

Пикассо

Пикассо



БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Текст: Франческо Галлуцци
Оформление: Джованни Брески

На обложке:
фрагмент *Герники* (1937),
Холст, масло,
Мадрид, Касон дель Буэн Ретиро

Содержание

Биографический очерк

4 Авантюрный художник

12 Кубизм

18 Между двумя войнами

26 «Герника» и другие

36 Лицо Пикассо

40 *Хронология*

Произведения

42 Жизнь

44 Жонглеры

46 Авиньонские девицы

48 Портрет Амбруаза Воллара

50 Натюрморт с соломенным стулом

52 Флейта Пана

54 Танец

56 Герника

58 Кухня

60 Завтрак на траве, подражание Мане

62 *Указатель и библиография*



Авантюрный художник

В течение первых десятилетий нашего века всего несколько человек преобразили лик мира. Подобно Чаплину в кино, Джойсу в литературе, Фрейду в психологии и Эйнштейну в науке, Пикассо произвел в живописи революцию, ниспровергнув все привычные точки зрения (сокрушая при этом и свои взгляды, если они становились ему помехой). Его роднило с этими новаторами сознание фундаментального различия между предметом и его изображением, из-за которого стало неприемлемым применение языка простого отражения реальности. Обнаружилось, что можно выразить разницу между реальностью и формой. Живопись Пикассо стала первым очевидным свидетельством этого переворота в сознании и тех возможностей, которые открывались с его помощью для авантюрного художника. Авантюрный художник — возможно, это самое точное определение его личности.

Его звали Пабло Руис и Пикассо (согласно испанскому обычаю, он носил и отцовскую, и материнскую фамилию. Впоследствии он выберет последнюю), он родился в Малаге в 1881 году. От отца, Хосе Руиса Бласко, учителя рисования, он унаследовал страсть к искусству и перенял основные представления о стиле.

В его, самых ранних и незрелых, рисунках, видна уверенность, с которой подросток сумел усвоить и отцовские уроки, и те устремления, которые могла предложить ему культурная среда Барселоны, города, куда семья переехала в 1895 году, оживленного центра со множеством интеллектуальных кружков. В рисунках раннего Пикассо темные академические тона крупных аллегорических картин, в которых преобладает влияние отцовской школы, через пару лет уступают место новой манере, впитавшей в себя все, что было возможно узнать в Испании о новых тенденциях в живописи.

Образ художника

Пикассо всегда очень интересовало изображение человеческого лица, особенно его собственного, как возможность выражения отношения между внешним (чертами лица) и внутренним (эмоциями). В автопортретах молодого художника очевидно желание изобразить себя забиякой, распутным богемным художником, как на «Автопортрете с растрепанными волосами» (1896, Барселона, Музей Пикассо).





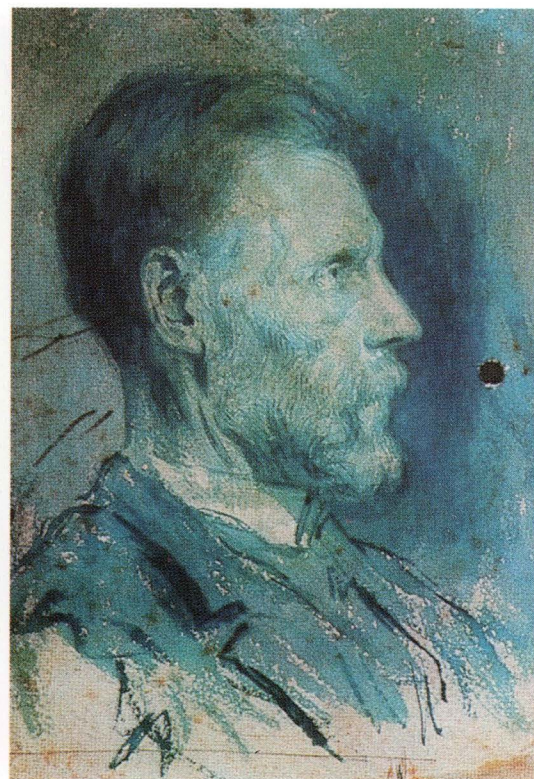
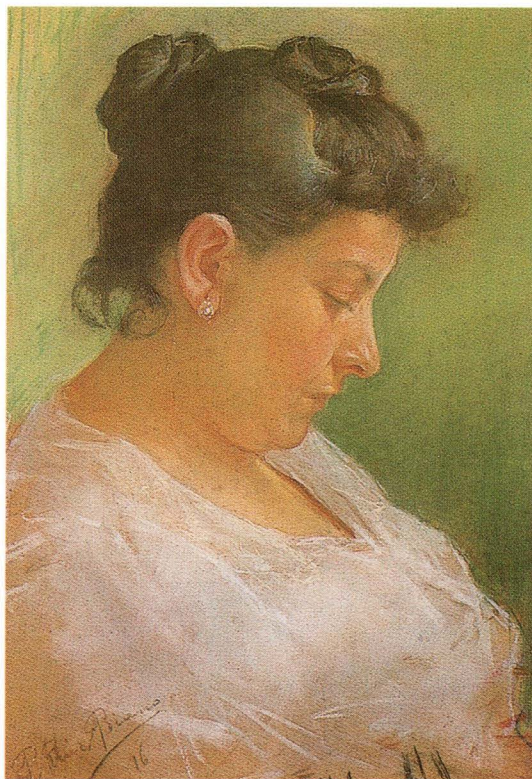
Барселонская культура

Темные тона, характерные для этого автопортрета (1896, Барселона, Музей Пикассо), еще одного примера юношеской «неприкаянности», также свидетельствуют об интересе художественных кругов Барселоны, где в то время жил Пикассо, к живописи французских художников Тулуз-Лотрека и Гогена; интересе, который спустя очень немного времени заставил беспокойного Пикассо покинуть Испанию и отправиться в Париж. То же влияние постимпрессионистской живописи проглядывает и в портретах родителей.

си парижских художников, например Тулуз-Лотрека или Гогена. Но вскоре Пикассо перестанет довольствоваться «одежками с чужого плеча», какие могла ему предложить Барселона. В первый раз Пи-

Отец и мать

Два произведения 1896 года изображают родителей Пикассо: слева «Портрет матери художника» (1896); справа особенно примечательных «Портрет отца художника» (1896, Барселона), учившего юного Пабло основам живописи. Оба произведения хранятся в Барселоне в Музее Пикассо.



Пикассо прибыл в Париж между октябрем и декабрем 1900 года и вновь вернулся туда в 1901-м, между июнем и январем. Молодой художник воспользовался своим вторым посещением города, чтобы закрепить наметившиеся связи с французской культурой. Он выставляет свои рисунки в галерее Амбруаза Воллара (одного из первых меценатов, открывателя величайших талантов своего времени) и знакомится с поэтом Максом Жакобом, который привил ему вкус к французской поэзии, чьим поклонником Пикассо оставался всю жизнь. Благодаря этим впечатлениям Пикассо сформировался как самостоятельный, самобытный художник: произведения, созданные во время второй поездки в Париж, рассматриваются как начало этапа в его творчестве, известного как «голубой период».

