интересует сам актер, творческая, созидательная личность. При чем классические персонажи бродячего цирка — гимнасты, клоуны, арлекины. Они показаны вне игры, изредка во время репетиции, чаще — в будничной жизни, в семье. Они обязательно одеты в костюмы своих персонажей. Это для них как бы знак отличия от общей массы. Странствующая группа актеров для Пикассо — особый микромир вольных людей, где существуют искренние привязанности, где нет места корысти, обману. Здесь сообща делают удачу и горечь поражений. К этому миру причислял себя и сам художник. В «Арлекине с бокалом» мы видим его в костюме арлекина, задумчиво стоящим у стойки среди обычных посетителей кафе. Он арлекин, если хотите шут, но именно ему известна вся драма жизни и тяжесть дум о дне грядущем...

Пикассо остро и даже болезненно ощущал противоречия жизни, коллизии своей эпохи. Он понимал, насколько хрупок и иллюзорен созданный им мир комедиантов, затерянный в огромном, неустроенном реальном мире. Тревога художника отражена

затаенной печалью, настороженностью на лицах его героев. В больших программных композициях «розового периода» — «Странствующие комедианты», «Комедианты на привале» — особенно, пожалуй, явно проявляется настроение какой-то неуверенности, тревожного ожидания.

Возможность счастья и гармонии Пикассо допускает только в ситуации семьи. В серии работ, которые можно объединить под общим названием «Семья арлекина», он разрабатывает свой вариант святого семейства. Здесь его персонажи как бы ограждены от жестокостей действительности теплом любви и нежностью привязанности к ребенку.

Есть и еще одна тема, проходящая через ранние годы творчества Пикассо и выражающая его веру в доброту человеческих отношений. В «розовом периоде» она становится доминирующей. Это тема дружбы, дружбы двух существ, где сильный, опытный поддерживает, оберегает слабого, беззащитного. Ими могут быть пожилой, повидавший жизнь клоун и робкий мальчик, могучий атлет и хрупкая девочка-акробатка, человек и животное, как например «Мальчик с лошадушкой» (см. с. 10).

Именно к подобному ряду работ «розового периода» принадлежит небольшая прекрасная гуашь «Мальчик с собакой», хранящаяся в Эрмитаже. Она написана в мягких, розоватых теплых тонах с той простотой и пластическим лаконизмом, которые станут характерны для манеры Пикассо рубежа 1905—1906 гг.

Другое значительное полотно «розового периода» советских коллекций — «Девочка на шаре» [ГМИИ им. А. С. Пушкина] (см. с. 5). Огромная сила композиционного мышления Пикассо проявляется здесь с полным блеском. В основу композиционной и ритмической структуры картины положен пластический мотив сопоставления,

контраста и в то же время — равновесия, единства. Мощный атлет и хрупкая девочка, массив куба и ускользающая зыбкость шара, монолит мужской фигуры на кубе и колышущаяся, как стебелек на ветру, тоненькая фигурка девочки на шаре. Убери-те один из компонентов картины — произойдет катастрофа. Не станет атлета — и девочка тотчас потеряет равновесие, а без ее зыбкой непрочности он рухнет, повалится под собственной тяжестью.

В «Девочке на шаре» Пикассо особым ассоциативным и метафоричным образом девочка и атлета, их контрастах и связях, проступают ассоциативные образы единства и противоположности различных начал в природе, жизни, человеке. Возникает и другой, более глубокий ряд ассоциаций, уводящий в средневековую символику. В атлете угадывается аллегория Доблести, в девочке на шаре — Фортуны.

В картине заметно уже новое направление художественной мысли Пикассо — интерес к классической ясности, уравновешенности, внутренней гармонии. Написанная на рубеже 1905 г. «Девочка на шаре» стоит у истоков так называемого первого классического периода в творчестве художника, когда он увлекается античностью, особенно греческой вазопиcью. Движение художника к образам ясным, гармонически цельным, деятельным питалось его верой в доброе и разумное начало в человеке. Отсюда в работах Пикассо 1906 г. образы физически совершенных девушек и юношей. Обнаженные, сильные юноши стремительно идут навстречу зрителю, готовые к действию. Это был мир мечты художника, идеальный мир свободных и гордых людей.

Начав создавать его, Пикассо вдруг останавливается и все бросает. Слово у него не хватает сил, слабеет вера, наступает разочарование. Вернувшись осенью 1906 г. в Париж после проведенного лета в испанской деревушке Госоль, он начинает писать «Авиньонских девиц». В начале 1907 г. картина завершена.

Перед нами другая, новый Пикассо. Он словно опускается к первоначальному, еще не преодолевшему хаоса, примитивным основам бытия, где добро не отделено еще от зла, уродство от красоты. Вряд ли знал тогда сам Пикассо, куда он шел; его влекла неувержимая и всепоглощающая страсть к поискам истины, страсть экспериментатора, стремление выразить в пластических формах эпоху, свое время.

И как бы ни пытались отделить якобы «настоящего» Пикассо от «ненастоящего» времен «голубого» и «розового» периодов, несомненно, что именно тогда сформировались основные нравственные принципы его искусства, моральные критерии, гуманистические идеалы, главные темы творчества. Если бы даже Пикассо ничего не создал после 1907 г., он оставался бы великим художником XX столетия.

Цветная вкладка

«Авиньонские девицы» («Молодые авиньонские женщины») Париж, весна — лето 1907. Холст, масло, 244 × 233 см. До появления «Герники» в 1937 г. это было наиболее известное произведение Пикассо. Название этой картины принадлежит не Пикассо; оно было придумано позже его другом, французским писателем Андре Сальмоном, шутиво намекавшим на обитательниц Carrer de Avinyó [Авиньонской улицы] в Барселоне, пользовавшейся дурной славой. Картина была выставлена лишь в 1937 г., а впервые репродуцирована только в 1925 г. Несмотря на то что картина оказалась скрытой от широкой публики, она произвела на тех немногих, кому удалось ее увидеть, большое впечатление и обрела шумную славу. Написав ее, Пикассо совершил решающий шаг, приведший к кубизму, первому большому перевороту в искусстве XX в. С той поры, полностью владея прошлым все, что могло представлять интерес для его творческих задач. Из различных влияний и источников вдохновения, которые ощущаются в «Авиньонских девицах», специалисты больше всего подчеркивают воздействие древней испанской (иберийской) скульптуры, с ее беспощадной деформацией черт лица. [Во время работы над «Авиньонскими девицами» в мастерской Пикассо находились две иберийские скульптуры.] В картине можно заметить также некоторые черты, типичные для фовизма, которые Пикассо мог позаимствовать у лидеров этого направления — своих друзей Матисса и Дерена. Некоторые исследователи подчеркивают также влияние — в частности, в двух головах в правой части картины — африканских масок, увиденных Пикассо в 1907 г. в этнографическом музее Трокадеро (см. статью на с. 29). «Авиньонские девицы» послужили импульсом для создания нового направления в искусстве, где формы разрушаются для того, чтобы сочетаться в новой конструкции из прямоугольников и наклонных плоскостей, противоречащей всем принципам натурализма. Лица не претендуют на какое-либо сходство; они становятся лишь признаками или символами человеческого лица. Этой картиной Пикассо разрушил вековые художественные традиции и нормы, создал образ, отвечающий духу современности. Несмотря на тривиальность темы и первоначального замысла, «Авиньонские девицы» явились пророческой работой, значительно опередившей свое время.

СУСЛОВ ВИТАЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (СССР) — кандидат искусствоведения, специалист по вопросам истории западноевропейского и русского искусства конца XIX — начала XX века и по проблемам музеологии. Автор многих статей и ряда монографий по этим вопросам. Заместитель директора Государственного Эрмитажа (в. Ленинград), вице-президент ИКОМ.



Photo Ricardo Canals © SNARK International, Paris



Фото © Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Аллегория слепого человека, как упоминал Роланд Пенроуз, «преследовала Пикассо в течение всей его жизни, как бы служа укором за его уникальный дар видения». Это особенно заметно в его ранних произведениях, созданных в Барселоне, где он находил много моделей для набросков слепых и создал такие волнующие картины, как «Селестина» (внизу) и «Старый еврей с мальчиком» (вверху справа), в которой живые темные глаза мальчика так выразительно контрастируют с потухшими глазами старика (см. также рисунок со слепым Минотавром на с. 36). Для Пикассо было недостаточно видения предмета: необходимо привести в действие другие способности ума, «внутренний глаз» воображения, чтобы восприятие могло привести к истинному

пониманию. «Мальчик с лошадью» (внизу) может рассматриваться как выражение этой пикассовской метафоры художника, одаренного «внутренним зрением», — волшебника и поводыря, наделенного магнетической силой. Вверху слева, на фотографии: Пикассо в 1904 г. в Бато-Лавуар — доме на Монмартре, в котором жили художники и поэты; там же находилась и мастерская Пикассо.

«Старый еврей с мальчиком», Барселона, 1903. Холст, масло, 125×92 см. «Селестина», или «Одноглазая женщина», Барселона, 1903. Холст, масло, 81×60 см. «Мальчик с лошадью», Париж, 1906. Холст, масло, 220,3×130,6 см.

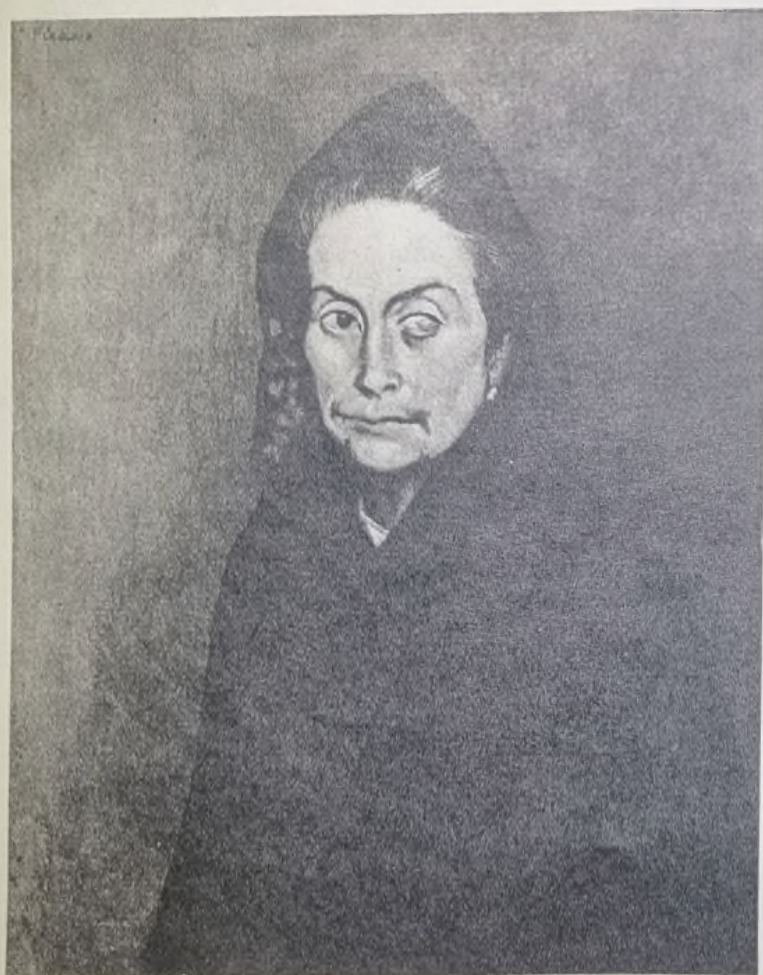


Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Private Collection



Photo © SPADEM 1980, Paris. The Museum of Modern Art, New York. Gift of William S. Paley

Этапы жизни и творчества

Роза-Мария Субирана

Юные годы

25 октября 1881: Пабло Пикассо родился в Малаге, на юге Испании. Его родителями были Хосе Руис Бласко и Мария Пикассо Лопес. Дон Хосе, художник, преподавал рисование в Школе изящных искусств и ремесел. Стремясь подражать своему отцу, совсем еще юный Пикассо создает рисунки, отличающиеся удивительной точностью линий и исключительно острой наблюдательностью.

1891: Семья переезжает в Ла-Корунью на Атлантическом побережье и живет там в течение четырех лет. Пабло всерьез начинает заниматься живописью. Его дарование столь изумительно, успехи столь велики, что пораженный его талантом отец, как рассказывал впоследствии сам Пикассо, вручил ему свою палитру и кисти и заявил, что никогда больше не вернется к живописи.

1895: Дон Хосе получает должность учителя в Барселоне. Весной того года семья посещает Малагу, сделав по пути остановку в Мадриде, где Пабло впервые знакомится с работами великих мастеров Музея Прадо. Несмотря на свой юный возраст, Пабло поступает в Барселонскую школу изящных искусств (известную под названием Ла-Лонха). Он завязывает дружбу с каталонскими художниками, в том числе с Мануэлем Палларесом и Хуселе Кардоной. Наиболее интересными работами этого периода являются "Первое причастие" (1896) и "Наука и милосердие" (1897). Обе эти работы строго "академичны", но в них уже ярко проявляется не по годам творческая зрелость художника.

1897: Семья посылает Пикассо в Мадрид учиться в Королевской Академии Сан-Фернандо, но он больше проводит времени в залах Прадо или бродит по городу.

Июнь 1898: Посещает Хорту в долине Эбро, место, которому суждено будет сыграть важную роль в его творчестве. По возвращении поселяется в Барселоне. В этом городе он вскоре стал чувствовать себя как дома и часто посещал модернистское кафе "Els Quatre Gats", где собирались представители наиболее передовых художественных и интеллектуальных течений того времени.

Февраль 1900: Устраивает в "Els Quatre Gats" свою первую выставку рисунков и набросков, сделанных с друзьями.

Октябрь: Пикассо и его друг Касахемас едут в Париж. Пикассо знакомится с новейшим развитием живописи по работам Тулуз-Лотрека, Дега, Сезанна, Ван-Гога, Боннара... Итогом первого посещения Парижа явились "Голубой танцовщик" и "Мюлен де ла-Галетт".

"Голубой период"

Декабрь 1900: Пикассо уезжает из Парижа в Барселону, а затем в Малагу.

Январь 1901: Возвращается в Мадрид, основывает вместе с одним из каталонских друзей журнал "Arte Joven". Вновь приезжает в Барселону; в мае отправляется в Париж, где живет до возвращения в Барселону в конце года. Стиль его работ меняется. Это начало "голубого периода", на протяжении которого голубой цвет доминирует в его картинах, изображающих нищих и обездоленных.

Осень 1902: После кратковременного посещения Парижа Пикассо вновь возвращается в Барселону. Голубой цвет начинает преобладать в произведениях, созданных под впечатлением смерти его друга Касахемаса, вершиной этих работ является "La Vie" ("Жизнь"), созданная в 1903 г. одновременно с "Покинутыми", "Селестиной" и "Старым гитаристом" (об этом периоде смотри статью на с. 4).

Монмартр и "розовый период"

Апрель 1904: Пикассо навсегда покидает Барселону и переселяется в Париж. Проживает в знаменитом доме "Бато-Лавуар" на Монмартре. Осенью того года встречается с Фернандой Оливье, которая становится спутницей его жизни вплоть до 1911 г. Розовый цвет начинает доминировать в его работах — это так называемый "розовый период". Меняются и образы его произведений: Пикассо отходит от изображения нищих и отверженных; теперь его вдохновляют цирковые актеры (арлекины, акробаты, гимнасты). Выдающиеся произведения этого периода (все созданы в 1905 г.): "Комедианты", "Смерть арлекина" и "Семья акробатов с обезьянкой" (см. статью на с. 4).

"Авиньонские девицы" и кубизм

1906—1907: Живопись Пикассо претерпевает радикальные изменения. В "Портрете Гертруды Стайн" наблюдается усиление формальных элементов. Те же тенденции проявляются в "Автопортрете с палитрой", 1906 г. (см. с. 2).

1907: Делает множество подготовительных набросков и эскизов к картине "Авиньонские девицы" и завершает ее.

"Авиньонские девицы" — важное произведение, знаменующее переход Пикассо к новому этапу: концентрации на чисто формальных элементах, на структурности объекта. Такова отправная точка кубизма (см. статью на с. 13).

Пикассо встречается с Жоржем Браком, совместно с которым закладывает основы кубизма. Под влиянием работ Сезанна Пикассо создает натюрморты с упрощенными геометрическими формами.

С 1909 г. Пикассо исследует возможности кубизма в увеличении глубины пространства. Этот этап называют аналитическим кубизмом в отличие от более позднего синтетического кубизма (см. статью на с. 20).

Весна 1909: Пикассо возвращается в Хорту, где пишет свои первые кубистические пейзажи (см. цветную вкладку на с. 7). Применяет кубистический метод к портретам, где образ человека дробится на разрозненные серии плоскостей. В качестве примеров можно привести "Голову женщины" (1909) и портреты его друзей и коллекционеров Канвильера, Воллара и Уде (см. цветную вкладку, с. 26), написанные в 1910 г.

В период синтетического кубизма Пикассо отходит от дробления объемов, вводит локальные цвета и упрощенные формы.

Зима 1912: Создает свой первый коллаж, используя куски бумаги и вырезки из газет. Примечательными работами того периода являются "Портрет молодой девушки" и "Игральные карты, стаканы и бутылка рома".

1914: Начало первой мировой войны застает Пикассо в Авиньоне. Ева Гуэль становится спутницей жизни Пикассо.

Театр и классический период

1916: Молодой французский писатель Жан Кокто убеждает Пикассо принять участие вместе с ним и Эриком Сати в постановке балетного спектакля "Парад", исполнителями которого являлась труппа русского балета Сергея Дягилева. Пикассо делает для балета "Парад" эскизы занавеса, декораций и костюмов.

1918: Женится на Ольге Хохловой, балерине русской балетной труппы. В 1921 г. у них рождается сын Паоло. В эти годы Пикассо создает серию "скульптурных картин", несущих сильный налет классицизма. Наиболее характерным произведением нового стиля является "Три женщины у источника", 1921 г. (см. цветную вкладку, с. 26).

Сюрреализм и скульптура

1924: Пикассо связан с движением сюрреализма, хотя полностью не примыкает к нему. Он и молодые сюрреалисты сходятся в основной концепции: искусство выражает то, что природа не в состоянии выразить. Но между ними существуют важные различия: по мнению сюрреалистов, Пикассо слишком привязан к внешнему миру, к объекту, слишком далек от мира фантазии.

1925: Пикассо обращается к новому виду абстракции, опираясь на находки кубистического периода. Примерами являются: "Танец" (см. цветную вкладку, с. 27), "Шляпная мастерская" (1926) и "Сидящая женщина" (1927). Оживший интерес к объему и массе приводит его к новому увлечению скульптурой (см. статью на с. 38).

Герника

1935: Пикассо и Ольга расходятся. Его новая подруга Мария Тереза Вальтер рождает девочку Майю. Это — трудный и беспокойный период в жизни Пикассо.

1936: Начало гражданской войны в Испании.

1937: Создает серию в технике акватинты "Мечты и ложь генерала Франко" и знаменитое монументальное панно "Герника" (см. статью на с. 14).

Вторая мировая война

1939: Пикассо переезжает в Руайан, неподалеку от Бордо, где он пишет серию красочных пейзажей. Во время оккупации возвращается в Париж, замыкается в своей мастерской и напряженно работает. К этому периоду относится серия сидящих женщин, в частности его новой подруги Доры Маар (см. цветную вкладку, с. 28). Проявляет интерес к литографии. Знакомится с Франсуазой Жило, которая впоследствии подарила ему двоих детей — Клода и Палому.

5 октября 1944: В год освобождения Парижа газета "Юманите" объявила о вступлении Пикассо во Французскую Коммунистическую партию. Этот политический шаг вдохновит его позже на создание трех выдающихся произведений (1951 и 1952 годы): "Убийство в Корее", "Война" и "Мир" (см. статью на с. 41).

1949: В ответ на просьбу о предоставлении одного из его произведений для Всемирного конгресса сторонников мира в Париже Пикассо отбирает литографию с изображением голубя, выполненную им в январе того года. Это ставший всемирно известным "Голубь мира".

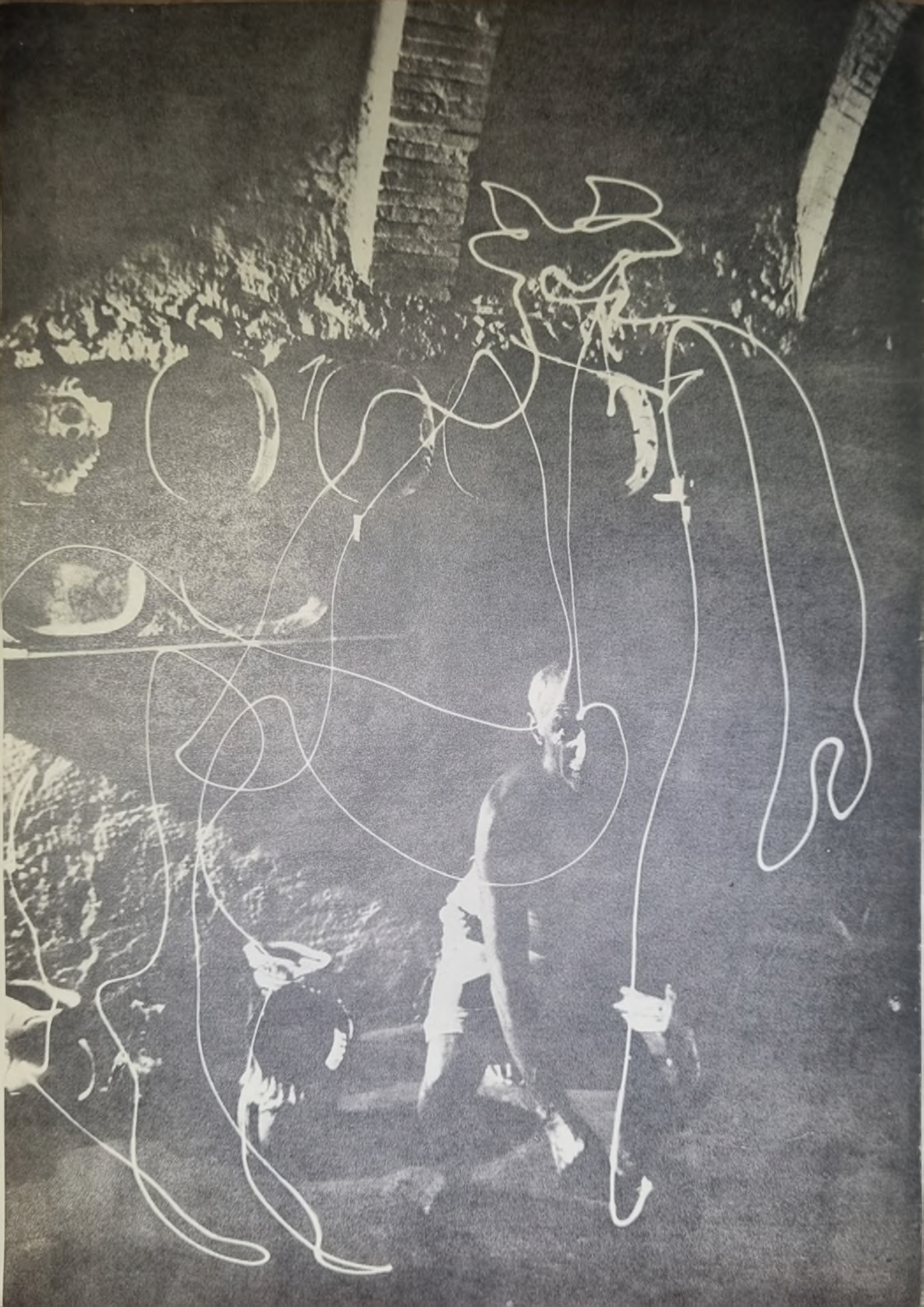
"Менины" и Средиземное море

1950: Пикассо дарит бронзовый отлив своей скульптуры "Человек с огнем" французской деревне Валлорис на Средиземном море, где он тремя годами раньше начал заниматься керамикой. Под впечатлением живописи Эль Греко пишет новые интерпретации своих ранних работ "Портрет художника" (1950) и "Женщины на берегу Сыны" (1949), картину, навеянную искусством Курбе.