Пикассо тех лет, неистовый труженик (Макс Жакоб вспоминает, что «он писал по две или три картины в день»), жадно вбирал в себя самые разнообразные впечатления. Он живет между Барселоной и кружком художников Монмартра и рисует, углубляясь в характеры персонажей «голубого периода». От французских постимпрессионистов он перенимает интерес к людям цирка и мюзик-холла, которые в его картинах становятся высокими, глубоко символическими. Эта тяга к созданию аллегорий в области человеческих характеров, с помощью обращения к фигурам, поставленным вне общества, выражена в выборе персонажей, повторяющих-

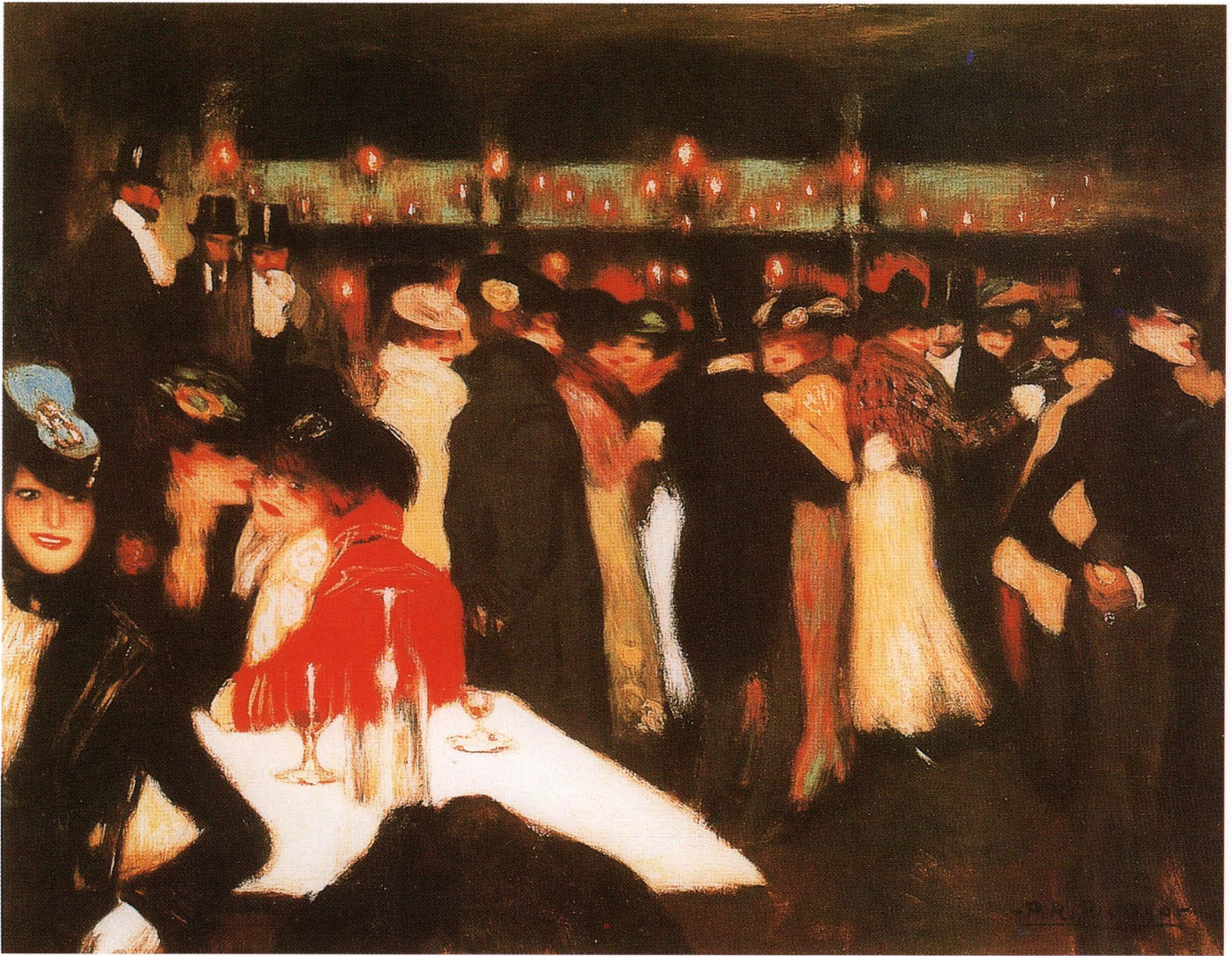


ся на его полотнах тех лет. Стилизация и графичность становятся все более необходимыми; фигуры, намеченные практически без использования каких-либо броских приемов, обрисованы на скудном фоне, и их объемность напоминает объемность средневековых барельефов. Даже цвет становится необходим: название «голубой период» (как и впоследствии название «розовый период») происходит из стремления Пикассо подчинить всю гармонию цветовой гаммы картины исключительно голубому цвету с целью подчеркнуть духовные стороны сложной графической символики.

В 1904 году Пикассо переезжает на Монмартр, в студию, расположенную в живописном здании Бато-Лавуара, построенном меценатом специально для начинающих художников. Кроме Жакоба он часто встречается с Аполлинером (поэтом и художественным критиком, главным действующим лицом парижской культурной жизни того времени) и людьми, подобными испанскому скульптору Маноло, с легкостью переходящими от искусства к пре-

Жестокий год

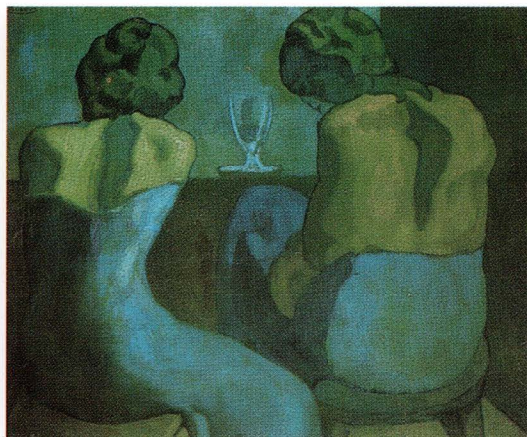
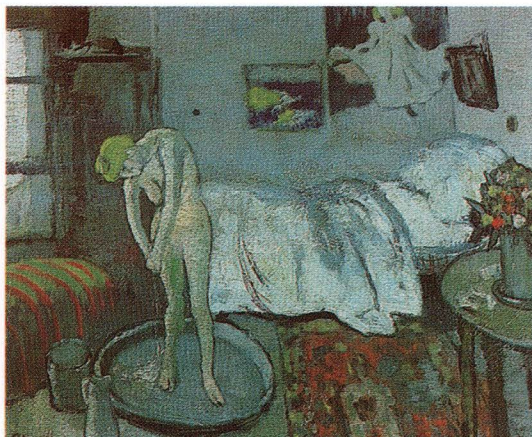
«Наука и милосердие» (1897, Барселона, Музей Пикассо) все еще носит явную печать академизма. Тем не менее в том же 1897 году Пикассо начинает посещать кружок каталанских модернистов, отдаляясь от стиля, типичного для его прежнего окружения. Однако в нем неизменно оставался интерес к таким темам, как страдание и жизнь бедноты.

**Учителя**

«Moulin de la Galette» (1900, Нью-Йорк, музей Гугенхайма). Произведения Ренуара и Тулуз-Лотрека – одна из вех в творческом пути Пикассо, его трансформаций, коснувшихся как тем его творчества (ночная жизнь), так и его стиля, вдохновленного контрастами и расплывчатыми формами современной ему французской живописи.

ступлению, которые впоследствии войдут в экстравагантную группу, известную как «банда Пикассо». Теперь в его работах цвет заново раскрывается в своей разнообразии, палитра обогащается оттенками, которые почти все ведут свое происхождение от розового. Этот короткий период, в течение которого исследование возможностей формы сочетается с возвратом к глубине изображения, получит известность как «розовый». Между 1905 и 1907 годом Пикассо сужает цветовой спектр до нескольких основных цветов, акцентируя сущность форм, скульптурных и лишенных декоративности. Ко всему этому прибавляется также характерный для художников начала века интерес к искусству неевропейских (так называемых «примитивных») народов, с которым Европа ближе познакомилась в эпоху усиления политики колониального господства.

В Париже, после основания Музея этнографии в Трокадеро, который становится местом встреч для авангардных художников, позиция Гогена (который в конце девятнадцатого века удалился



Голубой период

Первую свою зрелую манеру Пикассо обретает в так называемый «голубой период». Преодолев всякое влияние постимпрессионизма, форма на его картинах становится плотной, реальной, как на картинах «Две женщины в баре» (справа, 1902, Барселона, Музей Пикассо) и «Голубая комната» (слева, 1901, Вашингтон, коллекция Филипс). Для этого периода характерно сужение палитры до нескольких глубоко одухотворенных основных тонов. Во всей поэзии девятнадцатого века (а Пикассо был восторженным поклонником поэзии) голубой цвет считался символом одухотворенности. Справа картина «Мать и сын» (1905, Штутгарт, Государственная галерея).

на Таити в поисках новых художественных мотивов и нового стиля жизни, одновременно отвергнув имидж «академического» художника) завоевала общее признание, так как в ней увидели возможность обновления искусства посредством внедрения выразительного языка, столь привлекавшего таких художников, как Дерен и Матисс. Известно, что Пикассо познакомился с негритянской скульптурой через Матисса осенью 1906 года. Это не стало для него внезапным озарением, а сыграло роль опыта, позволившего ему сконцентрировать все свои прежние художественные поиски (в прошлом он уже по-своему увлекался примитивизмом, изучая иберийскую средневековую скульптуру). Эти интересы способствовали усилению в его работах элементов формализма, что вылилось в серию сумасбродных набросков.

Еще в портрете американской писательницы и коллекционерки Гертруды Стайн, одной из его первых покровительниц, затем в «Двух обнаженных» и, наконец, в «Трех женщинах» намечается путь, которым оба направления постимпрессионистской культуры приходят под влиянием примитивизма к созданию наиболее подходящей формы для выражения современных ощущений через деформацию изображаемого объекта на разных планах картины, пересекающихся между собой.

«Авиньонские девицы» (см. стр.46), легендарное произведение, созданное в 1907 году, представляет собой на тот момент синтез предыдущего этапа в искусстве Пикассо и его будущего мастерства. Другой парижский художник, близкий в тот момент к «дикой» (фовистской) живописи Матисса, Жорж Брак, увидев картину в мастерской художника, был настолько поражен, что коренным образом переменил собственную манеру и создал под влиянием «девиц» такую картину как «Grand nu». Так родился кубизм.





Кубизм

Название «кубизм» было придумано критиком Луи Вокселем, который высказался по поводу состоявшейся в 1908 году выставки Брака следующим образом: «Брак рисует маленькими кубиками». Художник выставлял в галерее Канвейлера (еще один меценат, оценивший значение творчества Пикассо и Брака) несколько пейзажей. Брак все теснее и теснее сходилась с Пикассо – союз, длившийся до конца Первой мировой войны, который мог бы совершенно перевернуть современное искусство. Общими ориентирами служили примитивная скульптура и геометричная, объемная манера Сезанна. Сосредоточившись на ограниченной серии сюжетов (пейзажи, натюрморты, портреты), двое художников разъяли саму их ограниченную природу, изобразив каждый из них со множества точек зрения. Они хотели заменить модель интеллектуального зрительного восприятия на интуитивную узнаваемую

Первый меценат

Справа внизу – фотография Пикассо в его мастерской (1910). Слева – «Портрет Гертруды Стайн» (1906, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Писательница и любительница искусства, Стайн одна из первых распознала важность новаторского произведения Пикассо. В центре – «Женский бюст» (1907, Прага, Народная галерея). Справа – «Женщина с веером» (1908, Санкт-Петербург, Эрмитаж).



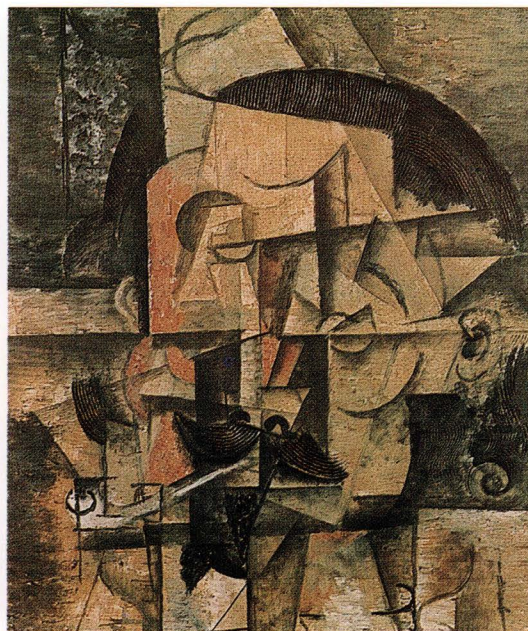


мость, основанную на сходстве. Если глаз воспринимает не более трех измерений, разум осознает существование множества других. Взглянув на два портрета, написанных Пикассо спустя несколько лет, можно тотчас же получить зримое свидетельство этого факта. Массивные, вылепленные почти скульптурно плоскости изображения, с помощью которых Пикассо хотел избавиться от впечатления мимолетности в портрете Гертруды Стайн и подчеркнутой двухмерности, свойственной французскому искусству того времени, в эскизе «Женский бюст» аналитически смещены с целью предъявить на холсте не изображение фигуры, а интеллектуальное понимание различных планов ее существования. Этот короткий период известен под названием «аналитического кубизма», во время которого доминирующий интерес обоих художников к деконструкции подталкивает их к неопределенности изображения (как в картине «Резервуар»). Брак и Пикассо работают вместе, изолировав себя от парижского мира искусства, часто обмениваясь замыслами и опытом, в результате чего иногда невозможно точно установить автора того или иного произведения.

Присутствие этой системы взаимного влияния очевидно в переходе от кубизма «аналитического» к так называемому «синтетическому». Около 1910 года художники начинают вставлять в свои работы фрагменты рисунков, выполненных в реалистической манере, которые могли бы работать «подсказками» для интеллектуальной реконструкции представленного на картине сюжета. Например, на картине «Поэт» 1912 года можно с легкостью рас-