1957: Пишет серию вариаций на тему "Лас Менинас" Веласкеса (см. статью на с. 41). Прерывает работу над "Менинами" и отдается

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 51

РОЗА-МАРИЯ СУБИРАНА (Испания) — директор Музея Пикассо в Барселоне. Консультант ЮНЕСКО, бывший профессор Барселонского университета, член Исполнительного совета Международного комитета музеев современности искусства Международного совета музеев (ИКОМ). Музей Пикассо в Барселоне, коллекцию которого составляют важные произведения раннего периода творчества художника, был основан благодаря дарам самого Пикассо (включая серию картин «Менины»), его секретаря Х. Сабартеса, ряда частных коллекционеров и работам, приобретенным городом Барселона.



Переворот в современном искусстве

«Авиньонские девицы»,
написанные в 1907 году,
заставили нас по-новому
взглянуть на мир

Сантьяго Амон

Разрыв с традиционными канонами, инициатором которого Пабло Пикассо выступил в 1907 г., когда под его решительной кистью возникли четкие фигуры «Авиньонских девиц», знаменовал собой рождение нового порядка, и последствия этого события отразились на современной действительности. С Пикассо начинается развитие нового восприятия, новых взглядов и оценок, иного, обновленного видения мира и нашей собственной истории.

Те, кто до сих пор ведет полемику вокруг художника из Малаги или оспаривает значение его искусства, обычно не задумываются над тем, что само помещение, где происходит спор и передается анафеме художник: аудитория, зал, кафе, магазин самообслуживания или аэропорт, — очень часто, как это ни парадоксально, оказывается спроектированным и выстроен-

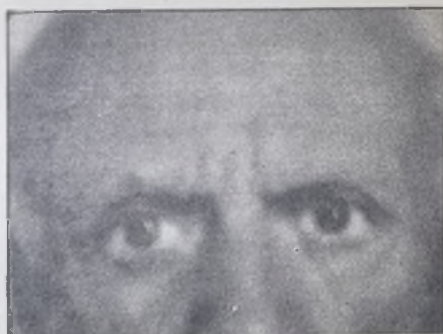
ным в соответствии с принципами, заложенными Пикассо. Разве не признавал великий современный архитектор Ле Корбюзье, что вся его архитектура вышла из одного натюрморта Пикассо?

Французский писатель Жан Кассу однажды заявил, что имя Пикассо символизирует удивление и возмущение широкой публики современным искусством. На самом же деле публика не удивляется и не возмущается. Возмущающихся возглавляют те, кто видит в современном искусстве и в Пикассо как его символе окончательное крушение прошлого, которое им хотелось бы увековечить, поставить заслоном, своего рода плотиной на пути быстротекущей истории.

Такая, по-видимому, наивная позиция заслуживает более пристального внимания. Почему противники современного искусства так негодуют? По-

чему они проклинают имя его основателя? Ответ в том, что современное искусство (и его символ — Пикассо) блестяще и бесповоротно достигло признания. Его противники негодовали против нового образа мышления, против форм и структур, которые мешали им не только вернуться к доброму старому времени, но даже вспоминать о нем с ностальгией. На голову Пикассо обрушивались всевозможные проклятия, ибо они, эти «разгневанные», очень хорошо понимали, что именно гениальный уроженец Малаги был главой, что именно он был тараном, первопричиной этой непоправимой брешы, пробитой в стене истории.

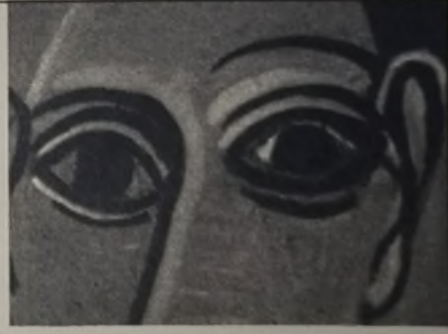
Не подлежит сомнению связь современного искусства с другими аспектами реальной действительности в современном мире. Близость нового искусства современной ему истории



1 Photo © Edward Quinn, Nice. From «Picasso de Draeger», 1974



2 Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Philadelphia Museum of Art. A. E. Gallatin Collection



3 Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Museum of Modern Art, New York. Lillie P. Bliss Bequest

«Целью было разрушить старое представление о человеке... и Пикассо считал необходимым начать со своих собственных черт». У центральной фигуры «Авиньонских девиц» такой же пристальный взгляд, как и у него самого. Вверху: детали (1) фотографии Пикассо, сделанной в 1955 г., в возрасте 74 лет; (2) «Автопортрета художника с палитрой», 1906 (см. с. 2) и (3) центральной фигуры «Авиньонских девиц», 1907 (см. цветную вилдану, с. 8). Слева: Пикассо сфотографирован в 1949 г. «рисующим» кентавра в воздухе с помощью фонарика.

впервые осуществилась, когда Пикассо написал «Авиньонских девиц», и продолжала укрепляться благодаря смелым исканиям горстки истинных, больших художников.

Эти художники, творившие в недалеком прошлом — Пикассо и его единомышленники, — поразительно рано почувствовали («Авиньонские девицы» были написаны за десять лет до русской революции) наступление нового времени, новой действительности, нового образа жизни. Гертруда Стайн утверждала, что один лишь Пикассо заметил, что действительность двадцатого века не имеет ничего общего с веком девятнадцатым, и выразил это посредством живописи. Пикассо открыл путь к зрительному осмыслению новой эры возрождения, новой концепции человека и общества. Это открытие он воплотил в своих художественных произведениях.

«Смерть хорошему вкусу!» — провозгласил Пикассо, спеша осуществить в «Авиньонских девицах» дерзкий замысел, подобного которому, пожалуй, никогда не знала история искусства. По мере создания картины он обнаруживал, что она становится отражением той стороны жизни, которая веками осуждалась на немоту, ибо была далека от утонченности и роскоши, от нарядности и внешнего блеска.

Такое категорическое отрицание хорошего вкуса будет вскоре подхвачено футуристами, дадаистами, экспрессионистами и прочими. Но это было сделано прежде всего Пикассо. И не в пространственных манифестах и программах, а в раскованной композиции «Авиньонских девиц», в картине, само существование которой более дерзко, нежели все словесные проклятия авангардистов нашего столетия.

«Пикассо пришел в этот мир, чтобы хорошенько встряхнуть его, вывернуть наизнанку и снабдить его другими глазами», — писал испанский друг Рафаэль Альберти. История жизни Пикассо уже сама по себе — история нашего перехода в новый мир, в который мы были «переселены», история нашего видения.

Рассказывают, что, когда в 1906 г. Пикассо писал портрет Гертруды Стайн, ее привел в восторг уже самый первый этюд. Однако художнику потребовалось еще девятно сеансов, в результате чего он многое переписал, многое уничтожил, а затем на несколько месяцев уехал из Парижа. Вернувшись, он полностью переделал портрет, на этот раз без ведома и участия Гертруды Стайн. Увидев окончательный вариант, она не могла скрыть своего обоснованного сомнения в сходстве портрета с оригиналом, на что Пикассо, согласно некоторым источникам, указав на портрет, лишь заметил: «Ничего, когда-нибудь вы будете на него похожи». Этот ответ породил множество толкований, но, возможно, его надо понять во всей его простоте, учитывая непосредственный, эмоциональный, далекий от всякого теоретизирования характер вообще всех высказываний художника и его творчества.

«Авиньонские девицы» — обобщение неустанных поисков, которые прослеживаются в экспериментах Пикассо с человеческой фигурой на протяжении всего 1906 г.; они знаменуют собой отрицание прошлого и предвосхищают новую эпоху — эта группа изумленных женщин, глядящих в новые горизонты. «Наступит день, когда вы будете похожи на свой портрет», — сказал Пикассо в

1906 году. Написанные годом позже «Авиньонские девицы» свидетельствовали о том, что наступил великий день переоценки прежних ценностей. Каждое лицо отныне будет носить печать сходства с персонажами этой картины. А также с лицом их творца, поскольку он без колебаний избрал для экспериментов свое собственное лицо, разложил его на части и, сильно встряхнув и перемешав, вновь сложил, что оказывает влияние на возникновение этих пяти патетических фигур на картине.

Кого не удивляло в «Автопортрете художника с палитрой» 1906 г. (см. с. 2) близкое сходство его с двумя центральными фигурами, взгляд которых передается остальным участникам композиции «Авиньонских девиц» — этого оскорбительного образа пяти женщин? То же самое выражение, одни и те же глаза, сходство лиц, аналогичные цветовые тона. Трудно избежать сравнения. Достаточно сопоставить лицо «Художника с палитрой» и другие автопортреты, написанные с 1906 по 1907 г., с лицами двух девиц, находящихся в центре картины, чтобы обнаружить их сходство.

Если целью Пикассо было разрушение старого образа (*imago et similitudo*), то художник искал прежде всего собственное лицо, чтобы написать картину, воспринятую вначале как тячайшее оскорбление, а впоследствии названную предвозвестницей новой эры в истории человечества. Пикассо не колеблясь избрал свое лицо, с тем чтобы вызвать нужную ему реакцию. Проводя этот великий эксперимент, вряд ли можно было найти что-либо более знакомое и близкое, чем собственное невозмутимое лицо, отраженное в зеркале.

Таким образом, Пикассо становится частью истории благодаря своему постоянному отрицанию прошлого, а также той огромной бреши, которую создали «Авиньонские девицы» и продолжают открывать в очертаниях будущего. Пикассо бросил безжалостный взгляд на свое прошлое, на свое собственное лицо, равно как он быстро свел счеты с бурлящим, неистовым потоком истории. Пикассо был неутомимым искателем, разбивающим рутинные витрины прошлого, чтобы затем воссоздать из осколков разбитого стекла новые образы и новые композиции. В великодушных зигзагообразных линиях «Авиньонских девиц» он оставил образ, чьи основные черты будут со временем схожи с чертами всех наших обликов без исключения, точно так же, как он однажды предсказал, что придет время, и Гертруда Стайн обретет сходство со своим портретом. ■

Хосеп Палау-и-Фабре

В начале января 1937 г. правительство Испанской Республики заказало Пикассо большое полотно, или панно, для испанского павильона на Парижской международной выставке, которая должна была открыться в конце весны.

8 января Пикассо выполнил гравюру на пластине, разделенной на девять композиционных прямоугольников, содержащих рассказ или притчу, которую он назвал «Мечты и ложь генерала Франко», причем эта работа явно была задумана как карикатура. Только три фигуры не трактовались в комическом плане: символическое изображение Республики, бык и крылатый конь.

В тот же день художник начал работу на другой пластине, также разделенной на девять прямоугольников, из которых он смог заполнить изображением в тот день лишь один, еще два были завершены на следующий день. К шести остальным он вернулся только после того, как написал «Гернику» или, точнее, когда наносил ее последние штрихи. На этой пластине, как и на предыдущей, центральной фигурой был бык, нарисованный 9 января.

Прошли январь, февраль, март и почти весь апрель, а Пикассо все не брался за выполнение заказа. То ли не было вдохновения, то ли он не находил темы. И вот 26 апреля 1937 г. нацистская авиация, поддерживая Франко, бомбила баскский город Герника — это была первая в истории тотальная бомбежка.

Лондонская «Таймс» и парижская «Се суар» сообщили о событии 29 и 30 апреля соответственно, поместив корреспонденции своих репортеров, а 1 мая Пикассо выполнил первые датированные эскизы и наброски по теме.

Почему же его вдохновила Герника, а не какое-нибудь другое событие гражданской войны в Испании? Ведь война продолжалась уже более девяти месяцев, а сражения на арагонском фронте и оборона Мадрида имели достаточные масштабы для того, чтобы привлечь всеобщее внимание. 13 февраля войска Франко заняли Малагу, город, где родился Пикассо. Но ни одно из этих событий, видимо, не пробудило вдохновения художника. Какова же разница между теми событиями и уничтожением Герники?

На мой взгляд, существует одна очевидная разница. Вои на арагонском фронте, оборона Мадрида и падение Малаги — все это эпизоды гражданской войны, бои, где солдаты воевали с солдатами, сколь бы неравной ни была эта борьба с военной точки зрения. Совсем другое дело — Герника. Бомбардировка Герники была бесстыдным применением огромной военной мощи нацистов теперь уже против беззащитного гражданского населения. Реакция Пикассо на это была нравственной реакцией.

На каком этапе своего жизненного и творческого пути находился Пикассо, когда он начал работать над этим великим произведением?

В предшествующие «Гернике» четыре года он разрабатывал собственную высоко индивидуальную средиземноморскую мифологию, концентрирующуюся вокруг фигуры Минотавра,

САНТЬЯГО АМОН (Испания) — специалист по истории искусства, критик и поэт. Автор книги «Пикассо» (1973), биографии Джотто и ряда монографий о современных испанских художниках.

Герника

Днем 26 апреля 1937 г., без двадцати пять, в разгар гражданской войны в Испании бомбардировщики нацистского воздушного легиона «Кондор», брошенного на помощь генералу Франко, уничтожили город Гернику — историческую столицу басков на севере Испании. Первая террористическая бомбардировка гражданского населения, налет, от которого пострадали тысячи невинных людей, тотчас же вызвал во всем мире негодование, это которого не утихло до сих пор. Чтобы выразить гневный протест против этого преступления, Пикассо обратился к своему искусству. Внизу: дымящиеся руины Герники.

Photo © Keystone, Parla



которым, несомненно, был сам Пикассо. Он использовал это мифологическое существо, чтобы поведать нам иносказательно многие тайны своей личной и духовной жизни. Некоторые из них раскрываются в гравюрах Волларовской серии. Знаменитый офорт «Минотавромахия» 1935 г. (см. с. 36), по-видимому, представляет собой их синтез. В том году завершились события личной биографии Пикассо, оказавшие влияние на создание этого зашифрованного цикла: он расстался со своей женой Ольгой Хохловой, а у Марии-Терезы Вальтер, с которой он тайно поддерживал связь с 1927 г., родилась дочь Майя.

Хронологически к «Гернике» гораздо ближе картина, получившая название «Девушки, играющие у моря» (датированная 12 февраля 1937 г.). В ней можно видеть кульминацию процесса, начавшегося несколькими годами ранее и заключавшегося в трактовке человеческого тела как структуры объемов, напоминающей кости. Это открытие, достигшее здесь самой зрелой своей формы, можно рассматривать как плод сочетания кубизма с сюрреализмом.

Одной из проблем, с которыми пришлось столкнуться Пикассо, когда он начинал работать над «Герникой», было устранение тех символов, которые ранее составляли основу его художественного языка. Это было необходимо ему для достижения более простого и непосредственного подхода к натуре и более гражданского и реального отклика на трагедию, которую он собирался отобразить.

Здесь следует задать другой вопрос. Почему в этот исключительно важный момент Пикассо обратился к прошлому, вместо того чтобы создать новый стиль или метод для своего искусства? Почему он не воплотил свое вдохновение в совершенно новую форму, как он уже делал много раз до этого из-за женщины или потрясшего его события? На мой взгляд, ответ подтверждает предположение, что этические и гражданственные побуждения взяли верх над эстетическими. Чувство негодования, охватившее Пикассо в то время, было слишком велико, чтобы позволить себе поиски стиля или погрузиться в эстетические размышления. «Герника» поставила проблему художника-гражданина и гражданственности искусства с такой глубиной и самобытностью, которые бесполезно искать где-либо еще. Позиция Пикассо и сама картина дают недвусмысленное решение этой проблемы.

Однако Пикассо все еще был опутан символами, с помощью которых он достигал самовыражения, — эскизы, которые он начал 1 мая, все еще несут следы этого иносказательного языка, от которого ему удастся избавиться лишь постепенно и не без труда. Эта борьба видна в контрасте между символами — бык и лошадь, которые по его первоначальному замыслу представляли испанский народ и фашизм.

В сущности, лошадь — единственная проблематичная фигура; она изображается то комически и нарочито по-детски, то с прозаическим и отталкивающим выражением, то в своей простейшей форме. Но наступил момент, когда трагическое изображение лошади, перекликавшееся с воспоминаниями юности, захватило худож-



«Герника», 1937 г. Холст, масло, 349,3×776,6 см. В 1940-е гг. огромное панно Пикассо было с согласия художника передано на временное хранение в нью-йоркский Музей современного искусства. Но Пикассо неоднократно заявлял, что его настоящим пристанищем будет Испания, которая вновь обретет демократические свободы. Теперь, когда они восстановлены, может закончиться долгое изгнание «Герники». В начале 1981 г. одно из самых известных живописных произведений нашего времени, в соответствии с пожеланием его создателя, будет перевезено в Музей Прадо в Мадриде, куда Пикассо впервые пришел в последние годы XIX столетия, чтобы познакомиться с творчеством великих испанских мастеров. Там оно будет экспонироваться вместе с десятками подготовительных этюдов и набросков, а также рисунков, выполненных позже.

Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris

ника и заставило отказаться от первоначальной трактовки, которая не была созвучна трагизму темы. Пикассо изгоняет символы и выводит обнаженные, неприкрашенные фигуры. В конце концов, бык и лошадь — животные, хорошо известные всему народу Испании, — становятся важными персонажами картины.

Но все равно предварительные эскизы не дают представления об окончательном облике полотна. Даже эскиз № 15, датированный 9 мая, который ближе всего к окончательному построению картины, не содержит

той амальгамы стилей, которая появится в завершенной работе.

И соответственно законченное панно отличалось от предварительных набросков не только размерами (349,3×776,6 см) и пропорциями (первые эскизы были почти квадратными) или выразительными средствами, но более всего тем, что Пикассо, встав перед полотном, взял на себя ответственность и глубоко осознал серьезность предпринятого, почти бросая вызов самому себе.

На первом этапе, как мы знаем по фотографии Доры Маар, картина бы-

ла огромным рисунком, гораздо большим, чем предшествующие эскизы. Несмотря на то что Пикассо работал кистью, это был тем не менее рисунок. В это время Пикассо фактически совершил чудо, воззвав ко всему своему опыту художника и обратив его на актуальную задачу. Можно было бы подумать, что, поступая таким образом, он не только не создает нового стиля, но фактически возвращается к пройденному.

Я считаю, что его позиция имеет двойное значение. Прошлое Пикассо было отмечено славой и увенчано многими победами («голубой период», «розовый период», кубизм, коллаж и т. д.). Он хотел посвятить все самое лучшее в себе делу, которое он отстаивал, и самое большее, что он мог отдать в компенсацию за гибель Герники, — это свое прошлое как художника.

В этот период испытаний Пикассо мобилизовался и стал солдатом, его искусство было полностью посвящено этому, а его прошлое, которое, казалось, имело лишь эстетическую значимость, было поставлено на службу настоящему и приобрело моральную



и гражданскую ценность. И этот акт гражданственности он предпринял по собственной воле.

Ясно, что если бы не было его предшествующих этапов развития и если бы они не являлись плодом полной свободы в художественном отношении, «Герника» никогда не могла бы быть создана. Проблемы художественной свободы и гражданственности художника не только не противостоят друг другу, напротив, они усиливают и поддерживают друг друга.

Пикассо, совершив деяние, которое под силу разве что магу или полубогу, сумел соединить в «Гернике» реалистические черты, элементы своего «голубого периода» (проявляющиеся в ранних набросках на голубой бумаге, которые, впрочем, как и в случае «розового периода», сведутся впоследствии к единственному, вызывающему определенное настроение пятну), и свои самые последние эксперименты в области сюрреализма и примитивизма. Кубизм и плоская живопись без перспективы — две главные черты, которые придают всей работе единство.

Пикассо отказался от контраста

между символами быка и лошади, и все персонажи в завершенной работе разделяют общую судьбу — долю жертв. Однако тот фактор трагедии, который первоначально предназначался для образа лошади, не исчез из картины — он фактически пронизывает изображение, разворачивающееся перед нашими глазами на полотне.

Анализируя «Гернику» в терминах пластического искусства, мы видим, что картина закрыта снизу, ограничена по бокам и открыта сверху. Почти все элементы композиции в той или иной форме способствуют образованию большого количества пустот или пространств, открытых сверху: рога и хвост быка, руки падающей женщины, голова ржущей лошади, женщина со светильником. В результате всего этого картина получает второй центр тяжести — за пределами полотна, там, откуда, как мы знаем, исходит все случившееся, там, где летят невидимые взору самолеты, сеющие разрушения и смерть, свидетелями которых мы являемся. В этом смысле можно сказать, что панно поднимается все

выше и выше и что, хотя оно вытянуто по горизонтали, его физические пропорции психологически уравновешиваются и даже преодолеваются устремленностью композиции вверх.

Требуется объяснения и другая столь же важная тайна. Как Пикассо удалось создать гармонию и даже ощущение единства из столь непохожих элементов, как реализм, кубизм, сюрреализм и коллаж? Как такое смешение различных стилей не привело к хаотической чудовищности? Мне кажется, ответ в том, что страсть Пикассо, внутреннее пламя его вдохновения сумели сплавить непохожие и даже антагонистические черты, как огонь сплавляет при высоких температурах самые разнородные материалы.

Этот короткий анализ рождения и изобразительных характеристик «Герники» невозможно завершить без того, чтобы не указать на ее потрясающую актуальность в современном мире, которая, по моему мнению, делает ее еще более впечатляющим произведением искусства.

Эскиз № 15 от 9 мая, который я считаю наиболее глубоко разработанным

ным, а также фотографии Доры Маар первых двух этапов создания картины ясно показывают, что Пикассо первоначально намеревался включить туда вытянутую вверх руку со стиснутым кулаком. Кулак имел большое значение. Он означал, что не будет прощения небес за то, что происходит на картине; это был протест и призыв к отмщению. Но когда Пикассо написал кулак, он отказался от мысли об отмщении, и, я думаю, он сделал это сознательно и намеренно. Таким образом, работа стала воплем протеста и отчаяния жертв варварского, несправедливого акта уничтожения; она стала *quejío* (реквиемом) Пикассо, или его лamento.