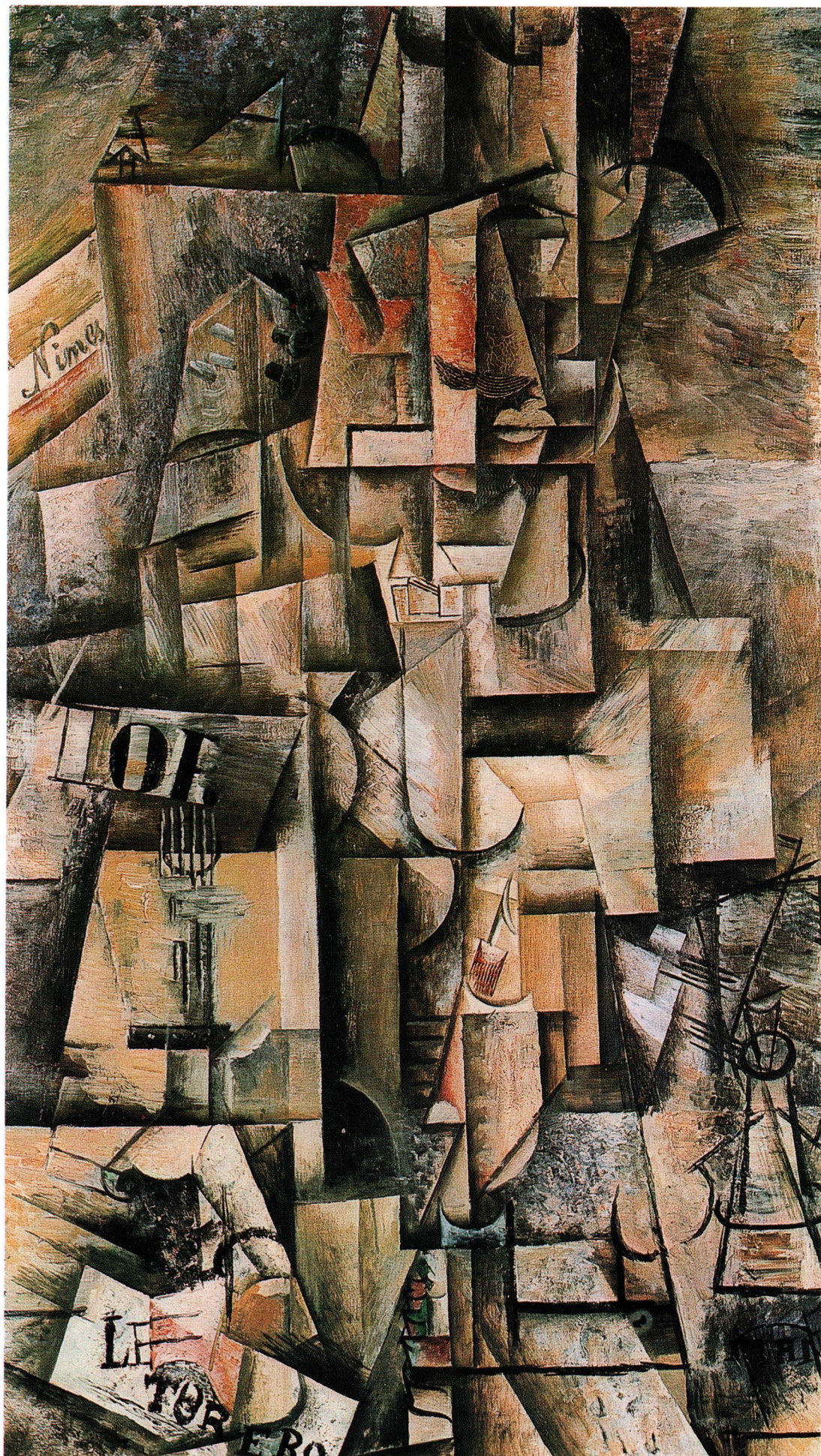
Разбор

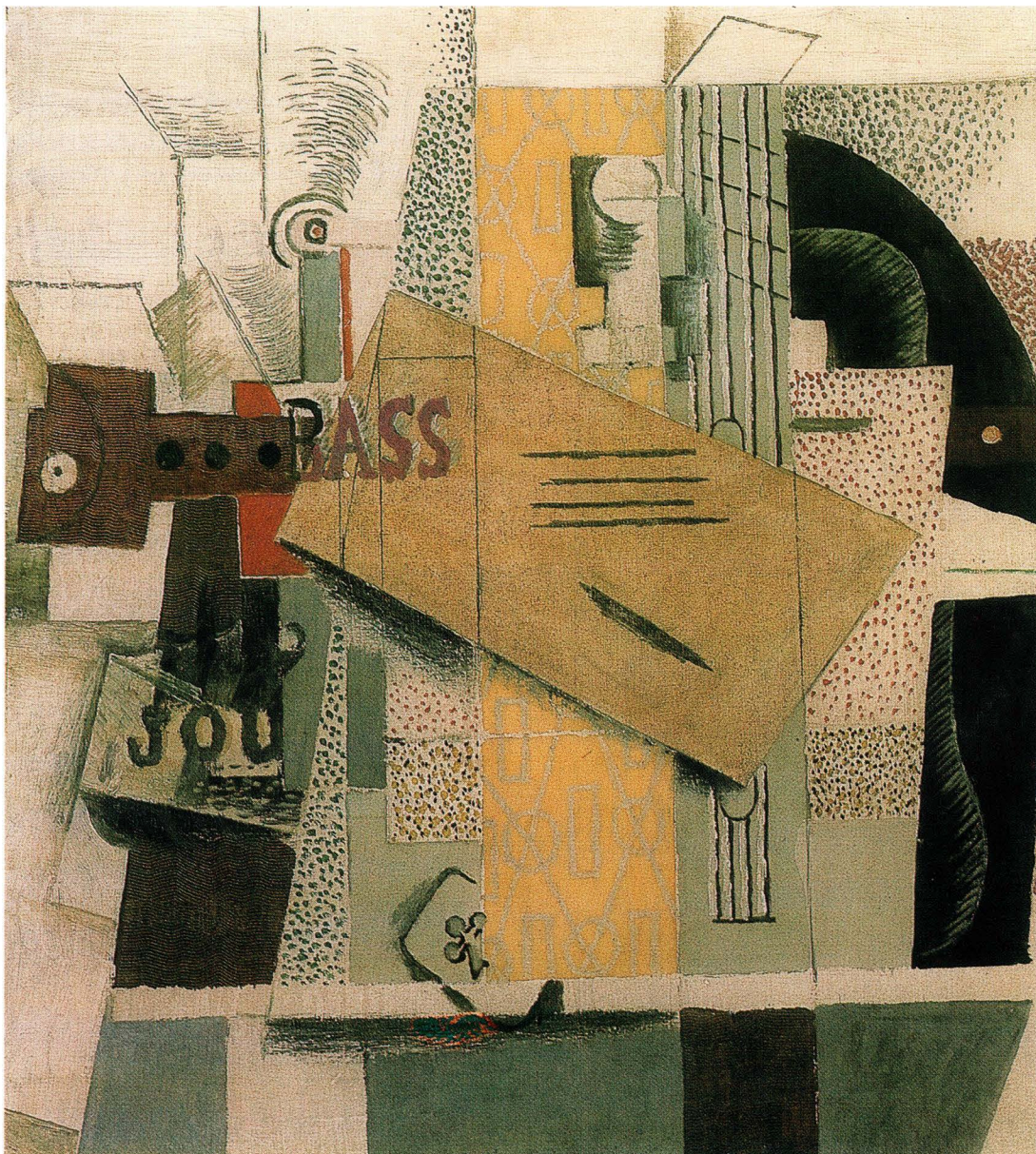
Рациональность, определяющая концепцию пространства в кубизме, приводит Пикассо к анализу сюжета, представленного в виде пересекающихся геометрических плоскостей. В результате так называемый «аналитический кубизм» доходит почти до полной непонятности. Внизу слева – «Резервуар» (1909), справа – «Поэт» (1912, Базель, Художественный музей).



**Аналитический
портрет**

Предмет изображения (пейзаж, натюрморт или портрет) дан разъятым в соответствии с разными углами зрения «Тореадор» («Любитель») (1912, Базель, Художественный музей) – великолепный пример такого стиля. Сюжеты, связанные с корридой, постоянно возникают в живописи Пикассо.





**Новые средства
в живописи**

Желание экспериментировать, воодушевлявшее Пикассо и Брака в эти годы, подтолкнуло их к постоянному введению в картины новых элементов, чтобы удивить зрителя. «Бас, кларнет, гитара, скрипка, газета и трефовый туз» (1913-1914, Париж, Центр Жоржа Помпиду) показывает, как Пикассо смешивает различные традиционные манеры живописи и ремесленнические жанры, такие, как резьба по дереву и живопись на ткани. Внизу – картина Жоржа Брака «Португалец» (1911, Художественный музей Базеля).

познать усы и трубку. Таким образом, используя эти реалистические опорные точки, разум мог бы выполнять работу по синтезу планов и размеров согласно их аналитическому разделению, осуществленному художником. Для реализации этой идеи используются новые приемы техники и рисунка, которые, будучи разработаны одним из двух художников, немедленно подхватывались и вторым.

Все в том же 1911 году в своей картине «Португалец» Брак начинает использовать в живописи буквы, помещая их рядом с фрагментами, выполненными в иллюзионистском ключе (надпись BAL в правом верхнем углу картины, над якорным канатом). Пикассо перенимает этот прием. В следующем году уже Пикассо открывает, в своем «Натюрморте с соломенным стулом» (см. стр. 50), технику коллажа, в которой живописный материал, позаимствованный из



Нарисованная музыка

Справа «Ma jolie: (трубка, стакан, игральная карта, гитара)» (1914), внизу «Ma jolie» (моя милая – франц., 1911-1912, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Обе картины получили название по знаменитой песенке, очень модной в то время в Париже. Пикассо посвятил их своей подруге, которой была в этот период прекрасная Фернанда Оливье, знакомая с художником с 1904 года. Слова, музыка на партитуре и инструменты образуют целую серенаду, перенесенную на рисунок.



повседневной жизни (вощенная ткань, страницы газет, музыкальные партитуры), приклеивается на холст, мешаясь на нем с рисунками. Брак немедленно подхватывает новую манеру и разрабатывает ее в форме «папье-колле», где бумага, приклеенная на холст, служит для того, чтобы достичь эффекта «размытой» живописи.

В то же время кубизм все больше и больше утверждает себя среди французских художников, овладевающих приемами Пикассо и Брака, чтобы реализовать в них свои персональные склонности. Но Брак и Пикассо оставались бесспорными основоположниками жанра: когда один испанский художник, Хуан Грис, пожелал провозгласить о своем присоединении к новому направлению в живописи, он сделал это, написав «Посвящение Пикассо».



Между двумя войнами

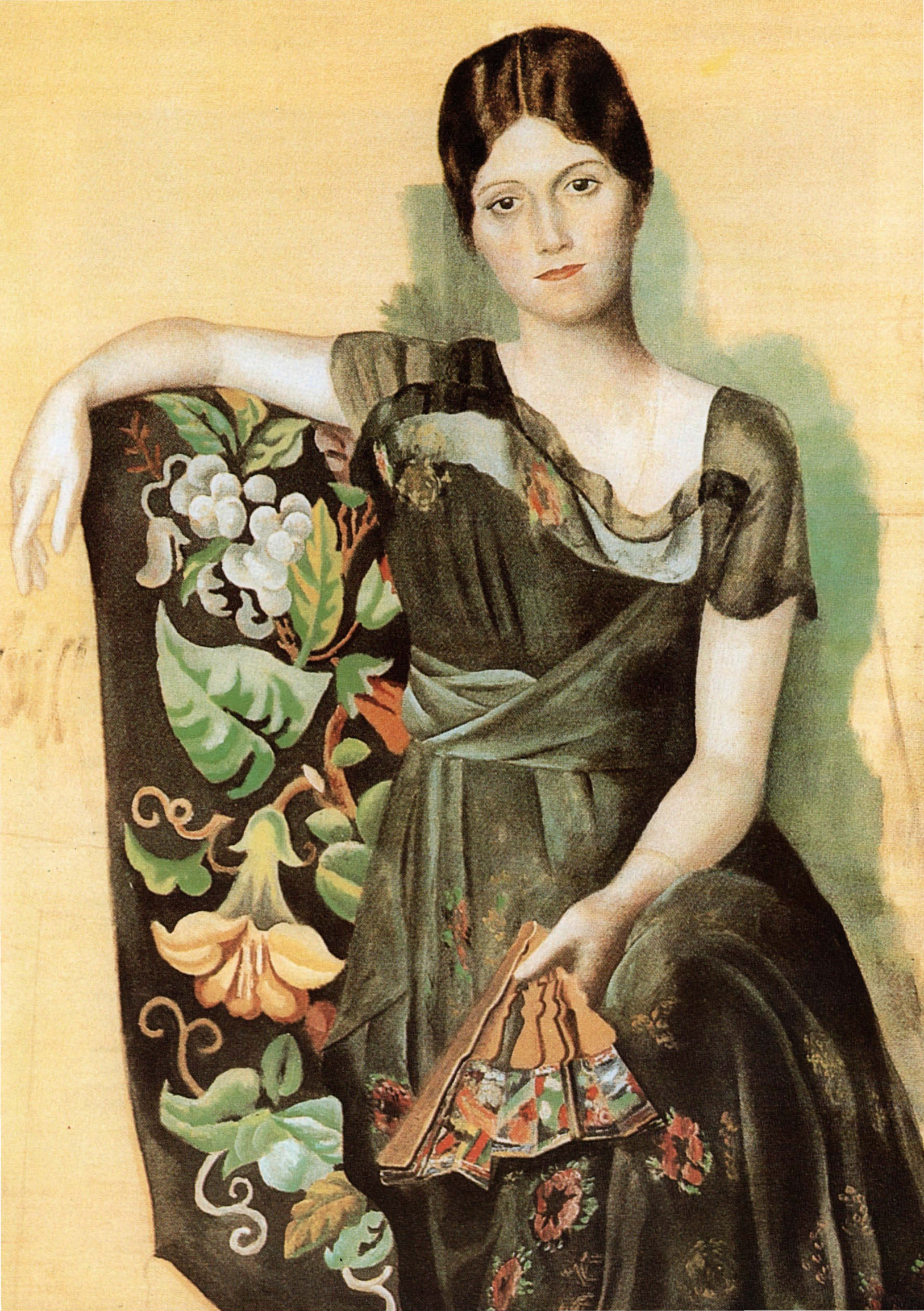
Первая мировая война обозначила конец кубистического периода в искусстве. После 1918 года волна авангардизма по всей Европе заменила собой позицию, сосредоточенную на драгоценных воспоминаниях о прошлом, которые теперь решительно пытались аннулировать. Для Пикассо, который в 1912 году покинул Монмартр, чтобы перебраться в более уважаемый район Парижа, Монпарнас, это стало возможностью пересмотреть свой путь художника: кубизм более не был блистательным венцом его творческого эксперимента: уже возник язык, необходимый для того, чтобы преодолеть овладевшую им неуверенность.

Одно произведение четко разграничивает творчество Пикассо старого и нового. Это задник для балета «Парад», поставленного в 1917 году Эриком Сати и Жаном Кокто совместно с труппой русского балета Сергея Дягилева. Художник возвращается к тематике «голубого» и «розового» периодов, но он делает эти темы частью необыкновенного пространственного единства, не содержащего кубистической деформации. Возвращение Пикассо к упорядоченности — сознательный и обдуманый результат предыдущего опыта.



Театр

В 1917 году Пикассо создает задник к балету «Парад», в постановке которого примут участие несколько основоположников послевоенной культуры (хореограф Дягилев, поэт Кокто, композитор Сати). Внизу слева расположен эскиз занавеса к балету «Парад» (1917, Париж, Музей Пикассо), а справа — деталь большого «Занавеса к «Параду» (1917, Париж, Центр Жоржа Помпиду). Работая над «Парадом», Пикассо познакомился с русской балериной Ольгой Хохловой, с которой впоследствии написал портрет «Ольга в кресле» (1917, Париж, Музей Пикассо) (см. след. стр.).





Пикассо продолжает размышлять о пространственных особенностях кубистической схемы, тем не менее акцентируя в своих новых произведениях свободную декоративную графику и богатейший выбор цветов (например, в «Трех музыкантах»). В некоторых из его рисунков уже заметен зародыш будущего позднего кубизма.

В этот же период создаются картины в новом стиле, который будет назван «неоклассическим». В них доминирует идея монументальных размеров. По сравнению с другими его монументальными по замыслу произведениями, уже созданными около 1906 года, в этот период манера художника коренным образом меняется. Теперь материалом ему служит академический классицизм сюжетов Энгра с обнаженными натурщиками. В основе требований Пикассо к своему творчеству в каждый момент времени лежат конкретные образы, выбранные из наследия мирового искусства. После всех экспериментов и новаций он хочет соизмерить приобретенное знание собственных возможностей с классической традицией.

Неоклассицизм

Новая стадия творчества Пикассо отличается, как явственно свидетельствуют написанные в этом стиле пейзажи, «тесным» расположением и внушительным расстоянием между объектами. На иллюстрации вверху представлен «Пейзаж с живым и мертвым деревом» (1919, Токио, Музей искусств Бриджстоуна).

Вариации на тему купальщиц

Сюжеты с участием женщин, изображенных на берегу моря, так часто появляются в творчестве Сезанна, что Пикассо, всю жизнь испытывавший влияние этого художника, пишет свою версию этой темы, полную гармонии и спокойной ясности: «Купальщицы» (1918, Париж, Музей Пикассо).



«Парад» вызывает ассоциации с «Изгнанием Элиодора из храма» Рафаэля. Здесь же мотивы, позаимствованные у Энгра, соединяются с титанизмом Микеланджело (см. «Флейта Пана» на стр.52).

Живопись Пикассо становится отправным пунктом для творчества художников, о которых столь поэтично высказывается Андре Бретон в 1924 году в своем «Первом манифесте сюрреализма», и сам испанский художник участвует в их экспериментах.

Пикассо уже больше никогда не вернется к поэтике кошмарного сна, поборниками которой являлись сюрреалисты (у Пикассо было исключительное чувство реальности: он искажал ее, гру-



Цвет и эксперимент

Живопись в жанре кубизма отличается здесь вниманием к передаче объема, которая в этом случае была принесена в жертву разнообразию цвета. После войны Пикассо, все еще обращаясь в своих картинах к декомпозиции, переворачивает границы, как видно на картине «Три музыканта» (1921, Филадельфия, Художественный музей): фигуры, кажется, пытаются стать плоскими, двухмерными, тогда как цвета обладают живостью, до сих пор невиданной в его работах. Желая возвыситься во всех областях искусства, Пикассо не ограничивается только живописью. В течение своей жизни он занимался керамикой, гравюрой и даже скульптурой. К скульптуре он приближается в 1926 году под влиянием сюрреализма. Об использовании необычных материалов в сюрреалистическом ключе свидетельствует эта «Женщина в саду» (на следующей странице) (1929, Париж, Музей Пикассо).

бо деформировал, но никогда не отвергал), однако его весьма привлекают два аспекта нового движения: возможность создавать произведения искусства, используя любые оказавшиеся под рукой материалы, и возможность подвергнуть изображение реальности жестокой деформации, дав выход своей агрессивности.

Начиная с 1926 года художник работает над серией скульптур из проволоки, отбросов и бракованных материалов. Лишенный всякой изысканности стиль этих скульптур, как, например, в «Женщине в саду», окажет влияние на произведения крупнейших скульпторов того времени, среди которых был Альберто Джакометти.