Некоторые элементы картины, многоголосые крики отчаяния, звучащие в ней как эхо, являются пластическим изображением вызывающих мучительную тоску, тягучих звуков типичной андалусской музыки. В моем видении «Герника» — это *cante jondo* (скорбная песнь) Пикассо в андалусской традиции. Все, что тайлось в самой глубине культурного прошлого художника, уходящего корнями не просто в детство, а еще дальше — ко времени его предков,

ХОСЕП ПАЛАУ-И-ФАБРЕ (Испания) — поэт, эссеист, драматург и специалист по истории искусства, личный друг Пикассо, о котором он написал ряд работ «*Vidas de Picasso*» («Жизнь Пикассо»), «*El „Gernica“ de Picasso*» («Герника Пикассо») и монографию о ранних годах жизни и творчестве художника «*Picasso Vivo 1881—1907*». Публикуемая здесь статья представляет собой неопубликованный вариант доклада, представленного на посвященном Пикассо конгрессе, который состоялся летом 1980 г. в Сантандерском международном университете (Испания).

поднялось на поверхность и перемешалось с его прошлым как художника.

Я всегда считал, что творчество Пикассо, взятое в целом, является наиболее репрезентативным выражением человека XX в., потому что оно включает столько различных стилей и периодов, связанных с различными гранями человеческой природы. В современном мире люди повсюду знают, что существуют другие народы, чьи верования, образ жизни, обычаи, традиции, речь, цвет кожи и т. д. отличаются от их собственных.

Существует лишь два пути решения проблем, возникающих из таких различий. Если каждый человек считает, что только он прав, а все остальные неправы, то результатом будет бесконечная вражда. Альтернативный путь — терпимость и взаимопонимание, основывающиеся на признании того, что образ жизни других людей ничем не хуже нашего и что если бы мы родились в другом месте и при других обстоятельствах, то наши верования и шкала ценностей могли бы быть такими же, как и у людей, на которых мы смотрим как на врагов или антагонистов. Я считаю, что работа Пикассо — отклик на это разнообразие и что она в максимально возможной степени воплощает человеческие различия и противоречия.

Поскольку «Герника», совершенно очевидно, представляет собой резюме прошлого Пикассо как художника, разнообразие стилей и периодов, которые она демонстрирует, является свидетельством того, что самые различные и антагонистические тенденции могут сосуществовать и влиять друг на друга. Поэтому «Герника» не только картина о войне; это еще и картина, утверждающая сосуществование. И, помня о созидательном процессе, который дал ее миру, она как бы гласит, что такое сосуществование



может быть достигнуто лишь проявлением такой же силы и страсти, с которыми Пикассо достиг целостного произведения искусства. Имя этой страсти — любовь, ибо именно любовь к страждущим, к тем, кого так зверски уничтожили, заставила его написать самую бессмертную из своих работ.

Застывший образ трагедии

Таро Окамото

Я убежден, что суть искусства — жалеть невозможную жизненную энергию во всех направлениях, бросать вызов рутине и обыденности и бороться с ними.

Никогда не следует мириться со статус-кво. Жизнь человека иногда с самого начала жестоко разрывается на части. Мы должны смело смотреть в лицо этой трагической судьбе и облагораживать ее творческой напряженностью.

Я помню, как глубоко я был поражен неожиданной встречей с «Герникой» Пикассо на Всемирной выставке 1962 г. Самой своей сущностью она живо восстановила в моих мыслях все мои самые глубокие убеждения.

Полотно заполнено воящими, корчащимися, рыдающими, гибнущими людьми. Лошадь бьется в предсмертной агонии. Я был потрясен вызывающей дрожь напряженностью этого почти одноцветного видения.

Мир знает «Гернику» как негодующее изображение Пикассо и всему миру, как его простое обличение поголовного уничтожения мирных жителей маленького испанского городка нацистской авиацией. «Герника» останется в истории мирового искусства как пример гневного обличения.

Однако шок, который я ощутил, был не просто удивлением и ужасом или даже человеческим негодованием. Я был скорее поражен самой художественной экспрессией, которая буквально взрывает поверхность полотна в неподдельном порыве страстного гнева.

При всем этом графическом взрыве картина производит впечатление алого споконьятия. Лампа без абажура свисает с потолка, и в рамках того, что представляется обычным жилищем, трагедия воспринималась как застывший кошмар. Слева виден профиль быка. Его холодный безразличный взгляд как бы подчеркивает силу жестокого бессердечия, в его неподвижности чувствуется угроза.

И в то же время там присутствуют романтический элемент, экспрессия и движение, которые как бы вырываются за пределы картины. Справа кричит женщина, воздев руки так, что образуется опрокинутый треугольник. Ржет лошадь, запрокинув голову. Руки и ноги погибших вытолкнуты вперед как бы в стремлении выйти за пределы картины.

Со своим мощным динамизмом и суровой неподвижностью картина является продуманной композицией, ее пафос не переходит за грань, где начинается безумие. Ее безмолвие порождает гневный вопль и пустоту. Соединение в композиции, эти противоположности дают жуткое впечатление напряженности.

Вызов исключительности важен в искусстве.

Искусство — это бескомпромиссная атака во всех направлениях. Композиции, которые идут на уступки с целью понравиться публике и сразу получить признание, не могут называться искусством. Я отворачивался от таких работ, которые неизменно именуются «хорошими картинами», картинами с большой буквы, от картин, которые являются просто демонстрацией таланта, легковесной виртуозности.

Но каждый раз, когда я вижу работы Пикассо, я попадаю под их воздействие, ибо это человек, который обладает талантом и несравненной техникой и все же способен переступить через эти качества. «Я спасен, поскольку обычно я так плохо рисую», — заявил он, и спокойная уверенность, с которой он бросает вызов себе и другим, — вот подлинная мера его величия.

ТАРО ОКАМОТО (Япония) — художник и писатель, ставший лидером модернистского течения искусства в Японии в конце 1940-х годов. Его работы выставлены в Париже, Нью-Йорке и на Венецианском биеннале. В числе его основных работ 11 монументальных керамических фресок в префектуре Токио и «Вашня Солнца» на международной выставке в Осаке (1970).



Работа над «Герникой» еще находилась на ранней стадии, когда Дора Маар сфотографировала ее (вверху) в студии Пикассо в Париже, на улице Гранд Огюстен. Прежде чем работа была закончена, художник внес в нее значительные изменения (см. разворот на с. 16—17). Внизу: «Женщина с мертвым ребенком», этюд, выполненный Пикассо 9 мая 1937 г. во время работы над «Герникой». В законченном панно женщина, этот всеобщий символ страдающего человечества, помещена слева, под головой быка, ее глаза превратились в слезы. Несмотря на свое название, огромное панно Пикассо не является ни «повествовательным» изображением исторического события, ни аллегорией, а гневным протестом искусства против бесчеловечного насилия.





1 «Две обнаженные», 1904. Холст, масло, 151,3×93 см.

Photo Zervos vol. I, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980, Paris.
Museum of Modern Art, New York. Gift of G. David Thompson



2

«Купальщица», 1908—1909. Холст, масло, 130×97 см.

Photo Zervos vol. II, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980, Paris. Mrs. Bertram Smith Collection, New York

Искажения в живописи

Джон Голдинг

На вопрос о его связи с сюрреализмом Пикассо ответил: «Я всегда пытаюсь изучить натуру. Я настойчиво стремлюсь к сходству, сходству более реальному, чем сама реальность, вплоть до сюрреального. Вот как я мыслю о сюрреализме...»

В попытке добиться своего рода сверхреальности, к которой он стремился в своем искусстве, Пикассо обращался ко множеству приемов. Иногда, например, он изображал предметы с такой детальной точностью, что фотографии в сравнении с ними кажутся нереальными и приблизительными. В других случаях он подчеркивал контрасты света и тени, добиваясь захватывающего драматического эффекта. Но обычно ему удавалось достичь «более реального, чем сама реальность», путем экспрессивного искажения: он изменял естественный вид предметов, главным образом человеческого тела, чтобы оторвать зрителя от традиционного способа восприятия и подтолкнуть к новому, более высокому осознанию види-

мого мира. Ни в одной из тем его произведений это не проявляется больше, чем в трактовке самой традиционной темы — обнаженного женского тела.

Пикассо обращался к деформации уже в своих ранних работах, в набросках (где часто встречается карикатурное преувеличение), которые он выполнял ради собственного удовольствия. Одновременно он обнаруживал свой талант вундеркинда, делая вполне академические штудии в художественных школах, которые он посещал. Но лишь в 1906 г., значительно позднее того периода, когда Пикассо изучал искусство классической античности и открыто признавал его влияние на свое творчество, искажения в его композициях с изображением людей доходят до такой крайности, что становятся в некотором смысле самой темой его искусства.

Кульминационной работой этого особого периода формального эксперимента и поисков была картина «Две обнаженные» (вверху слева),

выполненная в Париже в конце 1906 г. Кажется, что здесь искусство Пикассо подчиняется двум противоречивым импульсам. С одной стороны, фигуры изображены преувеличенно неуклюжими, большими, с такими массивными и тяжелыми головами и туловищами, что ноги специально укорочены и утолщены, чтобы более убедительно их поддерживать. В то же время предпринята вполне сознательная попытка подчеркнуть и утвердить двухмерность плоскости картины — особенность, которая становится отличительным признаком многих наиболее передовых произведений живописи конца XIX столетия: кажется, что обнаженные фигуры вытолкнуты вперед, распластались по полотну. Хотя предполагается, что на полотне изображены две обнаженные, более пристальное рассматривание наводит на мысль, что мы смотрим на одну и ту же фигуру, представленную дважды с диаметрально противоположных точек зрения, так что зритель получает информацию о мо-



3 «Женщина с мандолиной», 1910. Холст, масло, 187,3×61 см.

Photo Zervos vol. II, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980.
Paris, Ludwig Museum. Ludwig collection, Cologne



4 «Женщина в кресле», 1927. Холст, масло, 130,5×97,2

Photo Zervos vol. III, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980,
Paris. Private Collection, New York

Пикассо

«Я стремлюсь к сходству,
сходству более реальному,
чем сама реальность»

дели, не ограниченную одной статичной точкой обзора.

Необыкновенно смелая «Купальщица» (фото на с. 20), написанная зимой 1908—1909 гг., показывает, как Пикассо, воспроизводя фигуру с разных точек зрения, как бы обходя ее со всех сторон, добивается создания единого образа. В течение пяти веков западная живопись руководствовалась традициями эпохи Возрождения, которые в свою очередь основывались на научной перспективе или перспективе из одной точки обзора. В этом произведении Пикассо впервые открыто отверг эти традиции. На полотне одновременно дано изображение фигуры в профиль и в фас. Наиболее удаленная от зрителя сторона фигуры, ее спина и бедра развернуты вперед и соединены с левым контуром. Дальняя, правая, нога смещена в противоположном направлении и находится в той плоскости, в которой (при традиционном исполнении) находилась бы ближе расположенная к зрителю нога. И эта деформация столь

убедительна, что результат кажется удивительно естественным.

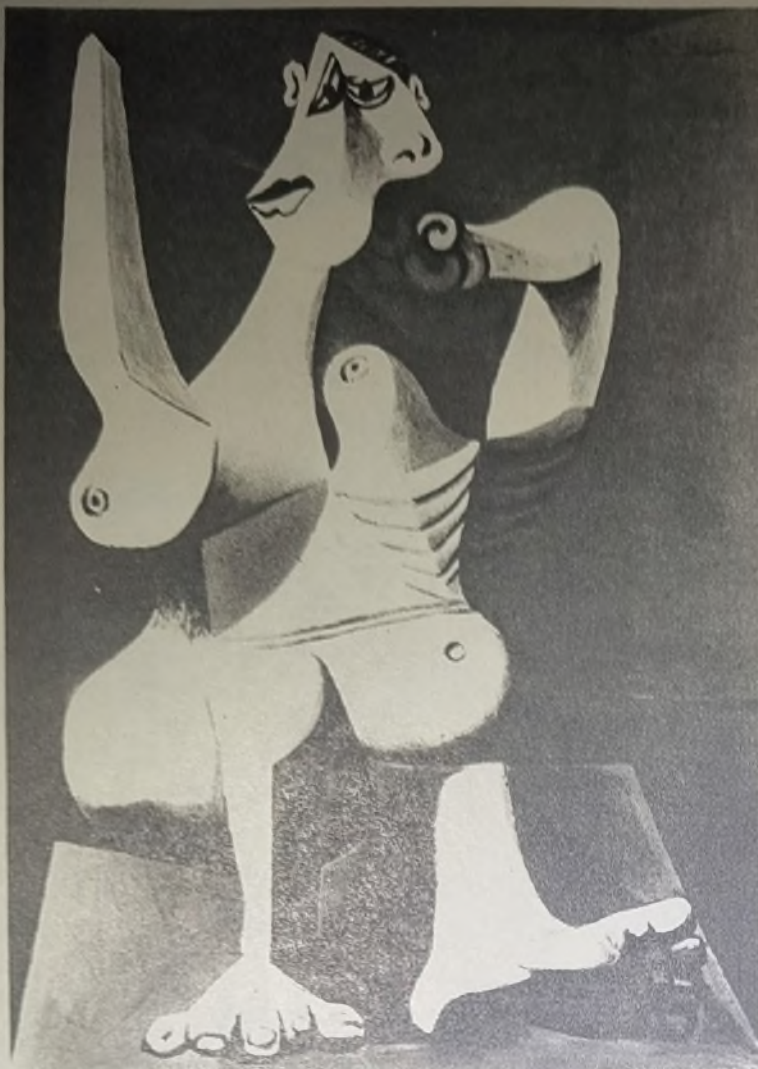
Эта картина, созданная Пикассо в преддверии кубизма, явившегося первой из значительных революций в живописи нашего столетия и первой, в которой благодаря использованию различных точек обзора дана новая концепция предмета изображения. Высказываясь об искусстве африканских племен, произведения которых он начал собирать, художник сказал, что он восхищается его «разумным» качеством, а о собственном творчестве этого периода он заявил: «Я пишу предметы, как я их мыслю, а не как вижу».

Примером первой, полностью развитой кубистической интерпретации у Пикассо является такая картина, как «Девушка с мандолиной» (см. цветную вкладку, с. 25, вверху слева), созданная в начале 1910 года, — наиболее известная из всех произведений кубизма. Еще применяются те же искажения и смещения форм тела, которые были использованы в

предыдущем году при создании «Купальщицы», но это полотно гораздо более тонкое и гармоничное. Строение фигуры передано в основном геометрически: с четкими углами форм, объединенных в сложные, но понятные сочетания, напоминающие грани скульптуры, выполненной из двухмерного материала, как картон или жест.

«Купальщица» четко выделяется на более или менее нейтральном фоне; в этом полотне окружающее фигуру пространство подвергнуто такому же тщательному анализу, как и сама фигура, и кажется, что оно образует вместе с ней единство взаимосвязанных плоскостей.

Особое впечатление от «Девушки с мандолиной» объясняется тем, что она не была закончена; это позволяет нам увидеть, что следующий шаг в развитии кубизма Пикассо, то есть движение к еще большей абстракции, только вырабатывался в рисунках и набросках, которые, хотя по западным постренессансным принципам



«Женщина, расчесывающая волосы», 1940. Холст, масло, 130×97 см.

Photo Museum of Modern Art, New York © SPADEM 1980, Paris. Mrs. Bertram Smith Collection, New York



«Женщина-цветок», 1946. Холст, масло, 146×89 см.

Photo Zervos vol. XIV, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980, Paris. Ms. Françoise Gilot Collection

искажены, все же сохраняют непосредственно узнаваемый предмет.

И трактовка той же темы в «Женщине с мандолиной» (фото на с. 21), написанной лишь несколькими месяцами позже, летом 1910 г., показывает, что художник настолько вольно обходится с натурой, что концепция искажения, подразумевающая изменение или смещение принятых зрительных норм, кажется, почти не имеет к этому отношения: здесь натуралистическое сходство перекраивается абсолютно по-новому и в процессе этого рождается новый живописный язык.

Видно, что в произведениях 1909 г. и начала 1910 г. господствовала концепция геометрического упрощения формы человеческого тела; однако в дальнейшем анализ его компонентов все больше и больше усложнялся, и становилось все труднее достигать его в пределах замкнутого контура, особенно благодаря множественности точек зрения, ставшей существенным элементом видения Пикассо.

Уже в ранней «Девушке с мандолиной» Пикассо почувствовал себя вынужденным в известной мере объединить изображение с окружающим пространством, чтобы облегчить внутреннее напряжения фигуры.

В «Женщине с мандолиной» этот процесс приобретает новое и доминирующее звучание благодаря полному отказу от замкнутых или ограничивающих контуров. Теперь Пикассо делает набросок композиции как ли-

нейную схему, подсказанную контуром фигуры и ее внутренними очертаниями. Этот сложный, но свободный линейный набросок использовался как каркас, вокруг которого вырастал совокупность прозрачных, движущихся и взаимодействующих плоскостей; эта совокупность говорит и о присутствии человеческой фигуры, и о неразрывности ее с пространством, которое окутывает и окружает ее.

Критики начала века не замедлили провести параллель с некоторыми философскими и научными идеями того времени, особенно с идеями Бергсона (который рассматривал действительность как находящуюся в состоянии непрерывного изменения или потока) и теориями относительности и четвертого измерения. И хотя, конечно, Пикассо не задавался целью специально иллюстрировать эти концепции, но, как и у всех великих художников, его творчество неосознанно отражало и порой превосходило интеллектуальную атмосферу и открытия своего времени.

Двумя годами позже, к концу 1912 г., в пределах стиля, который еще может четко характеризоваться как кубизм, в видении и подходе Пикассо появилось еще одно радикальное новшество, предполагающее создание хотя и предметных, но полностью антинатуралистических изображений и использовавшее концепции формы и пространства, выработанные в течение предшествующих лет.

Сравнение рассмотренных выше

произведений показывает путь Пикассо, начатый с относительно близкого к натуре изображения, становившегося все более герметическим и абстрактным, по мере того как оно подвергалось все более сложному анализу или расчленению в свете нового отношения кубистов к объемам и окружающему их пространству.

Теперь, в период, который стал известен как «синтетический кубизм», процесс принимает обратное направление. Освоившись с языком крайне абстрактных форм и выработав принцип соединения разрозненных элементов в живой скульптурный ансамбль, Пикассо стал создавать из контуров и форм собственные образы, которые приобретают предметное значение в зависимости от того, как они соединены в живописное целое. Так, два круга, помещенные по ту или другую сторону вертикальной линейной формы, могут стать глазами, изогнутая линия разреза внизу «читается» как рот, и так далее.

При таком методе работы очевидны возможности, которые открывает экспрессивное искажение, и Пикассо полностью использует их в таком полотно, как «Женщина в кресле» (см. цветную вкладку, с. 25, вверху справа), написанном в 1913 г. Здесь грудь изображена дважды, и верхние груди с подобными колышкам сосками, очень напоминая некоторые условные приемы африканского искусства, кажутся как бы вколоченными в огромные висячие выступы, расположен-

ные ниже, и удерживают их на месте, тогда как относительная натуралистичность тонов тела подчеркивает материальность фигуры.

Здесь возникает ощущение визуальной сатиры: голова, традиционное местонахождение интеллекта и духовного начала, сведена к нескольким незначительным пятнам и линиям, в то время как груди, живот и даже волосы под мышкой поднятой руки женщины изображены преувеличенно подчеркнуто. Искажения в работах Пикассо раннего кубистического периода служили созданию нового живописного языка. Здесь они выразительно и сардонически используются для создания одновременно остроумного, игривого и довольно-таки угрожающего образа.

Показ женщины и как объекта чувственного влечения, и как хищницы, данный в этом полотне лишь намеком, достигает полного выражения в произведениях второй половины 1920-х и начала 1930-х годов. Это были годы, когда искусство Пикассо сблизилось с методами, общими для сюрреалистов, и когда использование им искажений было наиболее резким и крайним.

В картине «Женщина в кресле» (фото на с. 21), созданной в 1927 г., спящее состояние фигуры, кажется,

высвобождает ее скованную чувственность. Фигура дана свободно текущей линией, туловище и конечности женщины распухшие, подобные полипу, руки и ноги изображены более или менее однотипными по форме и полны скрытых фаллических намеков. С этого момента в произведениях Пикассо редко встречается обнаженное женское тело, которое не содержало бы в своей анатомии намека на агрессивность мужчины-партнера.

Антипод вялой, апатичной «Женщины в кресле» можно обнаружить в известном полотне 1930 г., названном просто «Сидящая купальщица» (см. цветную вставку, с. 25, внизу слева). Лицо и конечности женщины кажутся высеченными из камня, причем голова, грудь и конечности как бы скомбинированы воедино, приведены к искусственному равновесию. Как и в своих скульптурных экспериментах этого времени, Пикассо широко использует в живописи отрицательные пространства и объемы: например, в этом произведении живот как бы представлен своим отсутствием. Ощущение угрозы, исходящей от фигуры, усиливается благодаря тому, что она помещена на спокойном голубом фоне моря и неба. Клепцеобразные руки и рот и ничего не выражающие глаза придают ей вид огромного

хищного насекомого, высеченного из гранита.

В 1932 г. происходят заметные перемены, которые соответствуют новому представлению о женственности — цветущей, покорной и прекрасной. В произведениях, подобных созданной в этом году «Девушке перед зеркалом» (см. цветную вставку, с. 25, внизу справа), тяжелые, податливые конечности модели изображены теми же волнообразными формами, которые характерны для многих работ Пикассо начиная с 1925 г., но их ритмы становятся медленнее, мягче, они более приятны и органичны; цвет также становится богаче и более лиричным. Девушка спокойно созерцает свое женственное отражение в зеркале, нежные сиреневые оттенки ее лица и тела становятся в отраженном изображении более глубокими и зрелыми, груди кажутся спелыми плодами. Повсюду, даже в узоре обоев, присутствуют символы роста и плодородия.

В серии обнаженных, выполненной художником в годы второй мировой войны, используются некоторые из основных принципов его раннего кубистического стиля, разработанные лет тридцать тому назад, — создаются образы, которые своей боязнью замкнутого пространства и жесткостью

Что такое кубизм?

Джулио Карло Арган

Аналитический кубизм (новая система живописи, созданная Пикассо и Жоржем Браком около 1909 г.) заключается в одновременном изображении на полотне нескольких сторон одного предмета, как бы видимых с разных точек. Один и тот же аналитический критерий может быть применен к любой из реальностей и даже к мышлению. Когда позднее Пикассо объединял в одном портрете изображение в фас и в профиль, то фактически он делал именно то, что и в период 1910—1912 гг., когда он воспроизводил на полотне пространственное расчленение стаканов, блюд с фруктами или гитар; а при изображении лиц с различных точек также раскрывались разнообразные неясные грани этой изменчивой амальгамы — человеческого существа.

Все эти грани объединяются в единую неповторимую форму или даже в своего рода графический символ, но каждая из них дает ключ к толкованию, каждая предлагает особое «прочтение» образа. В одном и том же изображении одновременно представлены не просто несколько разных точек зрения, а несколько различных «истин», каждая из которых не менее «правдива», чем остальные. Так что именно эта неопределенность, эта внутренняя противоречивость искажает и разрушает фигуру, а затем воссоздает ее в соответствии с ее собственной истинной внутренней структурой. В этом, по

мнению Пикассо, кроется основная ошибка конструктивистов: они искажали структуру в разуме, тогда как истинная структура человеческого существа основана на иррациональном.