Одновременно в своих огромных картинах, посвященных женщинам на пляже (см. «Сидящая купальщица», 1930, стр.24), Пикассо заменяет монументальность неоклассицизма жесткой тенденцией к изображению противоестественных, устрашающих





Пикассо и сюрреализм

Пикассо сближается с сюрреалистами, привлеченный прежде всего возможностью сокрушить равновесие формы бурным потоком страстей и желаний. Это демонстрирует прежде всего «Сидящая купальщица» (1930, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Пикассо пишет также сюрреалистическую комедию, носящую название «Желание, ухваченное за хвост». Исключительный результат увлечения Пикассо сюрреализмом открывается нам в серии женских голов, к которой принадлежит также «Сидящая женщина» (Дора Маар) (см. след. стр.).

форм, которые обращают внимание зрителя на символические размеры женских фигур, а не на сами изображения женщин.

Сюрреалистическая гипертрофия найдет воплощение в серии резко деформированных женских голов, таких, как «Сидящая женщина» (Дора Маар) или «Плачущая женщина», написанные в 1937 году. Искажением привычного образа они предвосхищают стилистику «Герники», которая продиктована опустошающей силой трагической реальности. Это годы, когда разворачивается гражданский конфликт в Испании, и Пикассо, как человек и как художник, не может оставаться безучастным.

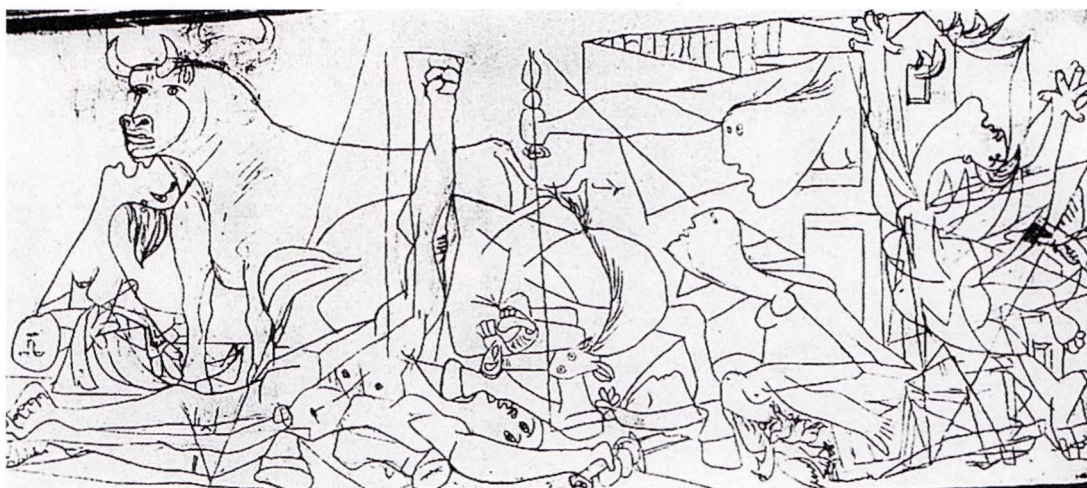




«Герника» и другие

26 апреля 1937 года, во время гражданской войны в Испании, нацистская авиация, поддерживавшая войска Франко (будущий диктатор, выступивший во главе фашистского путча), впервые разрушила испанский город, до основания разбомбив Гернику в Баскской области. Находясь под впечатлением, Пикассо в том же году пишет картину, посвященную этому событию, заказанную ему правительством Испанской республики. Огромное полотно (см. стр. 56) становится символом протеста против насилия. Это произведение расценивается как поворотный этап в творчестве Пикассо. В это время художник подводит итоги своей предыдущей работы и открывает для себя новые перспективы на будущее.

Сравнивая эскизы к «Гернике» с произведениями, созданными в годы, непосредственно предшествующие ее появлению, можно увидеть, что Пикассо постоянно возвращался к воспоминаниям об элементах испанских традиций. Эмблемой этого периода может служить серия из двадцати семи гравюр (так называемая «Сюита Воллара»), написанных между 1932 и 1936 годом на тему Ми-



Манифест

разоблачения

Стадии работы над «Герникой» (см. фрагмент на следующей странице) тщательно фиксировались Пикассо, который датировал каждый рисунок днем и часом и запечатлевал на фотографиях (см. внизу слева) различные фазы создания картины. Внизу справа помещен первый рисунок «Герники» (11 марта 1937 года, Мадрид, Прадо).

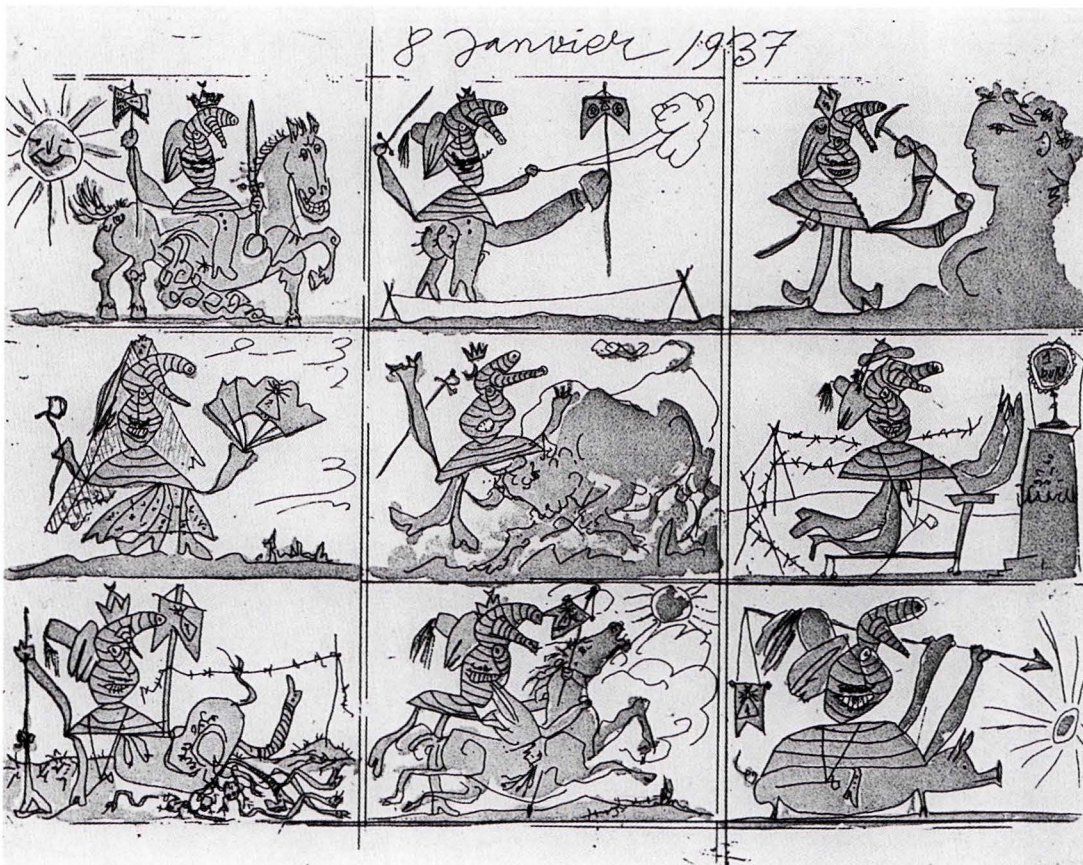




нотавра, в котором Пикассо воплощает мифическую сущность художника, разделенную между инстинктом и рациональностью. Кроме того, в «Гернике» можно встретить намеки на многие произведения монументальной живописи, относящиеся к эпохе между Темными веками и Возрождением. Похоже, что Пикассо хочет утвердить право собственной живописи на свободное обращение с классикой. И если сам рисунок, наполненный также и цитатами из более ранних произведений самого Пикассо, оживлен этим стремлением высветить и ввести в историю собственно фигуру художника, то решение ограничить цветовую гамму черно-белыми тонами, очевидно, принято с целью напомнить зрителю моментальность фоторепортажей. Пикассо хочет воплотить в «Гернике» образ художника двадцатого века, как в плане его живописи (сочетающей авангардизм и память о традиции), так и в моральном плане (человек, живущий между мифом и реальностью). Картина уже в 1937 году затрагивает вопрос, ставший основным для дискуссий в художественной среде послевоенных лет, – вопрос о том, сможет ли мораль избрать своим рупором авангардизм.

Те же проблемы поднимает серия из восемнадцати гравюр, написанных до и после работы над «Герникой» и предназначенных

Любовь к Испании
Гравюры из серии «Сны и обманы Франко» были созданы Пикассо в период, когда художник работал над «Герникой», для продажи, чтобы поддержать защитников республики. Внизу представлены «Сны и обманы Франко» (I, 8 января 1937 года); на следующей странице «Сны и обманы Франко» (II, 8-9 января – 7 июня 1937 года).



Мифы

В двух гравюрах возникает множество элементов испанского фольклора, присутствующих также в «Гернике» и в других картинах Пикассо. Похоже, что франкистский режим идентифицируется у Пикассо с насилием над самой мифологической сутью и самыми древними символами всей испанской нации.

художником на продажу для финансирования испанского антифашистского движения. «Сны и обманы Франко» I и II сопровождаются факсимиле с несколькими стихотворениями Пикассо (он начал писать стихи в 1935 году). В этих гравюрах затронуты те же моменты – символическая роль быка и лошади, испанские легенды, экспрессионистская судорога кубистической деформации... – однако они выделяются своим особым стремлением к отчетливости, как будто то, что они были предназначены для широких масс, подтолкнуло художника к «популярному» тону изложения.

Последующие годы мы застаем Пикассо все более сосредоточенным на монументальных возможностях, открывшихся его живописи. Он затрагивает темы, относящиеся к политике, как в «Бойне» 1944 года или в росписи капеллы Валлори, посвященной «Храму Мира», в 1952-м. Но художник не оставлял и будничных сюжетов, таких, как «Ночная рыбалка в Антибах» 1939 года. Особенно в последней картине заметен решающий переход от «закрытой» кубистической формы к представлению о живописи как о потоке, постоянно стремящемся к всеобъемлющей декоративности. Новая волна европейского реализма находила в «Гернике» возможность сочетать авангардное искусство с политической де-







Плоские памятники

На предыдущей странице представлена «Сидящая женщина (Дора)» (1938). Вверху «Ночная рыбалка в Антибах» (1939, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Картина, со своей претензией на некую двухмерную монументальность, приобретет огромную важность для следующих поколений художников.

ятельностью, тогда как американские «абстрактные экспрессионисты» усматривали в обнаженных фигурах и изображениях женщин, в которых деформация доходит до предела возможного, распад формы (как, например, в «Сидящей обнаженной» 1940 года).

Однако Пикассо снова готовится к превращению, бросает новый вызов. Великий разрушитель основ двадцатого века теперь хочет еще при жизни стать легендой своего времени, классиком. Последние двадцать лет своей деятельности художник посвящает «переделыванию» некоторых из главных шедевров мирового искусства. Почти подражательное впитывание всевозможных приемов живописи всегда было его отличительной чертой. Он хочет бросить вызов истории и музею в серии картин, которые потрошат одно за другим знаменитейшие произведения искусства. Это знаменитая серия «Подражаний», в которую входят рисунки, навеянные художнику какими-либо из великих произведений прошлого. Начиная с пятидесятих годов творчество Пикассо заполнено этими «подражаниями», постоянным возвращением художника к искусству западного мира. Таким образом, перед нами предстают переделанные Делакруа, Веласкес, Мане, Эль Греко. Сознание собственной важности (в те же самые пятидесятые годы молодые пос-



Ссылки

на классику

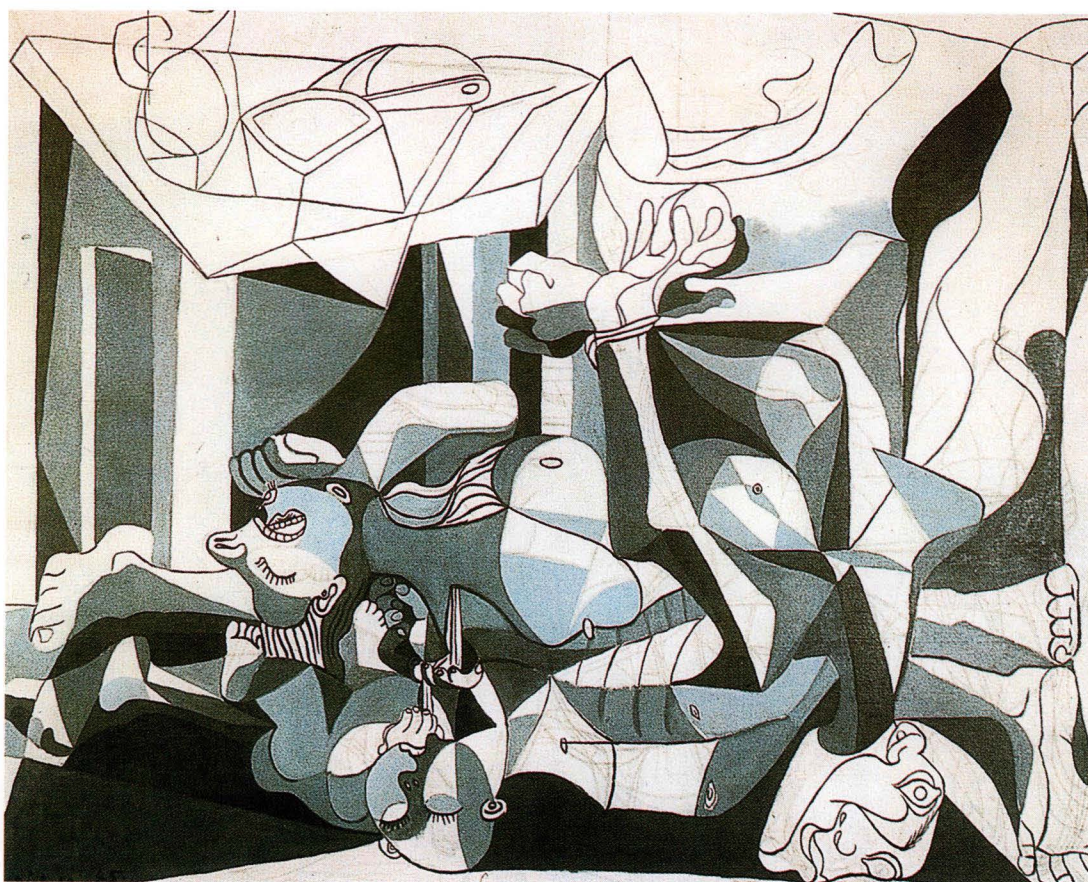
«Причесывающаяся женщина» (1940) пример того, как Пикассо в зрелости стремится найти точку равновесия между юношескими деформациями и классической монументальностью «неоклассики».

Элементом классики является также череп быка в «Натюрморте с черепом» (1942, Дюссельдорф, Художественная коллекция), представленном на следующей странице. Пикассо переносит его на свою картину из живописи XVII века, и, очевидно, из испанских традиций. В это же время Пикассо посвящает картины и гравюры темам Минотавра и корриды.

левоенные художники, представлявшие разные направления в живописи, рассматривают его творчество как источник вдохновения для дальнейших нововведений) подталкивает Пикассо к переосмыслению Истории, и он решительно пытается воплотиться в тех, кого считают его предшественниками, после того, как на протяжении семидесяти лет он непрерывно грабил их сокровищницы.