Теперь мы подходим к вопросу третьего измерения. Все, что уходит в глубину, вторгается в наше зрение посредством оптической иллюзии, и в результате открывается путь эмоциональной реакции, включающей в действие воображение, память, чувства.

Вот этот-то путь и хотел закрыть кубизм с его новой и суровой объективностью. И Пикассо, и Брак решают проблему третьего измерения использованием наклонных линий (обозначающих глубину) и кривых линий (обозначающих объем), транспонируя таким образом на плоскую поверхность предметы, имеющие глубину или рельефность. Здесь вступает в действие умственный фактор, идеи, которые получает о предметах мозг (и это типично картезианский аспект кубизма, который четко ставит его в рамки фундаментального рационализма французской культуры). Это относится к таким знакомым предметам, как фрукты, тарелки, стаканы, бутылки, музыкальные инструменты. Поставленная на стол тарелка видится эллиптической, хотя мы знаем, что в действительности она круглая; поскольку на психологическом уровне нет ценностного различия между тем, что мы видим и что

мы знаем, «округлость» тарелки также фигурирует на картине. Другими словами, мы признаем одинаковую истинность за тем, что находится в третьем измерении, и за поддающимися измерению величинами вертикальных и горизонтальных координат. Вместе с нашим представлением о предмете (которое у нас было до взгляда на картину) работает фактор времени; сначала мы видим тарелку эллиптической, а затем круглой, как если бы мы ее перемещали в пространстве или сами обошли ее вокруг и увидели под разными углами. Из этого следует вывод, что, хотя эмпирически один предмет не может одновременно находиться в двух разных местах, в чисто ментальной реальности пространства (т. е. упорядоченной, структурированной реальности в мысленном представлении) один и тот же предмет может существовать в различных формах и, естественно, в различных местах.

ДЖУЛИО КАРЛО АРГАН (Италия) — специалист по истории искусства, профессор Римского университета. В 1976—1979 гг. был мэром Рима. Руководит журналом «Storia dell'Arte» («История искусства»), автор многих очерков по истории искусства, городскому планированию и методологии критики. Публикуемый здесь текст взят из его монографии «L'Arte Moderna 1770—1970», Флоренция (1970).

напоминают также некоторые из наиболее беспокойных и навязчивых видений конца 1920-х—начала 1930-х гг. Однако если тогда женские формы виделись как угрожающие и порой бесстыдные, то теперь женщина предстает одновременно и как хищница, и как жертва — символ человечества в муках.

Например, в «Женщине, расчесывающей волосы» (фото на с. 22), выполненной в 1940 г., ненормально раздувшиеся конечности, слоновьи по своей массивности, создают впечатление тела, для которого свобода движений становится фактически невозможной — ощущение, дополнительно усиливающееся кубистическими искажениями, дающими художнику возможность включить нижнюю часть спины в по существу фронтальное изображение, тогда как фигура одновременно сжата в тесном, лишенном воздуха пространстве.

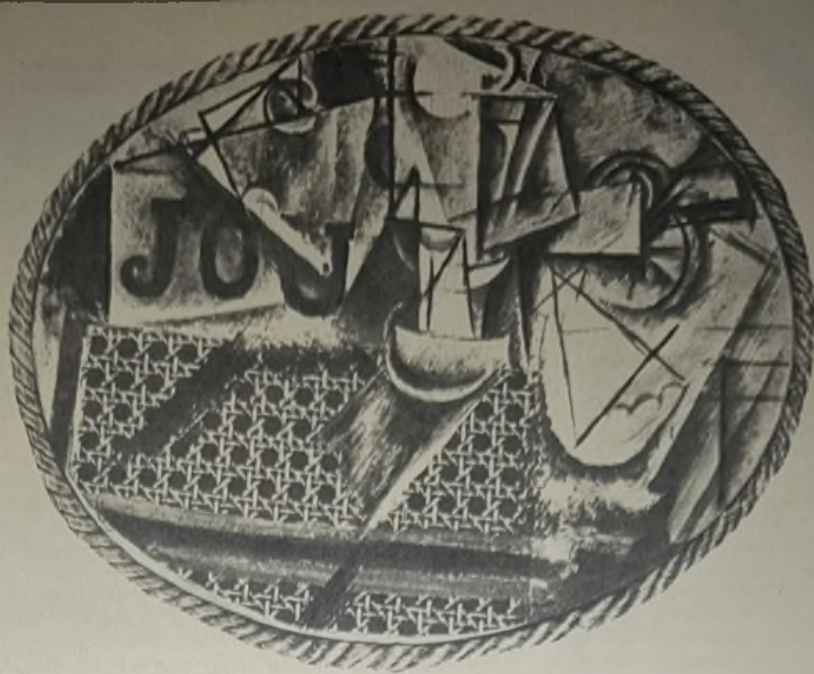
В представляющем полную противоположность полотне «Женщина-цветок» 1946 г. (фото на с. 22), кажется, празднуется присутствие новой спутницы жизни и, косвенно, производительной силы природы: тело молодой женщины сведено к единой, изысканной, подобной стеблю форме, поддерживающей полные груди и голову, столь же открытые и невинные, как цветок вьюнка, распускающийся под первыми лучами солнца. Произведение радостное и несентиментальное, но в нем есть патетическая напряженность — может быть, оттого, что Пикассо начал осознавать различие в возрасте между ним и тем типом модели, который мог бы побудить его искусство к самообновлению.

Поздняя манера Пикассо пятидесятых и шестидесятых годов характеризуется крайней материальностью, ощущением неистовой энергии и неустойчивости, которые удивительны в человеке любого возраста и даже несколько неправдоподобны, если иметь в виду его преклонные годы. Он по-прежнему был одержим образом женщины, но теперь это красочный парад одновременно в искусстве и в жизни, ставший подлинной темой его творчества, — широкая панорама, охватывающая прошлое и настоящее, в которой исторические персонажи, художники и философы, встречаются и смешиваются с образами и моделями, населявшими полотно Пикассо в течение семидесяти лет.

ДЖОН ГОЛДИНГ (Англия) — художник, с 1977 г. читает лекции по истории искусства в Институте Курто Лондонского университета, в 1976—1977 гг. был приглашенным профессором изящных искусств Фонда Слейда в Кембриджском университете. В числе его опубликованных работ «Кубизм 1907—1914 гг.» (1959 и 1968).

С. 25: Photo © SPADEM 1980, Paris. Museum of Modern Art, New York. Nelson A. Rockefeller Bequest; Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Mr. and Mrs. Victor W. Ganz Collection, New York; Photos © SPADEM 1980, Paris. Museum of Modern Art, New York. Mrs. Simon Guggenheim Fund. С. 26: Photo Giraudon © Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва; Photo Zloto © SPADEM 1980, Paris. Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Allan D. Emil; Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Museum of Modern Art, New York. Mrs. Simon Guggenheim Fund. С. 27: Photo © SPADEM 1980, Paris Tate Gallery, London; Photos Réunion des Musées Nationaux © SPADEM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris.

Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris © SPADEM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris



«Натюрморт с плетеным стулом», 1912. Коллаж. Масло, клеенка и бумага на холсте, окаймленные веревкой, 27×35 см. Первый коллаж в современной живописи. Эта специфическая кубистическая техника была изобретена Пикассо совместно с Браком. Она предусматривает включение реальных предметов, применяемых в быту: бумаги, клеенки, тканей, проволоки и т. д. — в поверхность картины, нарушая тем самым принцип оптической иллюзии и единства материала традиционной живописи. Коллаж с момента его создания Пикассо и Браком становится распространенным в современном искусстве.

Цветная вкладка

стр. 25

Вверху слева: «Девушка с мандолиной» (портрет Фанни Телье), 1910. Холст, масло, 100,3×73,6 см. Вверху справа: «Женщина в кресле», 1913. Холст, масло, 148×99 см. Внизу слева: «Сидящая купальщица», 1930. Холст, масло, 163,2×129,5 см. Внизу справа: «Девушка перед зеркалом», 1932. Холст, масло, 162,3×130,2 см. [Об этих полотнах см. статью на с. 20].

Разворот вкладки

стр. 26

Вверху слева: «Портрет Амбруаза Воллара», 1910. Холст, масло, 92×65 см. Созданный в раннем периоде кубизма, этот портрет демонстрирует метод раздробления на составные части модели, предметов (например, бутылка в левой верхней части картины) и окружающего их пространства. В данном портрете, несмотря на его расчлененность на грани, сохранено сходство с моделью, чего нельзя сказать о ряде других произведений этого периода, почти непроницаемых в своем отвлеченном герметизме. Пикассо, казалось бы, перевернул обычный порядок вещей: начал с дробления пространства на планы в стиле кубизма, он затем на протяжении многих сеансов согласовывал с ними модель. Вверху справа: «Три женщины у источника», 1921. Холст, масло, 203,9×174 см. Фото внизу: «Три музыканта», 1921. Холст, масло, 200,7×222,9 см. Первая из этих двух картин знаменует начало «классического» периода в творчестве Пикассо; вторая, по опровержению Пьера Дюка, является «венцом кубизма». Довольно странно, что оба эти произведения были созданы одновременно, осенью 1921, в Фонтенбло, близ Парижа. Один из очевидцев рассказывает, что обе картины можно было видеть расположенными одна против другой в мастерской Пикассо, когда их краски еще не просохли, — яркое свидетельство способности художника работать одновременно в двух различных, если

не противоположных, стилях.

В картине «Три музыканта» изображены три персонажа в масках: пьеро, играющий на кларнете, арлекин со скрипкой или гитарой, монах, сидящий за столом, под которым лежит собака. Сюжет веселый, но Пикассо придает своему праздничному трио мрачное, даже зловещее величие.

стр. 27

Вверху слева: «Танец», 1925. Холст, масло, 215×142 см. Это известное произведение открывает собой еще один этап в творчестве вечно ищущего новых путей Пикассо и заставляет вспомнить слова французского сюрреалиста Андре Бретона: «Красота должна вызывать содрогание, иначе она ничто». В картине можно обнаружить «конвульсивное» вдохновение сюрреализма, развивавшегося во второй половине 20-х и в 30-х гг. Отойдя от своего недавнего монументального классицизма, Пикассо создает формы, полные неистового движения, в том же синкопическом ритме, что и джазовая музыка. Лица гротескные, почти звериные (в особенности лицо танцора в левой части полотна), тела словно расчленены; такое впечатление, что фигуры распались в приступе неистовства и греховности. Нижнее фото: «Поцелуй», 1969. Холст, масло, 97×130 см. Пикассо посвятил этой теме несколько картин, включая знаменитое полотно 1925 г., завершающее им почти одновременно с «Танцем» и насыщенное тем же конвульсивным экстазом. Хотя картина «Поцелуй» 1969 г. (изображенная здесь) также обладает большой силой воздействия, в ней ощущается умиротворенность, ностальгия художника на пороге своего девяностолетия, вспоминающего дни своей молодости. Вверху справа: «Мать и дитя», 1971. Холст, масло, 162×130 см. Пикассо вновь возвращается к теме, которую он использовал неоднократно с юношеского периода; она нашла также отражение в трагических образах матери и ребенка в «Гернике».









Искусство Африки в творчестве Пикассо

Беседа Кифле Селассие

«Я говорю далеко не все — я рисую все», — в разговоре со старым другом однажды обронил Пикассо. И действительно, когда Пикассо рассказывает, его слова говорят нам меньше, чем его работы. В этом отношении он уже представляет из себя того, кого африканцы называют «посвященный». Ибо в африканской традиционной культуре «посвященный» — это достойный ученик, который достаточно упорен и настойчив для того, чтобы дух предков посредством пословиц, мифов, стихов, загадок открыл и передал ему смысл символов, олицетворяющих знание человека и Вселенной.

Чтобы отгородиться от мира, непосвященных и «слепых» учеников, которым духи никогда не смогут «открыть» глаза на «свет» знаний и «ухо» которых «остаётся глухо», посвященный, подобно Пикассо, не должен говорить всего или «открывать» все. Смысл этого — не допустить к секретам природы стяжателей, завистников и нескромных людей, которые недостойны приобщения к таинству сути человека и Вселенной.

Когда в мае 1907 г. Пикассо случайно зашел в Этнографический музей в Париже (ныне Музей Человека) в старом Дворце Трокадеро и впервые увидел маски народов Африки, Океании, Карибского бассейна и Америки, на него «снизошло откровение». Если взять это событие за отправную точку, то можно выдвинуть несколько рабочих гипотез, которые в состоянии пролить свет на различные стадии, взлеты и пути развития творчества Пикассо, на то скрытое влияние, которое сказалось на его многочисленных и самых различных работах как до, так и после его «африканских» периодов.

Ряд авторов уже подробно анали-

зировал то глубокое и длительное воздействие, которое посещение Трокадеро оказало на развитие творчества Пикассо, особенно на последний вариант его картины «Авиньонские девицы», которую и специалисты по истории искусства, и критики единодушно называют «одним из пробных камней искусства XX века». Лишний раз останавливаться на этом нет необходимости, но и по сей день различные философские школы продолжают спорить об истинных источниках вдохновения, побудивших Пикассо создать эту картину.

Этим разногласиям, царящим среди искусствоведов, способствовал и сам художник, отрицая в свое время, что «Авиньонские девицы», которые, как он утверждал, написаны до посещения Трокадеро, испытали влияние африканских масок и скульптуры, хотя все указывает на обратное. Пикассо, «посвященный», говорил не все — он рисовал все. При этом он иной раз доставлял себе небольшое удовольствие, создавая мифы, среди них и миф о Пикассо, величайшем творце всех времен.

И эта склонность к «розыгрышам» тоже свидетельствует о том, что он был «посвященным», ибо в африканской культурной традиции «посвященному» известно, насколько больше истинного знания открывают «розыгрыши», шутки и смех, чем обычное общение. Но в конечном итоге не столь важно то, что Пикассо говорит, или не говорит, или отрицает в связи с «Авиньонскими девицами». Ибо фигура слева и две фигуры справа явно напоминают африканские маски, а может быть, маски народов Океании. Кроме того, ведь мы вольны, если даже не обязаны, смотреть на эту картину иначе, чем сам Пикассо стремится представить ее. В конце концов, он же предупреждал нас, что рисует все, а говорит не все.

Тридцать лет спустя в разговоре с Андре Мальро и испанским философом Хосе Бергамино Пикассо вспоминал о посещении Трокадеро, «когда заканчивал «Гернику» в 1937 г. В этом весьма многозначительном «признании» он лучше, чем кто-либо еще, объясняет, что значило для него так называемое «негритянское» искусство. Сначала Мальро знакомит нас с контекстом, в котором Пикассо сделал это знаменательное заявление, и подчеркивает его важность. Затем он предоставляет слово самому Пикассо: «Мы беседовали об Испании и

живописи; он заговорил более откровенно и доверительно, чем когда-либо».

«Все время говорят о влиянии, которое на меня оказали негры. Когда я пошел в старый Дворец Трокадеро ... я был там совсем один. Мне захотелось бежать оттуда. Но я не ушел. Я остался. Я понял, что это очень важно: что-то происходило со мной, понимаю?»

Эти маски были не просто скульптурой. Совсем нет. Они были магическими атрибутами. Эти негритянские изображения были *intercesseurs* (заступниками, посредниками); с той поры я знаю это слово на французском. Они были против всего — против неведомых, грозящих гибелью духов. Меня всегда влекли к себе фетиши. Я понял: я тоже против всего. Я тоже верю, что все — неведомо, что все — враждебно! Все! Не просто детали — женщины, дети, младенцы, табак, игра — а всё вместе!»

Все элементы космогонии африканского искусства, все темы, красной нитью проходящие сквозь творчество Пикассо, заключены в этих словах. Во-первых, важность деталей, ибо именно за простыми вещами и жестами, банальностью и тривиальностью повседневной жизни каждого существа прячется или раскрывается суть Человека и Природы. В африканской традиционной культуре высшее знание облачено в скромные одежды.

Во-вторых, женщины, символизирующие плодородие и источник жизни, питающие мужчин силами Вселенной и любви, которые, однако, в определенное время тоже могут быть воплощением порчи и зла.

Дети тоже играют не последнюю роль в традиционных африканских верованиях, символизируя свет истины; не только семья, но и все члены общины должны принимать участие в их воспитании, чтобы получить тот сложный «классический шедевр», которым должен стать каждый ребенок на благо всего общества.

И, наконец, животные, которые в верованиях африканцев олицетворяют добро или зло, в зависимости от вида. Они очень рано появляются в работах Пикассо, о чем свидетельствует бык в «Пикадоре», его первой известной работе, которую он создал в Малаге в возрасте восьми лет, а также рисунки его «Голубей», собак и «Синего и белого» — все эти вещи нарисованы примерно в одно и то же

Цветная вкладка слева

Вверху слева: «Сидящая Дора Маар», 1937. Холст, масло, 92×65 см. Вверху справа: «Голова женщины с двумя профилями» (портрет Доры Маар), 1939. Холст, масло, 92×73 см (см. статью на с. 47). Внизу: «Композиция с Минотавром» (занавес для пьесы Ромена Роллана «Четырнадцатое июля»), 1936. Тушь и гуашь, 44×54,5 см (см. статью на с. 34).

время также в Малаге — и особенно «Семья акробата с обезьянкой», написанная в Париже в 1905 г., то есть шестнадцатью годами позже. Такие «детали» в африканской философии составляют «сумму» повседневного существования.

Для африканцев искусство коренится в повседневной жизни. Это проявляется в том значении, которое придается таким обыденным предметам, как чашки, выдолбленные тыквы, табуреты, посуда, гребни, ножи, копья, шкуры животных, расписанные в различных декоративных стилях. Все они находят практическое применение, и знающий, посвященный видит в них не только слияние предметов искусства с повседневной жизнью; он также может прочесть послания и духовные символы, зашифрованные в характерных узорах, украшающих каждый отдельный предмет. В еще большей степени это относится к ритуальным предметам, маскам и скульптуре, которые в Европе обычно рассматриваются как чисто декоративные, в то время как в Африке они составляют неотъемлемую часть верований и в качестве таковой не являются привилегией узкого круга посвященных, а принадлежат всей общине.

Другими словами, африканское искусство действует на уровне Бытия, Существования, Вселенной и представлений человека о них, а не на уровне внешних образов, которые предстают взору. Это искусство стремится к воплощению Мысли и Идеи, а не только их поверхностных отображений и проявлений. Не исключено, что именно это привело Пикассо к мысли о том, что «негритянское» искусство «рационально». «Рационально» в том смысле, что он искал в нем — сначала, возможно, инстинктивно, а позднее целенаправленно, в силу своего богатейшего дара ассимиляции, — плодотворный и последовательный источник вдохновения, в конечном итоге приведший его к кубизму.

Французский поэт Рене Шар писал, что способность Пикассо к ассимиляции говорит о том, что он был «естественным революционером в своих ассоциациях и вдохновениях». Этим он хотел сказать, что Пикассо, даже заимствуя идеи, «творил», ибо, как бы он ни загорался ими, он никогда не позволял им увлечь себя. И действительно, в отличие от Гогена, например, постоянно искавшего новую экзотику в своем бунте против общества его эпохи, Пикассо встал на позиции революционера, черпая силу во всем, в чем он находил вдохновение, и обращая это вдохновение в новую отправную точку для спора, в новое оружие, которое было не чем иным, как самим Пикассо, который и сам стоял перед вызовом, брошенным ему его миром. Это показывает, насколько важно было для Пикассо африканское искусство, послужившее ему трамплином — но только трамплином — на пути создания все более оригинальных работ.

Сила африканской концепции искусства, которую столь блистательно воспринял Пикассо, заключается в том, что оно существует в связи с повседневным отношением к жизни, использующим символы для защиты от дурного глаза и вторжения «неведомых», чуждых сил, алых или добрых. Мы, следовательно, имеем дело прежде всего с фетишами. Таков подход африканцев к искусству, и Пикассо уловил его в тот самый момент, когда он впервые соприкоснулся с ним во Дворце Трокадеро.

«Я понял, для чего негры исполь-

Photo © Réunion des Musées Nationaux, Paris. Musée Picasso, Paris



Этот образчик искусства народности бага в Гвинее принадлежал Пикассо.

зовали свои скульптуры. Зачем было творить именно так, а не как-нибудь иначе? В конце концов, они же не были кубистами! Ведь кубизма просто не существовало. Было ясно, что кто-то придумал эти модели, а другие стали подражать, верно? Разве не это мы называли традицией? Но все фетиши использовались с одной целью. Они были оружием. Чтобы помочь людям не попасть вновь под влияние духов, чтобы помочь им стать независимыми. Это орудия. Придав духам форму, мы обретаем самостоятельность. Духи, подсознательное (об этом в то время я очень-то рассуждал), эмоции — все это вещи одного порядка. Я понял почему. Я был художником. Совсем один в этом кошмарном музее, населенном масками, куклами, которые сделали краснокожие, пыльными манекенами. Должно быть, «Авиньонские девицы» осенили меня в этот самый день, но совсем не в силу форм, а потому что это было мое первое полотно, изгоняющее дьявола, — вне всякого сомнения!»

На практике изгнание дьявола означало, что Пикассо удалось сочетать двухмерную перспективу, принятую в западной живописи, с третьим измерением, представленным в формах африканской скульптуры. Именно это сочетание привело к кубизму.

«Авиньонские девицы» ознаменовали начало так называемого «негритянского» периода в творчестве Пикассо (1907—1909), который пришелся на промежуток между «голубым» (1900—1904) и «розовым» (1904—1906)

периодами и развитием кубизма (1909—1914).

Последний вариант «Авиньонских девиц» был закончен не раньше конца июля 1907 г. Первые наброски картины, некоторые из которых сохранились, были сделаны в апреле 1907 г. В этот промежуток на Пикассо «снизошло откровение» при знакомстве с африканскими масками и скульптурой. Искусствоведы часто сравнивают элементы композиции и общую тематику первых приближенных набросков с «Пятью купальщицами» Сезанна и по колориту — с некоторыми работами Матисса и Гогена. Но я считаю, что здесь мы вправе говорить о новой африканской фазе в творчестве Пикассо, для которой характерно то, что я назвал бы арабо-мусульманским влиянием.

В пользу этой теории говорят уже такие более ранние работы Пикассо, послужившие первым источником вдохновения для «Авиньонских девиц», как, например, «Гарем», «За туалетом», «Парикмахер». Все эти картины были написаны летом 1906 г. в маленькой каталонской деревушке Госоль, в 10 км от французской границы. Эта теория представляется весьма заманчивой, ибо те месяцы, которые Пикассо провел в Госоль, были одним из его последних продолжительных приездов на родину после того, как он переехал в Париж и поселился в Бато-Лавуар. Разве не было бы естественным для него обрести вдохновение для работы над «Авиньонскими девицами» в своем собственном куль-

турном наследии и окружении, стремясь сохранить свою культурную самобытность испанца, жителя страны, лежащей на перекрестке путей европейской христианской цивилизации и культурных течений исламского мира и Северной Африки?

В конце концов, Малага, где Пикассо родился и провел первые 10 лет своей жизни, — андалусский город на юге Испании и соответственно находится недалеко от африканского побережья. Малага раньше была важным центром аль-Андалус, то есть мусульманской Испании, занимавшей в течение восьми веков значительную часть Иберийского полуострова и оставившей глубокий отпечаток на современной Андалусии. Так что до молодого Пикассо, уроженца Малаги, через столетия испанской истории должны были дотянуться нити арабско-мусульманского влияния. О его привязанности к месту своего рождения свидетельствует то, что он возвращался туда на отдых из Коруньи и Барселоны в 1895, 1898 и 1897 гг.

Этот ранний африканский период в творчестве Пикассо важен с хронологической точки зрения, но до настоящего времени никто им как следует не занимался. Но все же уже в 1905 г. Гийом Аполлинер отметил этот источник вдохновения, сказав следующее: «Этот испанец ... у него глубокие корни ... они уходят в богатые композиции и пышный декор Испании XVII века ... его стремление к прекрасному вело его в различных направлениях, в конце он стал латиноамериканом по духу и арабом — по ритму».

Здесь имеются в виду ритмические тона голубых занавесей за спинами двух африканок в правой части «Авиньонских девиц». Занавеси и ритмика движений двух женщин в центре картины хотя и явно навеяны иберийской скульптурой, также напоминают женщин из «Гарема» и первые деревянные фигуры Пикассо, особенно «Женскую голову» и «Обнаженную с воздетыми руками» — обе скульптуры были вырезаны им из самшита между 1904 и 1906 гг., задолго до его посещения Трокадеро.

Принимая во внимание две «африканские фазы», предшествовавшие созданию «Авиньонских девиц», а также то вдохновение, которое он черпал в иберийских скульптурах, испанской среде и испанской живописи, следует отметить, что африканское искусство оказало явное влияние на все его последующее творчество. С одной стороны, та тематика, к которой он обращался в этот период, — женщины, дети, животные (интерпретированные им в символической форме, как, например, Минотавр), — целиком нашла отражение в его более поздних работах. То, что он был постоянно поглощен Мыслью и Идеей, а не внешними формами и образами, его более чем реалистические, то есть сюрреалистические, натюрморты, — все это свидетельствует о глубоком воздействии африканского искусства. Следует также упомянуть и его расписную керамику, говорящую о том, насколько

искусство может слиться с простыми, повседневными предметами, как это наблюдается в Африке.

Все вышесказанное можно свести к одной простой фразе: сохраняя и укрепляя свою культурную самобытность испанца, Пикассо вместе с тем «рационально» ассимилировал африканское искусство. Так что, когда мы ищем его в Африке, то находим в Испании. Творчество Пикассо, «рисовавшего все», говорит нам о том, что специфичное и всеобщее, человеческая разобщенность и людская солидарность — это всего лишь два аспекта простой реальности, которая находит свой синтез только в искусстве. ■

«Обнаженная с драпировками», 1907. Холст, масло, 152×101 см.



БЕСЕАТ КИФЛЕ СЕЛАСИЕ (Эфиопия) — специалист по междисциплинарным исследованиям, читает лекции в Парижском университете по проблемам культуры и коммуникации. Автор ряда критических исследований по творчеству художников развивающихся стран, в том числе «Scunder: L'Homme et le Peintre» («Скундер: человек и художник») и «Введение в абстрактную живопись Эфиопии» (1970).



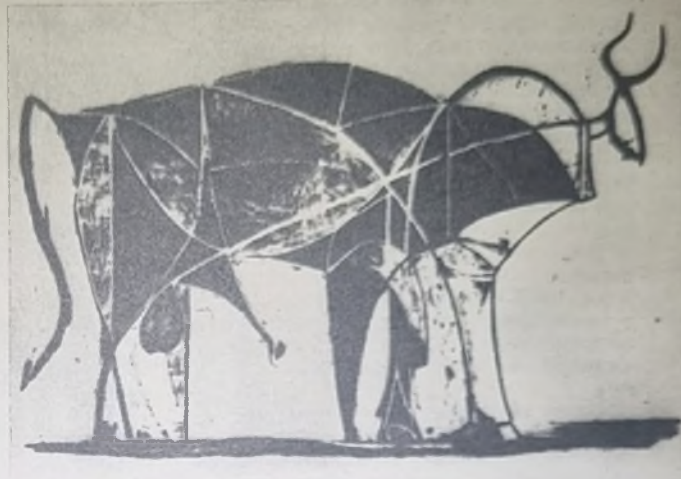
1-е состояние, 5 декабря 1945 г.



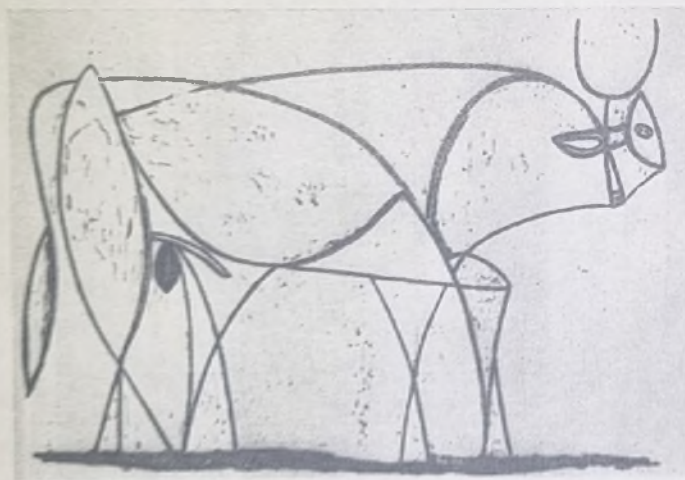
2-е состояние, 12 декабря 1945 г.



5-е состояние, 24 декабря 1945 г.



6-е состояние, 26 декабря 1945 г.



9-е состояние, 5 января 1946 г.



10-е состояние, 10 января 1946 г.

Текст Элен Пармелэн
и фото из «Литографии
Пикассо» Фернана Мурло,
издательство Андре Сюре,
1970, Монако.

Дело происходило в мастерской Мурло в 1945 г. в старом помещении на улице Шаброль в Париже. Рассказал об этом мастер Жан Селестэн, который в то время работал с Пикассо. Вот что он сказал: «Он наложил на меня свою печать. Работа с Пикассо внесла что-то особое в мою жизнь». И он добавил: «Он все чувствует, у него, как бы это сказать, невероятный талант ... он одарен, он художник».

Рассказ о быке надо слушать в просторном цехе литографской печати среди бочек краски, шума машин

и развешенных повсюду оттисков, среди занятых своим делом рабочих и проходящих мимо художников.

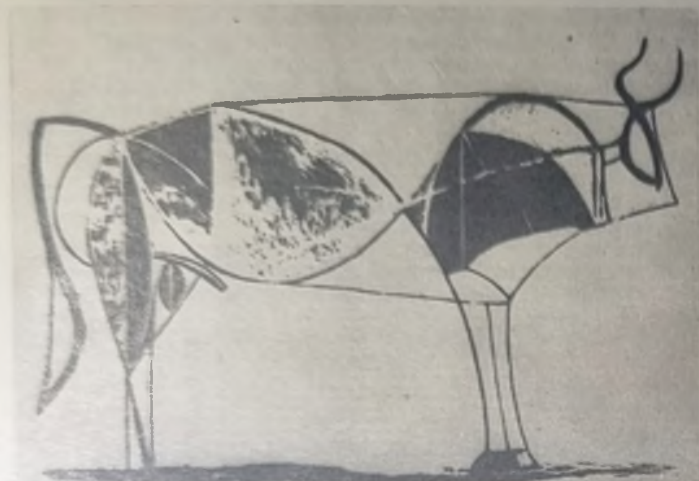
«Однажды, — говорит Селестэн, — он начал работу над знаменитым быком. Он был великолепен, этот округлый бык. Я подумал: это то, что надо. Так нет же. На втором и третьем этапе он все еще оставался округлым. И работа все продолжалась. Но бык становился другим. Он стал уменьшаться и терять в весе... В тот же день Анри Дешамп сказал мне, что Пикассо «больше отнимает, чем прибавляет к своей композиции ...» Он



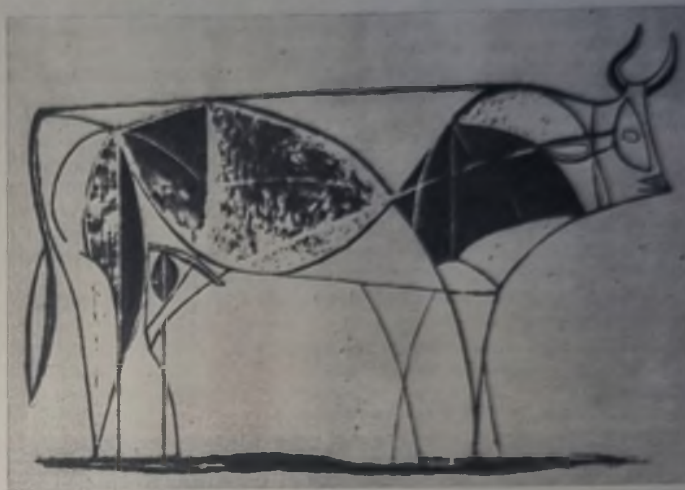
3-е состояние, 18 декабря 1945 г.



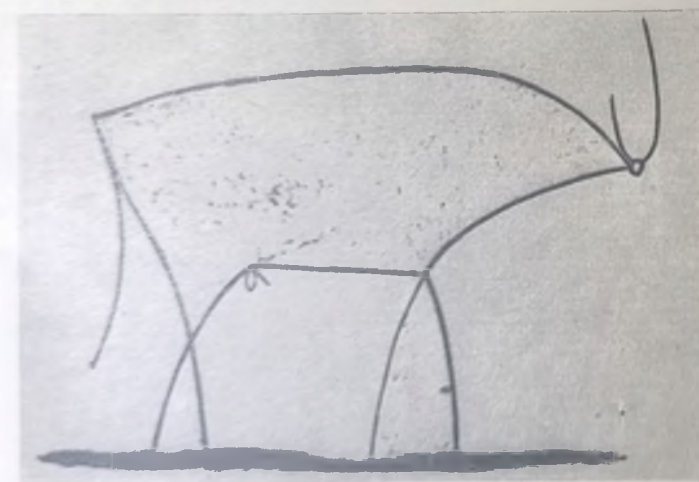
4-е состояние, 22 декабря 1945 г.



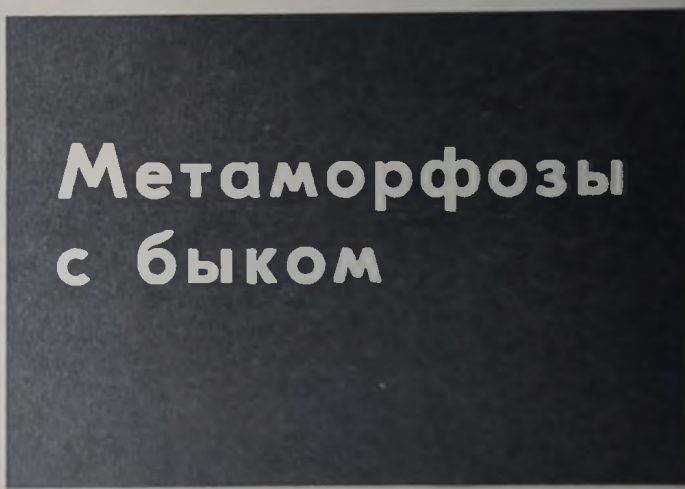
7-е состояние, 28 декабря 1945 г.



8-е состояние, 2 января 1946 г.



11-е состояние, 17 января 1946 г.



отсекал от быка целые куски. После каждой поправки мы делали пробный оттиск. Он видел, что мы в недоумении, тогда он отпускал шутку и продолжал работать, затем появлялся новый бык. И каждый раз от быка оставалось все меньше и меньше. Он смеялся, глядя на меня. «Послушай, Анри, — говорил он, — этот кусок надо уступить мяснику. Ведь хозяйка может потребовать тот или другой кусок...» В конце концов голова быка стала похожа на муравьиную».

Свой рассказ о быке Селестэн заключает так: «На последнем пробном

оттиске оставалось всего несколько линий. Я смотрел, как он работает, сокращая и сокращая. Вспомнив первого быка, я подумал: «С того, чем он кончил, надо было бы начать». Но он, Пикассо, искал своего собственного быка. И на пути к своему быку в одну линию он постепенно прошел через всех других быков. И глядя на эту линию, невозможно представить себе, сколько за ней скрывается работы...»

«Есть картины, на которых как будто бы ничего нет, и все же в них есть все», — сказал Коро. И путь к этому быку является типичным при-

мером вышесказанного. Каждое состояние имеет свое значение, и каждое из этих значений ведет к другой форме правды. То, что остается, несет весь диапазон мыслей, подразумеваемый нами под словом «бык».

ПРЕКРАСНОЕ И УРОДЛИВОЕ

Роланд Пенроуз

За свою долгую и творчески богатую жизнь Пикассо создал творения, которые даже наиболее враждебно настроенные критики его беспокойного поиска признают бесспорными шедеврами; однако в то же самое время некоторые обвиняют его во вредном и разрушительном влиянии на искусство, в трюкачестве, в том, что он скорее выступал в роли строящего козни дьявола, чем художника, стремящегося к расширению нашего восприятия богатства и многообразия жизни.

Еще юношей он понял, что нас окружают и дьяволы, и ангелы, излучающие как уродство, так и красоту. Об этом свидетельствуют его первые рисунки, хранящиеся в Музее Пикассо в Барселоне, где с изображениями сцен нищеты, улиц, боев и матадоров на рогах у быка соседствуют нежные, достоверные изображения цветов, пейзажей и женщин.

В первые годы творчества Пикассо не огнедышащие драконы или романтические истории, а восхищение уличными циркачами, жалость к от-

верженным общества, клоунам и шутам, понимание трагедии слепых, просящих милостыню, заключенных в тюрьмах и пациентов больниц сформировали его представления об ужасном. Признание единовременности добра и зла, сосуществования красоты и уродства казалось необходимым. В уродстве неизбежно должна как-то проступать красота, а красота, если она живая, не является чистой, застывшей абстракцией, сотворенной Пигмалионом. От нее должна исходить электризующая жизненная сила, отвечающая дуализму нашей сложной эмоциональной природы.

Подтверждение этому Пикассо нашел в мифах, символизирующих наши внутренние терзания и стремления; посредством мифов он исследует неуловимый предмет, именуемый реальностью.

Изображая в своих работах животных, Пикассо зачастую наделяет их человеческими эмоциями, где присутствуют и насилие и жестокость. На картине «Кот и птица»

(1939) кот безжалостно раздирает когтями свою жертву, но на его лице морде, изображенной на фоне безоблачного голубого неба, проступают одновременно и кошачьи и человеческие черты. В произведении «Бой быков», относящемся к 1934 г. (внизу), художник сочувственно показывает другую трагедию — поверженную быком лошадь посреди арены.

На протяжении всей своей жизни Пикассо, сознавая свою одаренность, вместе с тем относился к себе весьма и весьма самокритично. В молодые годы он сравнивал себя с Арлекином, этим легендарным неутомимым странником и одаренным изгоем, но позднее его неутомимой кипучей натуре ближе стал Минотавр, мифическое чудовище, полубог. Получеловек-полубык, он напоминал Пикассо о его юношеских увлечениях корридой, где бык и человек противостояли друг другу в ритуальной борьбе между жизнью и смертью.

В серии гравюр, начатой в 1933 г. и известной под названием «Мастерская скульптора», миф получил пате-



тическое воплощение как пластическое иносказание, относящееся к жизни самого художника, как загадочное подобие его собственных сокровенных влечений.

После того как несколько гравюр знакомят нас с бородатым скульптором, работающим в своей мастерской с прекрасной натурщицей, но неудовлетворенным своими мраморными созданиями, атмосфера меняется.

Неожиданно и грубо в студию вторгается бесстыдный и похотливый Минотавр, принося с собой освобождение и от напряженного труда, и от почтительного уважения к моделям скульптора. Развертывающаяся вслед за тем оргия, в которой участвуют и божественное, но отвратительное чудовище, и скульптор со своими покорными и прекрасными девушками, проходит через стадии все более безудержного насилия и страсти, заканчиваясь в своей кульминационной точке тем, что Минотавра закалывают на арене, на которую устремлены взволнованные взоры зрителей.

Позднее Пикассо добавил к этой серии сцену, в которой похотливого полубога постигает иная кара — слепота. Его, покорного и жалобно взывающего к звездам, ведет по берегу моря ребенок, держащий голубя. Бык неуверенно идет сквозь ночь, осязание осталось единственной нитью, связывающей его с миром (см. с. 36). Мотив слепоты напоминает о работах «голубого периода», созданных за тридцать лет до этого и изображающих

слепых нищих на улицах Барселоны. Художник напоминает, что воображение не нуждается в физическом зрении, что поэту достаточно внутреннего взора.

Образ Минотавра продолжал преследовать Пикассо в рисунках, гуашах и особенно в большой гравюре 1935 г., которая словно пророчествует приход несколькими месяцами позже гражданской войны в Испании и предвещает появление великого панно «Герника».

«Минотавромахия» (см. с. 36) изображает драматическую сцену с врывающимся разъяренным чудовищем. Оно бросается на девушку в пышном костюме тореадора, умирающую на спине у обезумевшей от страха лошади, в то время как бородатый скульптор пытается спастись бегством по лестнице. Но натиск зверя вновь остановлен — на этот раз девочкой с букетиком цветов, бесстрашно преграждающей путь чудовищу горящей свечой. Этот уверенный жест помогает сохранить ненадежное равновесие между уродством безудержного насилия и силами света.

Год спустя Пикассо создает рисунок, свидетельствующий вновь, что, несмотря на сосуществование добра и зла, художник продолжал верить в то, что добру и красоте суждено все-таки восторжествовать. Этот мастерски сделанный рисунок — «Конец чудовища» (см. с. 36). Звериный лик пронзенного стрелой и умирающего Минотавра отражается в зеркале, которое держит перед ним вышедшая из моря женщина классической красоты.

В 1936 г. Пикассо написал в технике гуаши работу, которая впоследствии была увеличена и украсила собой занавес для постановки пьесы Ромена Роллана «Четырнадцатое июля».

Тема ее — дуэль между двумя непримиримыми антагонистическими началами (см. цветную вставку, с. 28). Справа — могучий крылатый демон с птичьей головой держит обмякшее тело побежденного и задыхающегося Минотавра. Ему как бы бросает вызов юный герой на плечах у бородатого мужчины, закутанного в лошадиную шкуру и пригрозившего швырнуть в демона камень. Но особая роль отводится изображению раненого Минотавра, которого Пикассо облачил в сверкающую одежду Арлекина.

В нем объединились оба образа, с которыми Пикассо некогда самоотжествлялся; здесь он, обеспокоенный, захвачен могучим чудовищем — обстоятельством, указывающее на то «святое сомнение», которому Пикассо подвергал самого себя и свою работу.

Однако Пикассо не нуждался ни в возврате к прошлому, ни в придумывании легенд в поисках монстров. Он находил их в современных тиранах, которых ненавидел и высмеивал, таких, например, как генерал Франко, или же в более личном плане они могли возникать как выражение бед и переживаний его семейной жизни.

В течение нескольких лет он находился под сильнейшим эмоциональным стрессом после развода со своей первой женой Ольгой в 1934 г. Покорность, с которой он принимал все ее яростные нападки, когда она ревновала его к новой возлюбленной, Доре Маар, вылилась в тот гнев, который нашел свое отражение во всех его работах. Искажения человеческого форм приобретают гротескный и устрашающий характер.

Его продолжали преследовать чу-

довища, которых рождало его мощное воображение. Они являются в разнообразных формах на протяжении последующих лет. В рисунке 1934 г. (см. с. 37), перекликающемся с полотном Давида, изображающем убийство Марата, он словно смеется над своими наваждениями, так как юмор, даже самый черный юмор, зачастую ассоциируется с темой чудовищного.

Как смерть, в комнату врывается разъяренная женщина. Большую часть лица, на котором горят маленькие злые глаза занимает огромный рот с обнаженными зубами и вздувшимся языком, жаждущим вкусить крови. Она с размаху вонзает огромный нож в сонную артерию своей жертвы, сидящей, подобно Марату, в ванне. Но, к нашему удивлению, жертва отнюдь не Марат. Это девушка с профилем Марии-Терезы Вальтер, чувственной белокурой натурщицы, часто появлявшейся на полотнах художника, относящихся к началу тридцатых годов.

Подобные метаморфозы могли возникнуть из смешанных источников, порой благотворных. Захватывающая красота Доры Маар вдохновила Пикассо на множество новых идей. Ее светлое лицо с лучистыми глазами нередко превращается то в птицу, то в голову нимфы с намечающимися рожками, а иной раз появляется удлиненная аристократическая голова афганской борзой — в произведениях, не являющихся портретами Доры Маар, но навеянных ее образом.

Существует, например, рисунок военного времени, изображающий женскую фигуру в кресле, в котором обычно сидела Дора Маар, живя в Руайане в период нацистской оккупации. Вместо ее головы Пикассо с мрачным юмором изобразил увеличенную кроличью голову.

Встает неизбежный вопрос: почему Пикассо стремился надсмеяться над красотой, принизить красоту, которую он знал и которой так восхищался? Почему он стремился к этому, даже не испытывая никакой личной вражды? Может быть, чем больший гнев и страдания приносили ему чудовищные катастрофы в окружающем его мире, тем больших жертв он требовал от себя, если они могли претвориться в послание убедительной силы? Как еще мог он выразить силу своих эмоций? Приносимая в жертву красота рождала чудовищ или, вернее, сама превращалась в них.

Среди многих этюдов, подготовляющих «Гернику», есть большое монохромное полотно, известное как «Женщина с мертвым ребенком» (см. с. 37). Это поэтическое выражение позиции художника, сделанное с пронзительной нежностью и вместе с тем поражающее своим неистовством. В этом оно напоминает небольшое полотно «Распятие», написанное семью годами ранее, но более прямолинейное в своем призыве.

Наибольшая выразительность движения фигуры женщины на полотне — в повороте ее головы, запрокинутой над мертвым ребенком у нее на руках. Эта голова на вытянутой напряженной шее с необычайной силой передает ощущение агонии благодаря совершенно непривычным искажениям фигуры и ассоциациям, которые они вызывают. Глаза, сведенные вместе на одной стороне лица, мечутся как маленькие лодки в бурю, ноздри напоминают застигнутых шквалом птиц, а рот исторгает крик, проникающий в душу вопль, такой же ужасающий, как и рвущийся изо рта язык, подобный языку пламени, полыхающему среди острых грозных зубов, а

«Бой быков», 1934. Масло, холст, 97 × 130 см. Сила драматической коллизии и тонко найденный размер полотна делают его, вероятно, самым замечательным из всех произведений Пикассо, посвященных теме корриды. Ощущение шока от натиска быка, повергающего на арену лошадь, подчеркивается двойными контурами двух животных. В символическом Пикассо бык означает зло и грубую силу, в то время как лошадь обычно представляет добро и невинность. Здесь умирающее животное с головой, откинутой назад в предсмертной агонии, кажется предвещающим трагическое мучительное состояние лошади в «Гернике» (см. с. 16), написанной тремя годами позже.



линия губ напряжена как туго натянутый лук.

Горе, выраженное этим смешением образов, противоположно пассивной покорности перед лицом несчастья, оно властно вызывает к справедливости, требуя ее убедительно и недвусмысленно. Иному эта женская голова может показаться нелепой и отвратительно уродливой, но такие суждения лишены смысла. Они означают полную оторванность от того страшного живого опыта, который так ясно выражен в душераздирающем образе Пикассо. Именно его искажения вызывают чувства боли, сострадания, негодования, и именно благодаря верно найденным метафорам нам, как в поэзии, открываются проблески универсальной истины.

Бывают моменты, когда неудержимое чувство юмора толкает Пикассо на создание чудовищ, изумляющих своей гротескной несуразностью и вызывающих смех у детей. Их прототипы он мог найти на пляже или в толпе на вокзале, в той же самой обыденности, где другие лица вдохновляли его на создание пленительных нимф. Его образы богаты ассоциациями.



Photos Réunion des Musées Nationaux © SPADEM 1980, Musée Picasso, Paris



Photo © SPADEM 1980, Paris. Sir Ronald Penrose Collection, London

В 1933 и 1934 гг. Пикассо создал серию рисунков и гравюр на тему «Девочка, ведущая слепого Минотавра» (зверху: рисунок из этой серии, выполненный в 1934 г., 33,5 × 51,2 см). Основные элементы — слепой Минотавр и девочка, рыбаки и море на заднем плане — повторяются в каждом из произведений этой серии. В последний офорт, упоминаемый в опубликованной на этих страницах статье, включена фигура юноши, а девочка вместо цветов держит голубя и ведет слепого Минотавра справа налево. Девочка с лицом, напоминающим спутницу жизни Пикассо в то время, Марию-Терезу Вальтер, — воплощение чистоты и ума, контрастирующая с укрощенной похотливостью и грубой силой Минотавра. В «Минотавромахиях» (в центре, офорт, выполненный в 1933 г., 49,8 × 69,3 см) невинность вновь воплощена в образе девочки с цветами и зажженной свечой, которая бесстрашно противостоит силам насилия и зла. Внизу: «Конец чудовища» (карандашный рисунок, 1937).

Часто они заключают в себе то, что мы называем красотой, с одной стороны, и уродство, отталкивающую маску ужаса — с другой. В своем главном стремлении не упустить ничего, что может быть выражено, Пикассо отказывался от проведения четких граней, и в разговоре со своим секретарем и другом Сабартесом он однажды сказал: «Что за странная штука красота! Для меня это слово лишено смысла, так как я не знаю, ни откуда идет его значение, ни к чему оно ведет. Вы можете с уверенностью сказать, в чем заключается его противоположность?»

Этот отказ принимать простое противопоставление красоты и ее антипода дает ключ к пониманию позиции Пикассо и той свободы, с которой он достигал эмоционального воздействия своих произведений, сводя воедино две крайности. Мы можем многое почерпнуть из его глубинного проникновения в реальность при помощи его священных монстров. В мире их хватает, ибо человек создал богов и с еще большим успехом — полубогов по своему собственному образу и подобию. ■

Photo Zervos vol. VII, «Cahiers d'Art» © SPADEM 1980, Paris



«Смерть Марата», 1934.
Рисунок на картоне,
40×50 см. Эта работа была
навеяна известной картиной
французского художника
Жака-Луи Давида [1748—
1825].

РОЛАНД ПЕНРОУЗ (Англия) — писатель и художник. В 1936 г. познакомился с Пикассо во время подготовки к первой Международной выставке сюрреализма в Лондоне, где завязалась их дружба, продолжавшаяся до самой смерти Пикассо. Автор многих произведений о европейских художниках XX в. и их творчестве, а также 10 монографий по Пикассо, включая труд «Пикассо: его жизнь и творчество» (1971), который был переведен на 6 языков. Является также Президентом Института современного искусства в Лондоне, в создании которого в 1947 г. он сыграл видную роль.

«Женщина с мертвым
ребенком», 1937. Холст,
масло, 195×130 см. Одна
композиция из серии, которая
может рассматриваться как
«постскриптум» к великому
панно «Герника».



Хулиан Гальего

Один из выдающихся скульпторов нашего времени испанец Хулио Гонсалес заявил однажды: «По-моему, таинственная сторона творчества Пикассо, его нервный центр — это его скульптура».

Существует, однако, общая тенденция оценивать искусство Пикассо почти исключительно в свете его живописи, придавая его работе над скульптурой лишь второстепенное значение и рассматривая ее чуть ли не как хобби художника. Однако же по его скульптурным произведениям можно в полной мере оценить творческую силу этого трудолюбивого и вдохновенного мастера. Если бы в результате некоей катастрофы исчезли все его остальные работы — живопись, рисунки, гравюры и керамика, — одной лишь его скульптуры было бы достаточно, чтобы вознести Пикассо на самую вершину истории искусства нашего столетия.

Можно было бы предполагать, что такие живописцы-кубисты, как Лоранс и Брак, создадут выдающиеся скульптурные произведения. Однако ни один из них даже не приблизился к Пикассо ни по качеству, ни по количеству своих работ.

Однажды он сказал Хулио Гонсалесу: «Чтобы создать скульптуру, достаточно лишь разрезать картину. Сами цвета послужат вам указателями для создания различных перспектив и наклонных плоскостей... Разрезав картину, вам останется только следовать контурным линиям каждого цветового пятна, и вы получите скульптуру».

В ретроспективе творчества Пикассо мы видим, что этот подход был использован им во многих работах и того, и другого вида искусства. Есть все основания полагать, что, хотя Пикассо был одним из величайших живописцев нашей эпохи, он мало заботился о чисто живописной стороне своих произведений. Именно в этом заключалось его основное расхождение с его другом Матиссом, чьи концепции он, казалось, почти разделял. Полотна Пикассо порой кажутся скорее руководством по живописи, нежели работами, созданными с любовным прилежанием. Результаты, которых он добивался, возможно, могли быть достигнуты более прямо — языком скульптуры. Особенно потому, что в своих скульптурных произведениях Пикассо был столь далек от академической ортодоксальности: заменял совершенно чуждый ему каррарский мрамор различными бросовыми материалами — жестью, проволокой, деревянными планками, камнями, лоскутьями, которые он покрывал краской, как ему подсказывала фантазия.

Кубизм со своими «коллажами» и дадаизм со случайно объединенными предметами, непонятно почему возведенными в ранг искусства, открыли беспредельные возможности для экспериментирования, где Пикассо, как и во многих других областях, явился одним из самых неутомимых искателей. Хотя, критикуя псевдонаучный педантизм художников, приверженцев техницизма, он говорил: «Я не ищу, я нахожу», сам он тем не менее

Как скульптор Пикассо был новатором, умевшим превращать самые невероятные материалы в шедевры, в которых сочетаются юмор и выдумка. Вероятно, в этом плане наиболее известна «Голова быка» (1943), созданная из седла и руля сломанного велосипеда (см. с. 39). В «Человеке с ягненком» (1944) бронза, 225×78×78 см. (Музей современного искусства, Филадельфия) Пикассо возвращается к традиционным методам. Эту большую статую, сюжет которой восходит к древнему архетипу, называли «сопротивлением угнетению»: видимо, она знаменует веру в способность человека восстановить в мире мир.

Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris © SPADEM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris

скульптор

посвятил свою жизнь исканиям, обладая необычайным даром преобразования любых отходов в шедевры искусства.

Жан Кокто называл его «королем тряпичников»; это особенно соответствовало истине в тот удачливый для художника период, когда он в 1943 г. создал «Вусгапио», или «Голову быка» (справа), материалом для которой послужили велосипедное седло и руль; собранные вместе, они дали поразительный пластический эффект.

Но увлечение Пикассо скульптурой началось значительно раньше, еще в начале столетия. Его «Сидящая женщина» относится к 1901 г., за ней тотчас же последовали «Слепой» и «Пикадор» — работы периода его живописи, получившего название «голубого».

Несколько позже, в «розовый период», появился его бронзовый бюст «Шута». Эта изящная, чрезвычайно выразительная работа, по поверхности которой как бы скользит свет, словно мазки, нанесенные мягкой кистью, выполнена почти в манере Родена. Бюст Фернанды Оливье, возлюбленной Пикассо в то время, созданный в том же 1905 г., отличается сочетанием утонченных светотеневых оттенков со смелостью и огромной силой — гармоничное совмещение контрастов, типичное для его творчества.

Фернанда была музой раннего кубизма; ее отдельные черты возникают то в картинах, то в скульптуре. Голова, выполненная Пикассо в 1909 г., составленная из небольших плоских поверхностей, является точным трехмерным эквивалентом его графических и живописных изображений голов. Но она производит, пожалуй, более сильное впечатление, чем живописные портреты, поскольку является реальным объемом в пространстве, а не иллюзорным изображением на плоскости.

При этом невольно вспоминается определение различия между скульптурой как искусством реальности и живописью как искусством иллюзии, данное немецким критиком и философом Иоганном фон Гердером. Творение скульптора существует в реальном, окружающем и нас пространстве, мы можем прикоснуться к нему, вместо того чтобы созерцать его в вымышленном пространстве, изображенном на полотне. Пикассо всегда был «реалистом» в том смысле, в каком русские скульпторы Габо и Певзнер использовали термин «реализм» в своем знаменитом Манифесте 1920 года, а именно как нечто представляющее собой не транспозицию или копию чего-то иного, но нечто существующее само по себе и не существовавшее до того, как художник создал его. Следует отметить, что за 10 лет до появления Манифеста Пикассо уже уловил один из принципов, провозглашенных в нем, а именно: что экспрессивные впадины в скульптуре являются средством выражения пространства.

В период «синтетического кубизма» Пикассо поразил мир обилием своих изобретений, хотя многие из них мало известны, так как были сделаны из хрупких, недолговечных ма-

териалов. Выставка в Гран-Палэ в Париже в 1979 г. так называемого «Завещания Пикассо» (работы, переданные наследниками Пикассо государству Франции в уплату налога на наследство) дала возможность увидеть множество произведений, выполненных из таких материалов, как картон, жест, дерево, бумага. Некоторые из этих работ были малы и, вероятно, хранились художником в упаковочных ящиках с момента завершения чуда их творения. Музыкальные темы кубистических натюрмортов, написанных маслом, воскресают с новой силой и интенсивностью, будучи выражены в этих бросовых материалах. Наиболее известное произведение подобного рода — «Стакан абсента» (1914); оно как бы соединяет в себе все находки футуризма, кубизма и дадаизма. Одним из последних примеров этой уникальной серии была посткубистическая «Гитара» (1924), выполненная из листового металла.

В сюрреалистический период, когда Пикассо сотрудничал с группой, возглавляемой Андре Бретоном, выполнив обложку для известного журнала «Минотавр», он создал несколько трехмерных работ, которые были еще более показательными, чем его картины; в них он использовал такие необычные материалы, как проволока в «Женщине в саду» (1929) или песчинки в сочетании с веревкой, холстом и т. п. в композициях под стеклом, например, «Конструкция с перчаткой» или «Конструкция с бабочкой» — обе датированы 1930 г.; в них были использованы настоящая перчатка и настоящая бабочка.

Первое «Распятие», написанное в Буажелу в 1930 году, ознаменовало начало экспрессионистского периода, продолжавшегося в течение нескольких лет и завершившегося в 1937 году прославленной «Герникой». В течение того же десятилетия Пикассо создал умиротворенные, выдержанные в классической форме иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия для издательства Альбера Скира. Среди его скульптурных работ есть и небольшие деревянные статуэтки, выполненные в стиле древних вотивных фигурок, есть и великолепные женские головы в круглой скульптуре или в виде рельефа с клювообразными носами, выступающими с середины лба; они более схожи с его гравюрами, чем с его картинами. Затем, во время глубокого кризиса, он начал создавать изящные бронзовые статуэтки, используя листья, раковины и гофрированную бумагу, чтобы сделать с них оттиск в глине для отливки статуэток; при помощи этих простых материалов ему удалось воскресить идилическую Грецию с дриадами и нимфами.

«Вусгапио», или «Голова быка» (1943), отмечает начало весьма успешного и плодотворного периода в живописном и пластическом творчестве Пикассо, когда его оптимизм, казалось, не имел границ. Вступление Пикассо во Французскую коммунистическую партию вдохновило его на создание стай голубей мира, а его дочь, родившаяся в 1949 году, носит имя Палома, что по-испански означает голубка.

«Голова женщины (Фернанда)», 1909.
Бронза, 40,5×24×26 см. Голова Фернанды Оливье, спутницы жизни Пикассо того времени, является одним из превосходнейших образцов кубистической скульптуры.

Photos Réunion des Musées Nationaux, Paris
© SPADÉM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris



В своих творческих поисках художник, словно маг, собирал и преобразовывал всевозможные выброшенные за ненадобностью предметы. Окидывая своим наметанным глазом груды лома или кучу тряпья, Пикассо извлекал, к примеру, игрушечную машину, которая затем превращалась в обезьянью голову. Для него, воодушевленного страстным желанием как бы начать жизнь заново, каждый предмет годился в дело и давал повод для создания таких своеобразных скульптур, как «Девочка со скакалкой», «Женщина с детской коляской» (внизу), «Беременная женщина» и «Женщина с яблоком»; это было его попыткой сделать свое искусство доступным для каждого. В 1943—1944 гг. он создал «Человека с ягненком» (см. с. 38) — свой вариант «Moscophoros», украсившего главную площадь Валлориса на юге Франции.

Пикассо сотворил целый бестиарий из фигур домашних животных и сов — серьезных и комичных. Среди этих фигур подымает свои мирные рога «Жоза» из пальмовых листьев и ивовых прутьев. Это более натуралистическое и менее интеллектуализированное искусство отражало всеобщую тенденцию послевоенных лет, но оно вскоре было поглощено неодолимой новой волной захлестнувшего мир абстрактного искусства.

Пикассо никогда не был абстракционистом. Однако его женские фигуры 1950-х гг. с их крупными плоскими поверхностями, монументальной головой «Сильветты» из черно-белых листов металла, ныне кра-

сущаяся в саду Нью-Йоркского университета, и, более того, «флюгеры» в виде женских фигурок, «Купальщицы» (1956) и гигантские фигуры из листовой стали следующего десятилетия — внушают мысль о том, что Пикассо приелось легкое искусство, искусство игры, массового увеселения и он возвращается к кубизму почти полувекковой давности.

Общий обзор творчества Пабло Пикассо в области скульптуры подводит к выводу, что оно было таким же поразительным и столь же насыщенным открытиями, как и его живопись. В последние годы жизни он почти не работал в скульптуре, требующей значительно больших физических усилий, чем рисунок или гравюра, на которых он в основном и сосредоточил свое внимание.

В этой многоликой панораме легко выделить несколько констант. «Искусство, вызывающее у людей скуку, достойно мусорного ящика», — писал Жан Дюбюффе. Пикассо никогда не вызывал скуку, ибо сам никогда не скучал. В его скульптуре всегда ощущаешь свободу, импровизацию, она далека от академической торжественности, так часто присущей этому виду искусства. Вот почему Пикассо поражает нас чудом воскрешения отслуживших вещей, перевоплощением отжившего, оживлением будничности.

Несмотря на неоднократно упоминаемое влияние негритянской скульптуры, в произведениях Пикассо превалирует дух классики, атмосфера Средиземноморья, что особенно ощутимо в его женских статуях, которые

он, для того чтобы их выявить наилучшим образом, лепит, перекручивает, расчленяет.

ХУЛИАН ГАЛЬЕГО (Испания) — специалист по истории искусства, профессор Мадридского университета. Среди его многих опубликованных работ «*Vision y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*» («Видение и символы в испанской живописи золотого века»), «*Pintura Contemporánea*» («Современная живопись») и монографии по Веласкесу, Гойе и Сурбарану. Данная статья является новой редакцией его неопубликованного доклада на конгрессе, посвященном Пикассо, который состоялся летом прошлого года в Сантандере (Испания).



Photo Robert Capa © Magnum, Paris

Вверху: Пикассо с Франсуазой Жилб и их сыном Клодом на пляже на Лазурном берегу в 1950 г. Это, возможно, вдохновило его на создание скульптуры (справа) «Женщина с детской коляской» 1950. Бронза, 203 × 145 × 61 см. В числе элементов, вошедших в конструкцию, старое сито (одно из колес), ручки от керамических изделий (ноги и руки ребенка), глиняный горшок (шапочка и голова ребенка), печная труба (юбка женщины).



Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris © SPADEM 1980. Paris. Musée Picasso, Paris

МИФИЧЕСКИЙ МИР ПИКАССО

Александр Сириси Пельисер

Бык играет важную роль в средиземноморской мифологии. Вожественные быки запечатлены на крито-миносских фресках, древней бронзе Майорки, и особое место быку отведено в андалусской корриде, существующей по сей день. Эту мифологию часто использовал Пикассо, который видел в тавромахии символику исконного дуализма. Бык — это грубая сила. Лошадь, пронзенная его рогами, — невинность.

В разгар гражданской войны в Испании Пикассо, потрясенный разрушением баскского городка Герники нацистской авиацией, действовавшей по приказу Франко, взял это событие в качестве основной темы для своего грандиозного панно «Герника» (см. с. 16—17). Замысел этого большого панно связан с темами, затронутыми уже в офортах, посвященных тавромахии.

Динамизм произведения, как и его

тема соответствуют классической трактовке сюжета «Похищение сабинок», к которому обычно обращались художники и скульпторы, ставившие проблемы насилия, физической победы грубой силы и проблемы этики и эстетики невинности.

Идея отождествления жестокости с крупным животным была столь же традиционной, как и идея отождествления жертв, наделенных добротой и красотой, с женскими образами. Бык и лошадь олицетворяют великую трагедию насилия; человечность заключена в образах женщин — кричащей, несущей на руках мертвого ребенка, призывающей к действию, женщины в агонии.

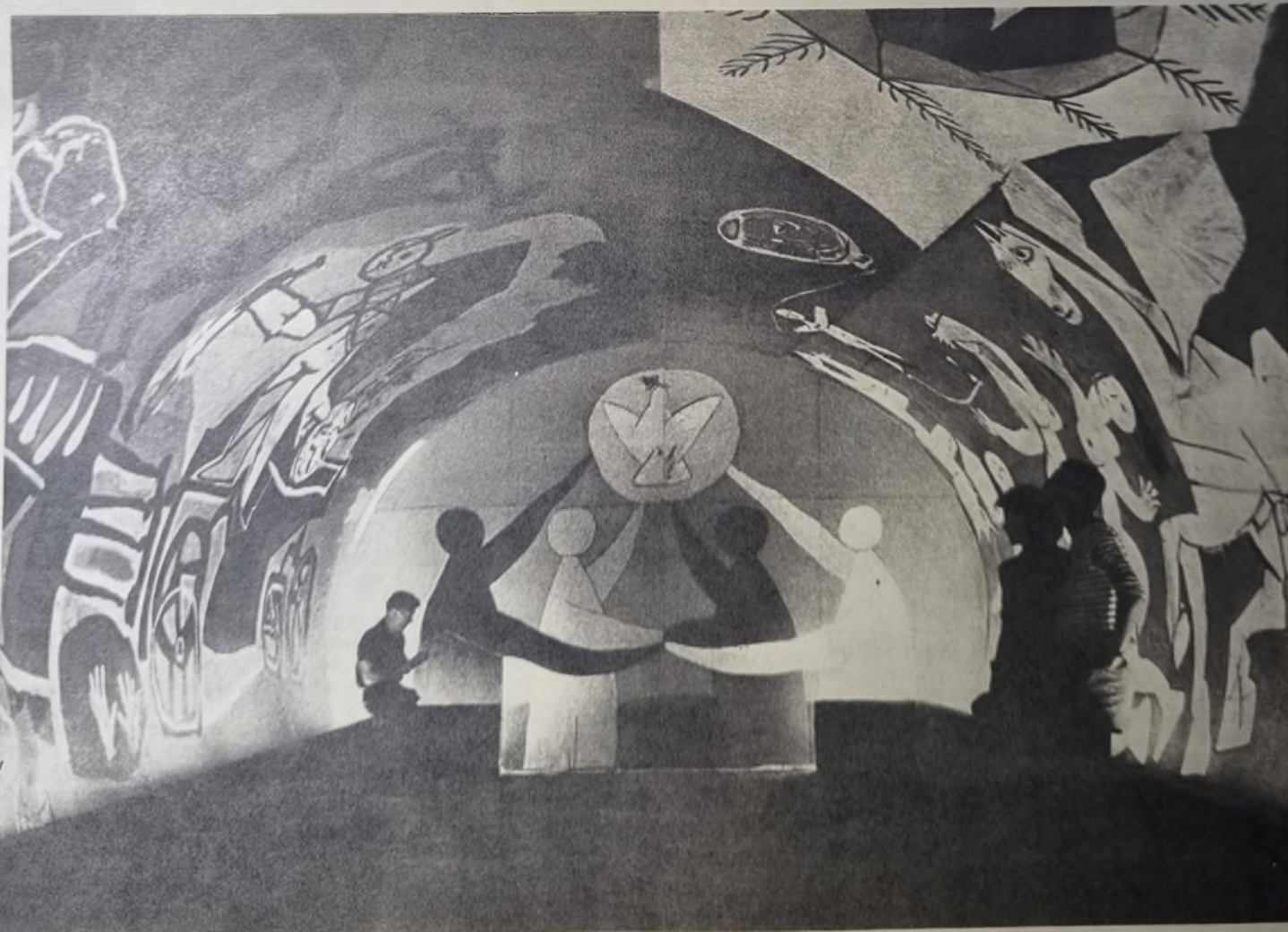
В «Гернике» прослеживаются типы «Тавромахии» и «Похищения сабинок», и они впоследствии будут еще не раз использованы Пикассо в его живописи, и прежде всего в его многочисленных графических работах.

Мифология «Герники» имеет и прямого предшественника: «Минотавромахия», офорт 1935 г., изображающий гигантского свирепого Минотавра — человекобыка, который вспорол живот лошади; лошадь как жертва идентифицируется с женским началом. Ее вываливающиеся внутренности образуют очертания прекрасного женского тела.

«Радость жизни»

Позади осталась испанская, а затем и вторая мировая война; в 1946 году Пикассо создал в Антибах на юге Франции еще одно большое панно — «Радость жизни» (см. с. 42). Эта работа — своего рода противоположность «Гернике» — была написана Пикассо, предложившим муниципалитету украсить стены старого дворца Гримальди в Антибах своими работами; это здание стало впоследствии музеем его

Интерьер «Храма мира» в Валлорисе на юге Франции с двумя колоссальными панно: «Война» (слева) и «Мир» (справа), каждое 470×1020 см, написанными в 1952 г.





«Радость жизни», называемая также «Пастораль», 1946. Фиброцемент, масло, 120×250 см.

Photo Giraudon © SPADAM. 1980. Paris. Musée Picasso, Antibes

произведений. То была дань уважения художника городу, основанному еще греками и являвшемуся для него символом Средиземноморья.

Это произведение полностью контрастирует с «Герникой». Если в «Гернике» все пронизано атмосферой насилия, то в «Радости жизни» безраздельно царит мир. Вместо серо-черных тонов — преобладание чистейших и нежнейших голубых и синих. Вместо утрированного, устрашающего движения — чувство покоя, выраженное контрапунктом вертикальных линий с горизонталью моря. Если «Гернику» можно сравнить с «Похищением сабинянок», то «Радость жизни» — с «Рождением Венеры» Боттичелли. Центром композиции в обеих картинах является великолепная фигура обнаженной женщины, фоном служит море, занимающее весь задний план. По бокам и той и другой картины расположены сходные группы персонажей.

Панно «Герника» и «Радость жизни» представляют собой два разных полюса единого видения реальности. В «Гернике» — отрицание Зла, отождествляемого с грубой силой; в «Радости жизни» — гимн Добру, отождествляемому с чувственным наслаждением прекрасными телами, музыкой, танцами, мягким средиземноморским климатом: по существу, это гимн свободе.

Отождествление Средиземноморья со свободой — постоянный мотив в творчестве Пикассо. Испанский писатель Эухенио д'Орс утверждал даже, что истинная родина художника — Средиземноморье. Автору этих строк довелось слышать от Пикассо, что андалусцы, каталонцы и провансальцы суть одно и то же племя средиземноморцев. При этом он добавлял: «Мадрид и Париж нас никогда не поймут». В этом противопоставлении Мадрид и Париж, очевидно, ассоциировались в его сознании с властью, строгой регламентацией, законом, силой принуждения, а Андалусия, Каталония и Прованс — с жизнью на окраине общества, с неповиновением и даже, если это необходимо, обманом, когда стоял вопрос об освобождении от пут, мешающих жить полноценной жизнью.

«Война» и «Мир»

К несчастью, война, которая закончилась в 1945 г., не была последней войной, и небо «Радости жизни» не могло долго оставаться безоблачным. В 1951 и 1952 гг. Пикассо написал несколько картин, выразивших его отношение к войне в Корее.

В 1951 г. он создает еще одно монументальное историческое полотно — «Убийство в Корее». На этот раз персонажи картины разделены на два лагеря. Но в ее композиции нет ничего ни от равновесия двух лагерей в «Сдаче Бреды» Веласкеса, ни от неуравновешенности их в «Расстреле 3 мая 1808 г.» Гойи. Просто у Пикассо это два абсолютно отдельных лагеря, два исполненных в манере, к которой, по всей вероятности, никто еще не прибегал со времен Джотто. Манихейская дихотомия в высшей степени типична для Пикассо. С одной стороны, формы органические, с другой — механические. Мягкие контуры в противовес тяжелым и крепким, плавные округлые линии в противовес угловатым, реалистические персонажи в противовес чудовищам.

Эта дихотомия полностью проявляется в двух панно, украсивших часовню города Валлориса, которые создал Пикассо в 1952 г. Одно из них отображает войну, другое — мир. Это огромные композиции длиной более десяти метров, превосходящие своими размерами даже «Гернику». «Война» чудовищна, все в ней бессмысленно. Уже одно то, что колеса большой колесницы имеют квадратную форму, говорит о многом. Лошади — уже не хромые изнуренные клячи из «Тавромахий». Их копыта безмерно тяжелы. Воины — дико жестикулирующие силуэты. Вокруг них царит опустошение.

Пикассо часто отождествляет мужское начало с бессмысленным насилием. И здесь следует отметить, что зло олицетворяют в основном мужские персонажи. Напротив, понятие мира ассоциируется с женщинами и детьми. Эти образы художник идеализирует, неизменно воздавая честь невинным и выступая на стороне жертвы.

И здесь есть лошадь, но если в

«Тавромахиях» она — жертва, то здесь лошадь спасена и стала крылатым Пегасом, ускользающим от роковой судьбы. Огненное солнце, напоминающее по форме детский бумажный змей и украшенное колосьями, царит над сценой, где луна также похожа на бумажный змей. Есть здесь и лоза с гроздьями винограда, и апельсиновое дерево, отягощенное плодами. Но прежде всего здесь есть женщины и дети. Женщины, которые танцуют, дети, которые резвятся и играют на флейте. Один ребенок, играя, прилагивает плуг к Пегасу. Женщины присматривают за детьми, стрипают или пишат.

В «Войне» цветковые пятна и линии характеризуют грубость, угловатость и жестокость. В «Мире» они утонченны и изысканны; с их помощью Пикассо добивается поистине удивительных эффектов, которые так ему дороги и занимают первостепенное значение в любимой им творческой игре.

«Менины»

По моему мнению, цикл основных мифологических тем Пикассо завершается серией конца 50-х гг., в которой художник обратился к знаменитому полотну Веласкеса «Менины» (маленькие фрейлины). Это, возможно, самая откровенная из его мифологических композиций. Сравнение с картиной Веласкеса облегчает нам ее прочтение: заметив, какие цвета Пикассо вводит, как он увеличивает или уменьшает фигуры Веласкеса, мы можем получить точное представление о его системе ценностей, узнать, какие ценности он относит к положительным, а какие к отрицательным (см. с. 44).

По используемым Пикассо цветам мы сразу же обнаружим его основную позицию. «Божественные» тона — солнечно-желтый и небесно-голубой — присутствуют только в изображении невинных персонажей. К ним относится и инфанта, главный персонаж картины Веласкеса, поскольку она, несмотря на ее положение, еще слишком мала, чтобы участвовать в агрессивных планах и действиях своего семейства; Мария Бар-

бола (вторая справа на картине Веласкеса) невинна в силу своей умственной неполноценности, карлик Пертусато (крайний справа на картине Веласкеса) по-детски безобидный шут. Остальные персонажи либо предстают перед нами угрюмыми, черными или серыми призраками, либо окрашены в огненно-красные и ядовито-зеленые цвета, какие в иберийском фольклоре ассоциировались с демонами.

В одной из картин этой серии присутствуют лишь сероватые тона, как в «Гернике». Пикассо не захотел вводить в них цвет, как бы желая продемонстрировать нам возможности чисто графической символики, языка света и тени.

Перейдя от рассмотрения этой цветовой гаммы, столь далекой от золотистых тонов Веласкеса, к анализу линейной композиции «Менин» Пикассо, мы обнаружим отличия еще более разительные. Красноречивейшим примером является сильно увеличенная фигура художника, который в картине Пикассо подпирает головой потолок и выглядит гигантом по сравнению со всеми остальными персонажами. В одном из вариантов Пикассо (см. фото 2 на с. 44) художник изображен с огромным крестом св. Иакова на груди — едкая насмешка над титеславием Веласкеса, который изобразил себя на картине с этим крестом — символом принадлежности к знати, к которой он в действительности не принадлежал. Другая деталь, сразу же бросающаяся в глаза, — огромные крюки в потолке, подобные тем, на каких в мясных лавках подвешивают говяжьи туши. Подобные крюки есть и у Веласкеса, но у него они почти незаметны, так как находятся в тени; вероятно, всего, на них подвешивали светильники. У Пикассо же они увеличены в размере, что придает комнате облик камеры пыток.

Пикассо создает трагическую атмосферу, трансформируя представ-

ленную Веласкесом сцену дворца Алькасар в Мадриде, чтобы передать зловещий характер абсолютизма, — например, две фигуры на заднем плане подобны поставленным перпендикулярно гробам. Весьма показательны формы главных действующих лиц, остающиеся неизменными во всех многочисленных вариациях Пикассо. Так, круглое лицо ассоциируется с добротой и невинностью, это формы солнца, детского мячика. Оно не имеет острых углов, оно приятно, женственно.

Круглолицы инфанта и два карлика. Портреты же других фрейлин, подобострастно льстивых к инфанте, характеризуются резкими, угловатыми чертами и заостренными головами. Так изображены обе фрейлины — Исабель де Веласко (подающая воду инфанте) и Мария-Агустина Сармьенто (делает реверанс), они антипатичны, явно агрессивны.

Во всех многочисленных вариациях на тему «Менин» круглые лица, небесно-голубые и золотистые тона, символизирующие добрые силы, противопоставляются заостренным лицам, красным и зеленым тонам, характеризующим силы зла.

Среди картин из серии «Менины» одна представляет особый интерес (см. фото 3 на с. 44). На ней изображена Мария Барбола и две фигуры справа и слева от нее. Композиция эта сильно напоминает центральную группу картины Веласкеса (где юная инфанта стоит между двумя фрейлинами), только нота персонажа, который стоит справа, над собакой, принадлежит Пертусато. Таким образом, главным персонажем картины Пикассо делает Марию Барболу, поставив ее на место инфанты. Лицо фигуры слева, Исабель де Веласко, обращено не в ту сторону, что у Веласкеса: она показана в той же угодливой позе по отношению к маленькой дурочке, что и на полотне Веласкеса по отношению к инфанте. В основе этой игры перестановок ле-

жит идея равенства, убежденность Пикассо в том, что мерилом ценности человека являются доброта и невинность, и в этом смысле дурочка и инфанта равны. С другой стороны, подчеркивается лицемерная бессмысленность поведения придворных, готовых повернуться в любую сторону, лишь бы можно было извлечь выгоду из поклона или реверанса.

Серия «Менины» интересна еще тем, что в нее включены некоторые картины с видами из «Калифорнии» — дома Пикассо в Каннах, с балконов которого открываются великолепные виды на Средиземное море. На фоне голубого моря и неба летают стайками голуби — постоянный символ мира у Пикассо. Это море и это небо, пронизанные светом и ощущением простора, символизируют свободу. Они контрастируют с черными, серыми и другими зловещими тонами, использованными для изображения мира абсолютизма. Это подводит нас к пониманию общего мифологического смысла серии «Менины». Абсолютизм воспринимается как бессмысленность, ограниченность, жестокость и угодничество, как нечто до предела пропитанное духом дьявольской агрессивности. С другой стороны, свобода ассоциируется с сочувствием, радостью, жизнелюбием, она постоянная спутница мира. ■

АЛЕКСАНДР СИРИСИ ПЕЛЬИСЕР (Испания) — специалист по истории искусства, искусствовед, профессор социологии искусства Барселонского университета, автор около 80 публикаций, включая «Picasso Antes de Picasso» (1946) и исследования о каталонцах Гауди, Миро и Тапиесе. Член Сената Испании, член испанской делегации в Европейском парламенте в Страсбурге. Данная статья представляет собой неопубликованный вариант его доклада, представленного на Сантандерском конгрессе, посвященном Пикассо.

Photo Unesco © SPADEN 1980, Paris



Гигантское (80 м²) панно (справа) было вкладом Пикассо в оформление здания штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже, торжественно открытого в 1958 г. Тема — падение Икара с изображением пляжа и купающихся — была трактована как борьба живых сил разума против зла.



Photo © Giraudon, Paris



Photos Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Museo Picasso, Barcelona

Вариации на тему Веласкеса

В середине августа 1957 г. в творчестве Пикассо начался период, когда он выполнил более 40 вариаций на тему картины «Менины» (маленькие фрейлины) — шедевра Веласкеса, которым он восхищался с юношеских лет. Подобно своему великому испанскому предшественнику, Пикассо живо интересовался взаимосвязью между искусством и действительностью, в «Менины», этот взгляд «за кулисы» во время работы над живописным произведением, ставит проблему, которая всегда волновала его, — взаимоотношение художника, модели и зрителя.

В картине Веласкеса [1] художник показан во время работы над портретом испанского короля и королевы. Он смотрит из-за мольберта на позирующую ему королевскую чету, отражение которой видно в маленьком зеркале на заднем плане. На переднем плане маленькая инфанта Маргарита-Мария и прислуживающие ей менины, которые вторглись в мастерскую. Инфанта изображена между двумя «фрейлинами» — кланяющейся Марией-Агустина Сармьенто и Исабель де Веласко. Рядом с Исабель два карлика — Мария Барбола и Пертусато (крайний справа). В своих вариациях, находящихся теперь в Музее Пикассо в Барселоне, художник по-своему, остроумно изменил данное Веласкесом решение освещения, размещения фигур, их жестов и фактуры тканей их одежд (см. статью

на с. 41). Иллюстрации воспроизводят: [2] большую картину, с которой начинается серия (17 августа 1957 г.); [4 и 5] две небольшие композиции с изображением маленькой инфанты, созданные Пикассо в течение следующего месяца, когда он писал главным образом отдельные фигуры или группы [3]. Картина, воспроизведенная в цвете (на с. 45 справа сверху), — другая интерпретация целого произведения. Прообразом для интерьера «Менины» послужила «Мастерская в Каннах» (30 марта 1956 г.), воспроизведенная на цветной репродукции справа. На картине, входящей в серию, которую Пикассо относил к «интерьерным ландшафтам», изображена его мастерская на вилле «Калифорния» близ Канн. Это лапидарное изображение мастерской, «в которой нет ничего, кроме его искусства и мебели», включая чистый холст, — одно из нескольких полотен, созданных в 1950-е гг., когда, как отмечал исследователь Пикассо Роберт Розенблюм, «его работа часто начиналась с передачи отшельнической жизни, ограниченной домашним бытом на французской Ривьере и отдаленными воспоминаниями о его собственном искусстве и искусстве старых мастеров». Одному посетителю, который, увидев последнее изображение этого интерьера, обратил внимание на то, что сочетания бежевых, черных, коричневых и белых тонов были испанскими по колориту, Пикассо ответил: «Веласкес!»

3

Photos © SPADEM 1980 Paris.
Musco Picasso, Barcelona

4

Photo Réunion des Musées Nationaux, Paris
© SPADEM 1980, Paris. Musée Picasso, Paris







Photo © Edward Quinn, Nice. From «Picasso de Draegens», 1974



Пикассо во время съемки фильма «Тайна Пикассо».

Художник и его модели

Неустанно вглядываясь в лицо человека

Доминик Бозо

Цветная вкладка

Оба эти полотна — «Натюрморт с голозой быка» (139 × 97 см) и «Утренняя серенада» (193 × 263 см) — были написаны в 1942 г., в тот четырехлетний период, который «характеризовался единством места и атмосферы», когда Пикассо практически был лишен свободы действий в оккупированном нацистами Париже. Несмотря на нехватку материалов, он создает большое количество произведений. Многие из них вызывают в памяти то, что английский искусствовед Джон Бергер определил как «опыт поражения, оккупации и ужасное зрелище зла не в метафизическом смысле, а того, которое было на улицах, в сапогах и со свастикой». «Натюрморты» и тому же является выражением личного горя художника: он был создан 3 апреля, через неделю после того, как Пикассо узнал о смерти своего старого друга, скульптора Хулио Гонсалеса. Об «Утренней серенаде», также погруженной в ужасный мрак военного времени, Бергер пишет: «Тема ... может показаться обыкновенной: одна женщина на кровати, а другая сидит на стуле, держа мандолину, на которой она не играет. Однако в связи между этими двумя женщинами и обстановкой и комнатой без окна или двери, которая смыкается вокруг них, заключена вся клаустрофобия комендантского часа и города, лишенного свободы».

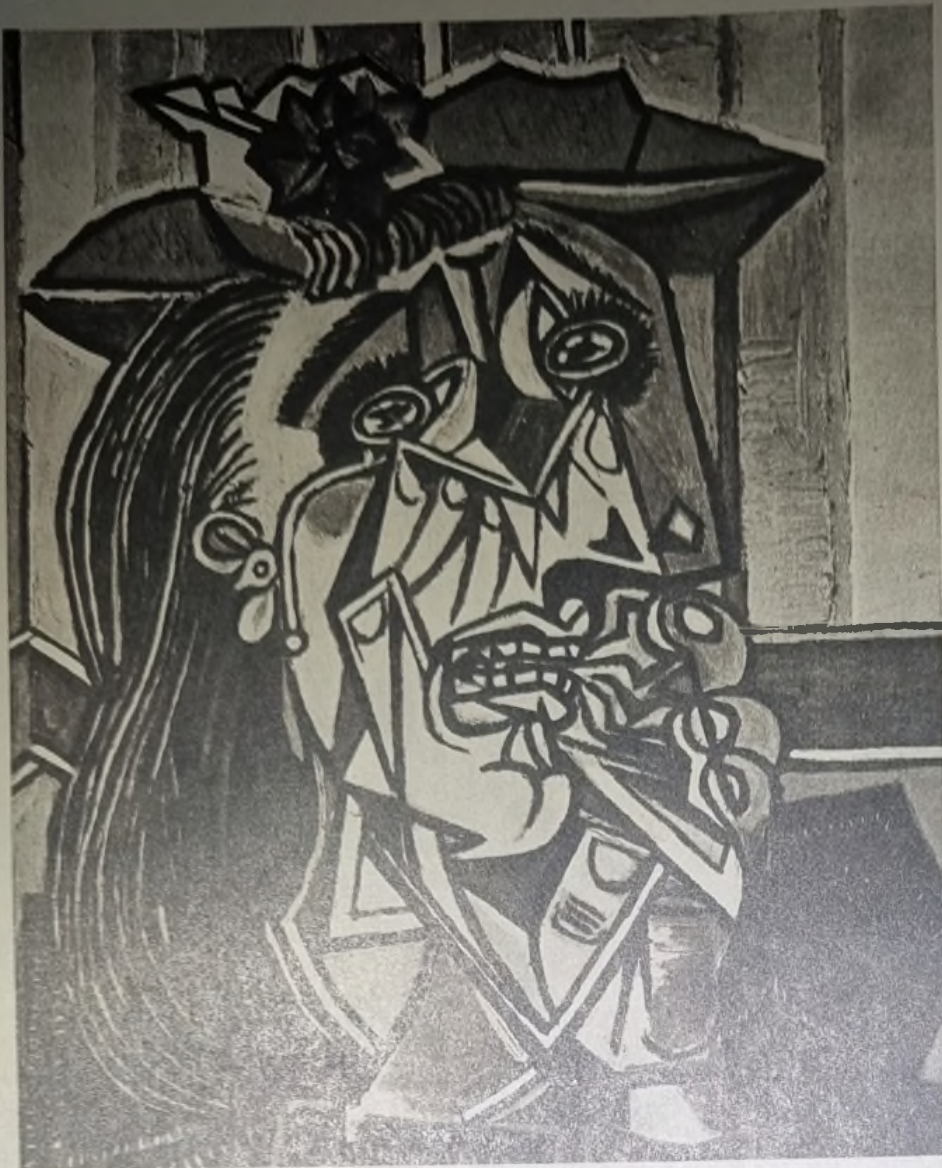
О Пикассо и его мире будут говорить всегда, ибо его творчество не поддается четкому и убедительному определению. И независимо от того, возникает ли вопрос у «широкой публики», у более искушенных любителей или у искусствоведов, сталкивающихся с мощным потоком истории культуры нашего века, который проложил свой путь через столетие, неся с собой все, что он сумел впитать как из мирового искусства прошлого, так и из того, которое лишь создавалось в то время, ответ всегда представляется неполным, приблизительным.

Это справедливо в отношении всего современного искусства. В то же время в отношении Пикассо требования еще выше, и, хотя понимание его творчества становится более полным по мере того, как многочисленные исследования постепенно раскрывают его нам и публика все боль-

ше знакомится с этим искусством, которое ее захватывает, все же она временами ощущает его как некое насилие или агрессию тем более непонятные, что они регулярно уступают место спокойным периодам.

Истинный вопрос должен бы состоять в том, почему все сомнения, вызываемые современным искусством, сосредоточиваются на мифе о Пикассо? И почему Пикассо выступает в роли козла отпущения современного искусства? Почему не Брак, Матисс, Мондриан, абстракционисты и многие другие, в работах которых столько же поводов для вопросов, столько же оснований для критики?

Ответ кроется не только в исключительном долговечности художника, истоки творчества которого находятся на исходе XIX в., а заключительный этап почти в конце XX в. И не в постоянных переоценках его творчества, его следовавших одна за дру-



«Плачущая женщина», 1937. Холст, масло, 68 × 49 см.

литической головоломке символов, развернутых на плоскости, трудно что-нибудь распознать или опознать. Хотя там весьма часто имеет место, так сказать, исчезновение субъекта в почти абстрактной композиции, к тому же исполненной гризайлью, искажений в собственном смысле там нет.

После 1917 и вплоть до 1926 г. его творчество носит, по существу, реалистический характер в классических традициях, который успокаивает даже тогда, когда Пикассо забавляется контрастами между массивными классическими фигурами «Трех женщин у источника» и кубистическими манекенами «Трех музыкантов» (см. с. 28). Эти геометрические фигуры, сочлененные как механизмы, возникают на театрализованном фоне, и это придает им как бы метафизический и нематериальный характер, нечто, скорее, из области мечты или воображения, поэтому в них нет ничего агрессивного.

Однако ощущение беспокойства и неопределенности вновь возникает при взгляде на первых купальщиц тех же 20-х гг. — этих гигантских венер, сошедших с энгровских рисунков, которых мы видим бегущими по пляжу, опьяненными чистым воздухом, устремленными в движении в пространстве и деформированными чисто физическим усилием. Пожалуй, есть нечто уж слишком раскованное в этих одновременно привлекательных и устрашающих образах. Не реализм ли ситуация делает их чудовищными, то есть то, что они существуют в нашем обычном мире? Повторение этих образов мы можем найти в офортах серии Воллара, посвященной теме «Скульптор и его модель».

В середине 30-х гг. Пикассо вновь устанавливает диалог между ужасом и нежностью благодаря возврату к кричащему цвету и к арабеске. Именно с этими произведениями связана репутация Пикассо как «деформатора», скорее резкого и агрессивного, чем необузданного, в том смысле, как это проявилось в трактовке «Авиньонских девиц» (см. с. 8). Хотя здесь деформации остаются в рамках кубистических традиций, т. е. они частично вытекают из интеллектуального разложения модели в поисках синтетической, психологической и формальной экспрессии того, что в ней видно и чего не видно художнику, что о ней знают и что интуитивно предугадывается. Что тревожит здесь, так это мощный реализм, который в этих преобразованиях сохраняется и даже позволяет восстановить узнаваемый облик и возвеличить его в новом единстве.

Это то, что Мишель Лейрис столь удачно выразил уже в 1930 г., когда писал: «Для (Пикассо) воссоздание реальности как самоцель имеет несравнимо меньшее значение, чем выражение всех ее возможностей, всех воображаемых альтернатив, с тем чтобы как можно больше к ней приблизиться, поистине познать ее».

Чтобы передавать эти «все ее возможности», художник, само собой разумеется, должен быть свободен в средствах выражения. Вот что сказал однажды Пикассо издателю Терианду: «Сколько раз, когда я хотел положить синюю краску и у меня ее не оказывалось, я брал красную и клал ее вместо синей. Вот оно — духовное тщеславие». Равным образом его знаменитое «я не ищу, я нахожу» лучше всякой диссертации или анализа его творчества отражает несслыханную свободу его исканий. Ибо без

► гой радикальных сменах стиля, его очевидных противоречиях, ни в метаниях творчества между классицизмом и революцией. Ответ заключается и не в том, что он единственный из художников этого века, кто ввел историю в свое творчество наравне со своей жизнью и до такой степени использовал наследие мирового искусства, с которым постоянно вел диалог. Нет ли тут чего-либо более глубокого, выходящего за пределы слишком легкой установки на миф, которую принял сам художник? Не скрывается ли «отказ» скорее в упрощенном понимании иконоборческих отношений, которые художник, как считают, поддерживал с моделью, — я хочу сказать, с человеческим лицом; и которые постоянно подвергались сомнению, особенно в самые плодотворные в творческом отношении тридцатые и сороковые годы?

Для большинства Пикассо остается великим разрушителем лица. Если абстракционисты довольствовались его отрицанием, то Пикассо идет ата-

кой на него, и не просто на образ классического идеала, установленный Ренессансом. Те, кто не признает Пикассо, делают это, по-видимому, не потому, что он деформировал природу, предметы и самого человека, но в первую очередь потому, что он осмелился «изуродовать», обезобразить образ женщины. Не возникает ли подсознательно в глазах зрителя, рассматривающего портреты работы Пикассо 30-х гг., знакомый идеальный образ мадонн Рафаэля или Беллини как эталон для сравнения? Для хулителей Пикассо, как и для тех, кто восхищается его ранними произведениями — акробатами «голубого» и «розового» периодов, — или для поклонников реалистических портретов Ольги и Пауло еще более непонятно, как это зло исходит от столь великого таланта.

Что касается кубистических произведений, то, хотя лицо не имеет в этом случае большого значения, они вызывают меньше беспокойства, даже если они и бывают зачастую непроницаемы и трудно постижимы. В ана-

преобразований или манипуляций нет творчества.

Глядя на портреты Марии-Терезы (см. 1 с. обложки) и Доры Маар (см. с. 28), поражаешься тому, что в сборниках репродукций живописи они соседствуют с византийскими иконами, Венерами Кранаха, регентами Франца Хальса и персонажами Веласкеса. Эти два портрета представляются нам мощным, независимым выражением нашего века. В них представлены все элементы западной культуры — от арабесок Энгра до свободного цвета Ван Гога.

Дора Маар — это воплощение нежности, элегантности и величественности. Доминирует взгляд модели в фас и в профиль, ибо мы видим ее как бы с двух точек одновременно, что еще более усиливает впечатление подвижности и строгого спокойствия. Цвет глаз — один красный, другой зеленый — еще одно свидетельство полной свободы выдумки. В какой-то степени она контрастирует с принятым в классической живописи поворотом в три четверти, и в то же время элегантность позы напоминает великие портреты мировой живописи. Так классицизм сочетается с авангардистским модернизмом. И эта свобода выражения и выдумка делает искусство Пикассо непреходящим, постоянным.

Такая же свобода линии, такая же игра цвета в портрете Марии-Терезы (см. 1 с. обложки). В этом втором воплощении абсолютной красоты художник верен модели, чего нельзя сказать, не сравнивая картину с фотографией. И все же здесь Пикассо дал волю фантазии: желтые губы и ногти, золотые волосы, один глаз розовый, другой голубой. Поневоле приходишь к уму Ван Гога и портреты «Графини д'Осонвилль» или «Мадам Муатессье» Энгра. Там, где Энгр использует зеркало, чтобы показать скрытый от нас профиль модели, Пикассо прибегает к графическому синтезу, изображая лицо в фас на голове, повернутой в три четверти. Та же деформация палочек, что и у Энгра, та же игра с палочками, которых с яркостью и точностью ногтями напоминают палочки — цвет.

Портреты Доры Маар много времени и мысли стоили Пикассо. Эти портреты с их сложными идеями классического искусства начиная с эпохи Ренессанса. Тогда было бы видно, что Пикассо воспринял и последовательно использовал в своем творчестве все установившиеся пластические характеристики классического искусства. В результате возникли новые формальные концепции — фактически новые способы отражения реальности, способные передать психологическую правду, в которой перемешаны юмор, грусть и радость жизни.

Но тогда почему же появились в 1937 г. «Плачущие женщины», истерические, столь жутко обезображенные, деформированные, лихорадочно сжимающие платок? Наверное, потому, что вокруг Пикассо всегда были женщины, которые плакали, как они бывают вокруг каждого из нас. Но и потому, что такие образы рождаются именно в драме войны. Потому, что Пикассо хотел и должен был выразить ужас войны в Испании, а также пророческое видение ужасов предстоящей большой войны.

Эти плачущие лица символизируют не только трагедию Испании, и, хотя они узнаваемы, выходят далеко за пределы индивидуального или конкретного женского образа. Они выражают горе и страдания всего челове-



«Портрет Доры Маар», 1942. Дерево, масло, 92×73 см.

чества. Портреты этого периода отражают переход в работах Пикассо от изображения индивидуального несчастья и боли к выражению всеобщего страдания и смерти. Достаточно сравнить портрет плачущей Доры (1937) и ее изможденное, обезображенное (1939), раздвоенное как в зеркале лицо, когда одна часть его как бы отделилась и смотрит на другое, горестное лицо.

Пикассо говорил, что он не рисовал войну, но что война, несомненно, присутствовала в его творчестве. И становится понятнее, почему символизм страдания находит наиболее острое выражение в лице самого дорогого ему существа. Для художника, который живет в реальности, представляющей его повседневный мир, любая угроза направлена прежде всего и больше всего против любимого существа, с которым он общается изо дня в день. Угроза его модели! Той, с которой у него особый, проникновенный диалог, той, которую он не перестает вопрошать.

Разумеется, есть и другие примеры

психологического содержания в работах Пикассо. Вполне понятно, что классический художник, который сознает свою ответственность перед самим собой и современниками, стремится искать выражение ужаса в человеческом облике или в неодушевленных предметах — в черепе, в краюхе хлеба, свече, кувшине, — в натюрмортах войны, которые в той же степени являются вестниками разразившейся драмы и надвигающихся тяжелых испытаний.

В то же время живопись Пикассо — живопись гуманиста, который уравнивает всякую экспрессию ее противоположностью. Я хочу сказать, что Пикассо верит в человека. Пессимизм провидца довоенных лет уступает в самый мрачный момент войны более позитивному подходу. 1942 г. отмечает возврат к величественным натуральным образам. Сначала это «Человек с ягненком» (см. с. 38), скульптура, которая, так же как и портреты Доры Маар этого периода, с огромной силой и чувством выражает гуманизм XX в. Особенно тот

строгий и величавый портрет, где ее сосредоточенное лицо, настороженное и сумрачное, выделяется на частично черном, частично голубом фоне, так напоминающем переход от мрака к свету.

Такие работы — вехи, помогающие понять творческий метод Пикассо, смену стилей и форм выражения, неожиданные броски в будущее, авангардистские эксперименты, размышления и возвращения к самому себе.

Как Тициан, он будет творить до последних дней своей жизни, никогда не переставая анализировать и вопрошать собственное лицо. Это наглядно видно в его карандашных автопортретах. Лицо постепенно меняется, становится ликом смерти. В «Сидящем человеке в шляпе», который, по-видимому, является автопорт-

ретом (см. 4 с. обложки), можно увидеть как бы резюме основных тем творчества Пикассо. Этот сидящий в кресле, как разбитый манекен, старик, исчезающий под густым слоем красок, является одновременно воскрешением «Арлекина» 1909 г. и воспоминанием об одряхлевшем Ренуаре, как его запечатлел сам Пикассо в 1919 г. Здесь есть и намек на Матисса в узоре румынской блузы, и на Ван Гога в соломенной шляпе. Это трагедия живописца и живописи, выраженная не академическими приемами мудрого старого мастера, а с энергией и свободой молодого художника, который воспринял опыт своих современников и уверен, что он покидает сегодня живопись такой же жизнеспособной и сильной, какой она была в начале его пути. ■

ДОМИНИК БОЗО (Франция) — бывший хранитель Национального музея современного искусства в Париже, стал в настоящее время хранителем Музея Пикассо, который откроется для публики в 1983 году. В состав музея входит огромное собрание произведений великого испанского художника (живопись, скульптура, коллажи, папки с зарисовками и керамика), а также работы других художников (Сезанна, Матисса, Ренуара, Дуанье-Руссо) из личного собрания Пикассо, переданные его наследниками Французским музеям. Новый музей разместится в Hotel Salé, историческом здании XVII века.

«Портрет Ренуара», 1919. Рисунок углем и карандашом, 61,2×49,1 см. Вплоть до конца своей жизни Пикассо рисовал «Сидящего человека в шляпе» (см. 4 с. обложки), который, если и не является его автопортретом в полном смысле этого слова, то воссоздает его образ. Он возвращается снова и снова к этому рисунку, выполненному им 52 года тому назад с фотографии великого французского художника Огюста Ренуара, сделанной в год его смерти, когда пальцы его рук были парализованы и к ним привязывали кисти, чтобы он мог еще работать. С тех пор прошло столетие, колесо времени сделало полный оборот, и в конце своего пути сам Пикассо, как бы прощаясь с жизнью и искусством, пишет «Сидящего человека в шляпе».

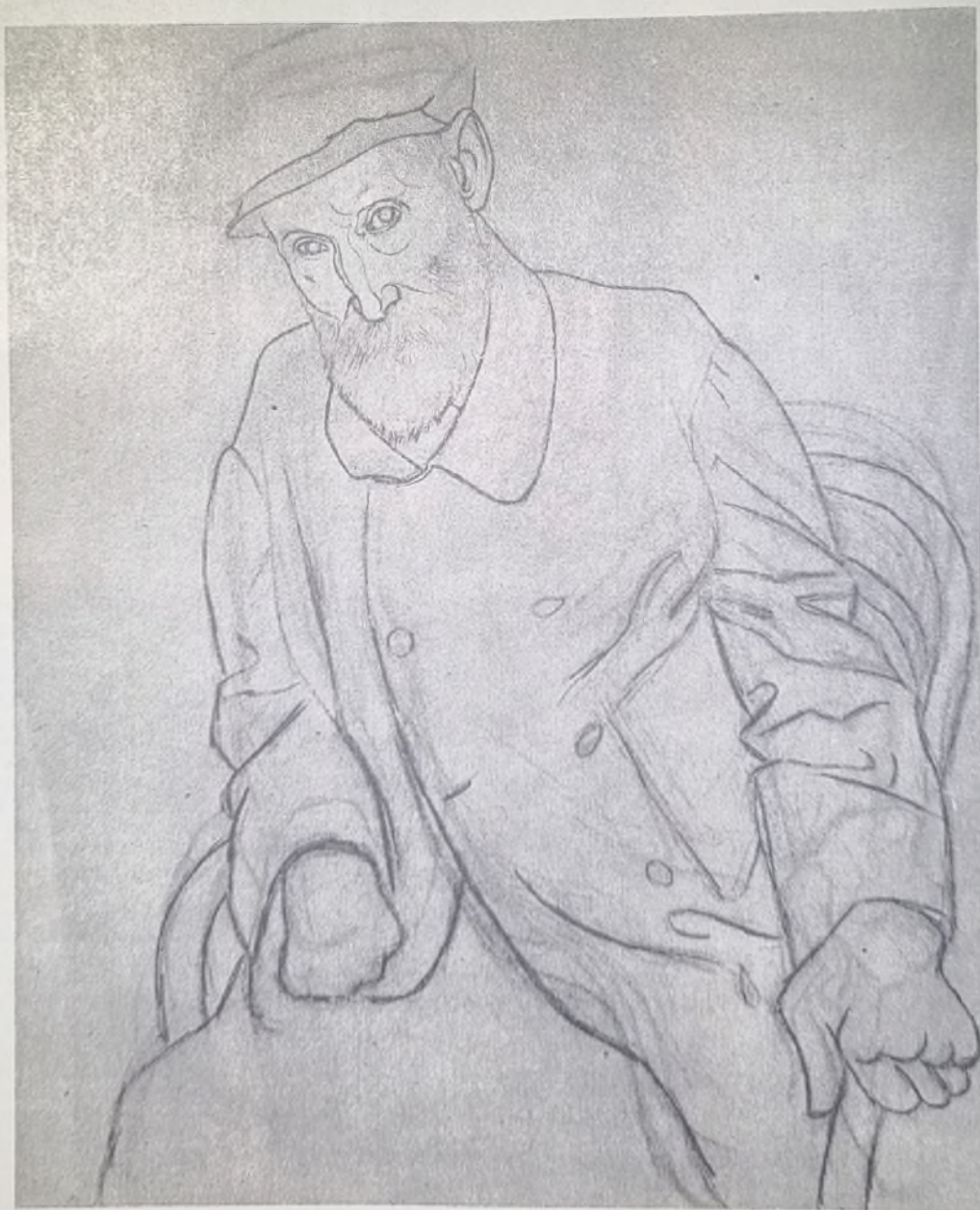


Photo Giraudon © SPADEM 1980, Paris. Musée Picauso, Paris

рисованию голубей, которых наблюдает из своего окна. Его полотно проникнуто светом и красками Средиземного моря.

Последние работы

1961: Пикассо женится на Жаклин Рок, и в июне они перебираются на виллу Нотр-Дам-де-Ви в Мужене, в горах над Канном, которой суждено было стать его последним обиталищем.

Февраль 1963: Пикассо как одержимый работает над темой "Художник и его модель" и к концу года создает пятьдесят поло-

тен. В этих работах Пикассо подвергает всестороннему анализу роль художника, вводит нас в свой внутренний мир и раскрывает ту борьбу, которая происходит в художнике в поисках сущности своих произведений.

Март—октябрь 1968: создает серию из 347 гравюр, завершающуюся рядом эротических сцен. Спустя три года выполняет еще одну серию из 156 гравюр с подобными и иными сюжетами.

1972: Последний автопортрет.

8 апреля 1973: смерть Пабло Пикассо в Мужене; похоронен на земле своей загородной виллы Вовианг возле Экс-ан-Прованса.

Дополнение к русскому изданию журнала "Курьер ЮНЕСКО". Материал на этой странице публикуется по инициативе русской редакции. Его нет в оригинальном издании "Курьера ЮНЕСКО"

Заседание Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО

17 декабря 1980 года в Москве состоялось очередное заседание Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО, посвященное итогам 21-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, проходившей в Белграде с 23 сентября по 28 октября 1980 г., и задачам по дальнейшей активизации участия СССР в деятельности Организации.

С докладом по этому вопросу выступил глава советской делегации на 21-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, председатель Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО, заместитель министра иностранных дел СССР И. Н. Земсков. Он подчеркнул значение важных политических документов, одобренных и принятых Генеральной конференцией, особенно предложенных по инициативе Советского Союза и других стран социалистического содружества, и направленных на усиление вклада ЮНЕСКО в дело мира, содействия разоружению, развитию равноправного и взаимовыгодного научного и культурного сотрудничества как важного фактора упрочения разрядки и оздоровления международной обстановки.

И. Н. Земсков охарактеризовал важные документы, принятые Генеральной конференцией, в том числе резолюцию «Роль ЮНЕСКО в создании общественного мнения в пользу прекращения гонки вооружений и перехода к разоружению», отмечающую, в частности, что гонка вооружений остается одним из основных препятствий на пути укрепления мира и что разоружение может способствовать решению многих актуальных социально-экономических проблем; резолюцию «Вклад ЮНЕСКО в дело воспитания народов в духе мира», предлагающую, помимо прочего, способствовать включению принципов воспитания в духе мира и взаимопонимания в школьные программы и программы педагогической подготовки, обогащать культурный обмен и содействовать переводу произведений и их распространению с целью обмена культурными ценностями для лучшего ознакомления с богатствами различных национальных культур, понимания и уважения культурных ценностей и современных достижений всех народов; резолюцию «Равноправное и взаимовыгодное культурное и научное сотрудничество — важный фактор укрепления мира, дружбы и взаимопонимания между народами», в частности подчеркивающую, что культурное сотрудничество обогащает национальные культуры, развивает и углубляет всемирное культурное наследие

человечества и что трудные и сложные проблемы, которые встанут перед человечеством в ближайшие десятилетия, потребуют самых энергичных совместных усилий всех стран; резолюцию по вопросам массовой информации, касающуюся выполнения основных положений Декларации ЮНЕСКО по массовой информации 1978 г., а также резолюцию «О расширении использования в ЮНЕСКО русского языка». И. Н. Земсков также отметил большое значение таких программ ЮНЕСКО, как «Человек и биосфера» (МАБ), геологическая корреляция, гидрология, изучение Мирового океана, энергетика, информатика, создание всемирной системы научно-технической информации.

Постоянный представитель СССР при ЮНЕСКО А. С. Пирадов в своем выступлении остановился на некоторых аспектах практической работы ЮНЕСКО. Он отметил, что советские специалисты принимают самое деятельное участие в осуществлении программы ЮНЕСКО. Богатый опыт СССР, подчеркнул он, способствует успешному выполнению Организацией намеченных проектов во всех областях ее компетенции. В 1980 г. советские ученые принимали участие более чем в 200 международных совещаниях, симпозиумах и других научных мероприятиях, проходивших по линии ЮНЕСКО. В свою очередь немалый интерес для советских специалистов представляет деятельность ЮНЕСКО в области естественных, гуманитарных и социальных наук и в сфере культуры.

Заместитель министра просвещения СССР М. И. Журавлева, коснувшись деятельности ЮНЕСКО, ориентированной на нужды развивающихся стран, подчеркнула, что опыт Советского Союза в воспитании подрастающих поколений в духе мира и борьбы за социальный прогресс способствует решению таких важных задач, как борьба с неграмотностью в развивающихся странах, подготовка национальных кадров, демократизация образования, развитие педагогической науки.

Председатель Океанографического комитета СССР Е. И. Толстикова в своем выступлении отметил то особое место, которое занимает в деятельности ЮНЕСКО изучение Мирового океана. В рамках Межправительственной океанографической комиссии разрабатывается около 30 научных проектов, в которых участвует Советский Союз, вносящий значительный вклад в их осуществление.

Директор Института международного

рабочего движения АН СССР член-корреспондент АН СССР Т. Т. Тимофеев подчеркнул важное значение проблем, входящих в круг ведения сектора социальных наук, и необходимость их активной разработки в современных условиях.

Заместитель председателя Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО, ответственный секретарь Комиссии Ю. Б. Кашлев, коснувшись вопросов участия СССР в деятельности ЮНЕСКО, отметил, в частности, что в связи с резолюцией Генеральной конференции «О расширении использования в ЮНЕСКО русского языка» ведется работа по подготовке и изданию в СССР на русском языке ряда журналов ЮНЕСКО, а также книг, публикуемых Организацией. Он также рассказал о выполнении плана работы Комиссии на 1980 г. и обрисовал ее основные задачи на 1981 г.

На вопросах работы Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО в 1981 г. в своих выступлениях также остановились заместитель председателя Государственного комитета СССР по внешнеэкономическим связям В. Е. Ивашов, директор Института эволюционной морфологии и экологии животных АН СССР, председатель Советского комитета по программе ЮНЕСКО «Человек и биосфера» академик В. Е. Соколов, заместитель Генерального директора ТАСС А. А. Красиков.

Выступавшие на заседании отмечали необходимость в дальнейшем развитии глобальных научных программ ЮНЕСКО, связанных с исследованием Мирового океана, охраной окружающей среды, изучением проблем гидрологии, геологии, энергетики и информатики. В области культуры советские специалисты, как и прежде, будут оказывать свою помощь в осуществлении программ, направленных на изучение культурного наследия народов мира, сохранение исторических и архитектурных памятников, развитие книжного дела, расширение обмена произведениями искусства. Большое внимание будет уделяться выполнению новой международной программы развития средств массовой информации, направленной на перестройку обменов в этой области на демократической основе в целях дальнейшего самостоятельного развития средств массовой информации в развивающихся странах.

По обсуждавшимся вопросам были приняты соответствующие постановления, намечившие конкретные пути по активизации участия СССР во всех областях деятельности ЮНЕСКО.

Научный консультант русского издания номера кандидат искусствоведения Н. А. ДМИТРИЕВА

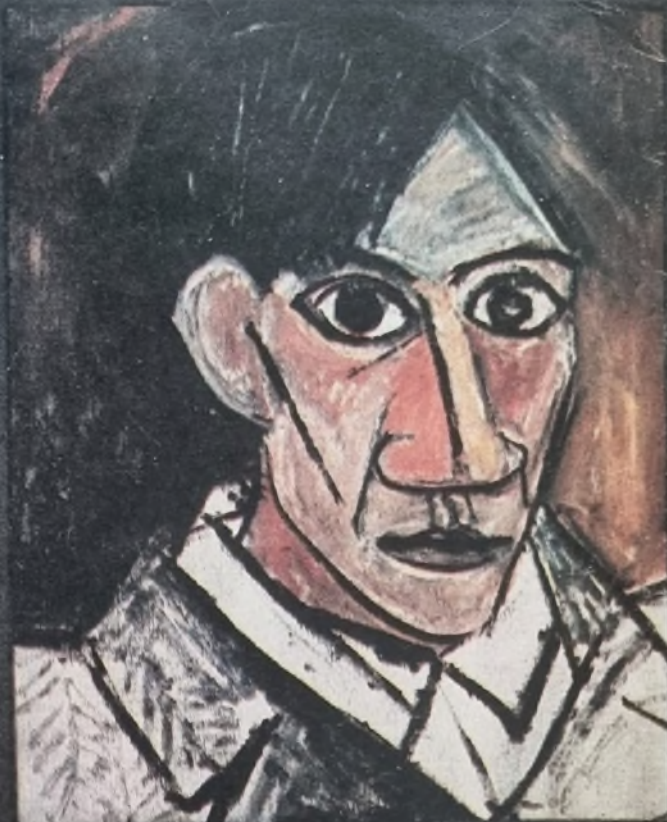
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Т. Ю. СОЛОВЬЕВА-МАМЕДОВА

Адрес русской редакции: 119021, Москва, ГСП-3, Зубовский бульвар, 17, т. 247-18-40

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 3561.
Цветные вкладыши отпечатаны во Франции



Photo National Gallery, Prague © SPADEM, Paris



Портреты художника

За свою долгую жизнь Пикассо создал десятки автопортретов, начиная с юношеских набросков и кончая полотнами, написанными им в старческом возрасте. В каждый период жизни и творчества Пикассо был создан свой собственный неповторимый образ художника. Портреты, представленные на этой странице, относятся к трем разным периодам творчества Пикассо. Вверху слева: «Автопортрет», выполненный в 1901 г. На нем изображен двадцатилетний Пикассо в начале своего «голубого периода», портрет отмечен влиянием художников, которых боготворил Пикассо в юношеские годы, особенно Тулуз-Лотрека и Ван Гога. «Автопортрет» (вверху) создан весной 1907 г., примерно в то время, когда Пикассо работал над картиной «Авиньонские девицы», которая стала вехой в искусстве XX столетия. Поразительно сходство этого изображения с изображениями на картине «Авиньонские девицы». Слева: «Сидящий человек в шляпе» — портрет, написанный маслом, он был завершён в ноябре 1971 г., когда Пикассо было уже за девяносто, и относится к последнему периоду плодотворной деятельности художника.