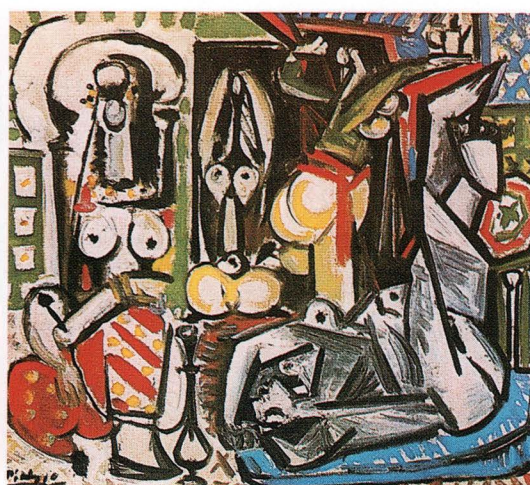
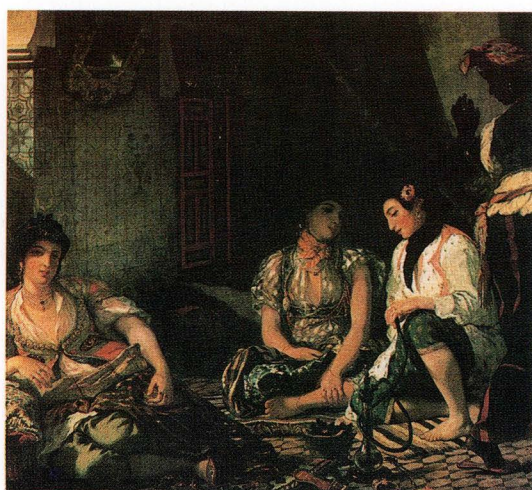
Когда, например, он принимается заново придумывать знаме-





Искусство и политика

Пикассо, очевидно, принимает участие в французском Сопротивлении и становится со своей «Герникой» примером для послевоенных художников. Многие его произведения тех лет поднимают исключительно политические темы: картина «Бойня» (1945, Нью-Йорк, Музей современного искусства) посвящена войне в Испании 1936 года.



Померяться силами с историей

«Алжирские женщины» работы Делакруа (слева, 1834, Париж, Лувр) – одна из картин, из которых Пикассо черпает вдохновение для своей серии «Подражаний», приближающей его к мастерам прошлого, от Эль Греко до Мане и Ван Гога. «Алжирские женщины» (подражание Делакруа), написанные в 1955 году, на иллюстрации справа. На следующей странице приведен «Портрет Жаклин» (1965), посвященный жене художника.

нитейших «Алжирских женщин» работы представителя французского романтизма Делакруа, которых Бодлер назвал «интимной поэмкой, полной тишины и отдохновения», он прибегает к сильно геометризованным арабескам, подчеркнув в женских фигурах чувственность, оживлявшую настроение в картине Делакруа.

В то же время аналогичную практику демонстрирует американский художник Рой Лихтенштейн по отношению к живописи самого Пикассо. Проводя над его картинами собственные опыты, он доказывает принадлежность Пикассо к легендам нашего времени.





Лицо художника

Многочисленные преобразования проводились Пикассо на ограниченном числе тем и сюжетов. Одним из таких сюжетов стал мотив автопортрета. Проследим различные приемы, с помощью которых реализуется эта тема в его работах на протяжении его жизни. «Автопортрет» 1901 года принадлежит к «голубому периоду». В нем преобладают темные тона; единственное светлое пятно на рисунке – лицо художника, бледное и как бы вырезанное, изображающую фигуру духовную, страдающего артиста. Недостает лишь какого-нибудь указания на принадлежность его к реальности: он помещен в какое-то «вневременное» пространство.

Совершенно по-другому выглядит «Автопортрет» 1906 года, написанный в период, когда художник глубоко увлекся негритян-



От голубого к синтетическому

Внизу справа помещена фотография Пикассо 1904 года с подписью художника, адресованной двум его друзьям. Слева – «Автопортрет» (1901, Париж, Музей Пикассо). На странице рядом – «Автопортрет с палитрой» (1906, Филадельфия, Художественный музей). Строгая простота форм на последнем портрете демонстрирует приближение периода «синтетического кубизма» и в то же время отражает идею ремесленной живописи.

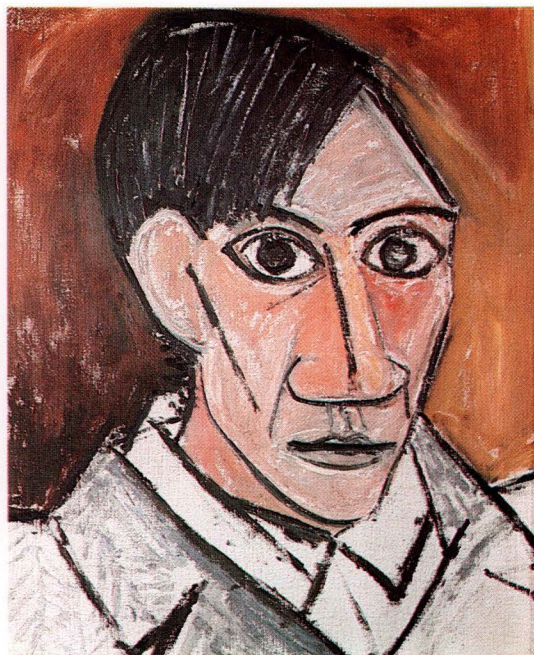
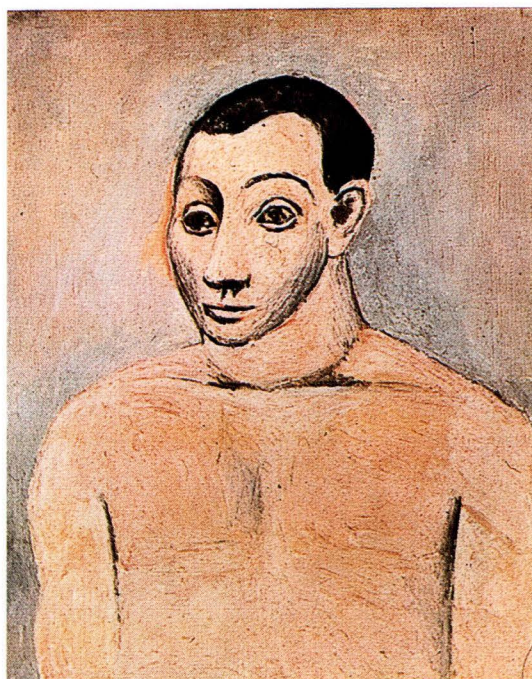


ской скульптурой (в то же время, когда появляется портрет Гертруды Стайн). Цветовые оттенки этой картины пластично колеблются между розовым и охрой, создавая впечатление чистых, упрощенных объемов, которые «высекают» на холсте фигуру художника. Пикассо рисует себя человеком монументальным, волевым, но прежде всего художником. Эти черты воплощаются и в «Автопортрете» 1907 года, еще не вполне кубистическом, но уже балансирующем на грани декомпозиции, с геометрическими контурами фигуры и пересекающимися между собой плоскостями.

По окончании кубистического периода тенденция к графическому характеру рисунка и одновременно к мифологическому значению сюжетов выражается в серии произведений на тему художника, работающего с моделью в студии. Эти картины и рисунки можно рассматривать в качестве настоящих автопортретов Пикассо, одновременно физических и духовных, поскольку в них присутствуют размышления о сущности живописи, противопоставление мужского и женского начала. В картине «Сидящий старик», написанной между 1970 и 1971 годом Пикассо приходит к мысли сравнить себя с одним из художников, наиболее основательно изменивших жанр автопортрета и придавших ему как физиономистские, так и психологические черты: с Ван Гогом. К его автопортрету восходит иконография, соломенные волосы, намек на бороду и грубые, кружащиеся, вихревые мазки. Пикассо определенно считает себя символом современного искусства.

Запечатленные лица

Внизу слева представлен «Автопортрет» (1906, Париж, Музей Пикассо); справа «Автопортрет» (1907, Прага, Национальная галерея); на следующей странице картина «Голова с соломенными волосами» (1971, Париж, Музей Пикассо), в которой использована модель, взятая из автопортрета Ван Гога.





Хронология

Пабло Пикассо

1880

1881 25 октября в Малаге родился Пабло Пикассо, старший сын учителя рисования дона Хосе Руиса Бласко и Марии Пикассо и Лопес.

1890

1895 Поступает в Ла Лонья в Барселоне.
1897 «Наука и милосердие» получает отзыв на Национальной выставке Изящных искусств в Мадриде, где Пабло приняли в академию.

1900

1900 Получает премию в кабаре «Четыре кота». В октябре Пикассо отправляется в Париж и поселяется на Монмартре у Исидра Нонелла.
1901 Знакомится с Максом Жакобом. Начало «голубого периода».
1904 Переезжает в Париж, в Бато-Лавуар.

1905

1905 Картина «Актер» открывает «розовый период». Знакомится у Стайнов с Аполлинером и Матиссом.
1907 Пишет «Авиньонских девиц». Знакомится с художником Браком.

1910

1910 Пишет портреты друзей. Осенью работает вместе с Браком.
1912 Создает «Натюрморт с соломенным стулом».
1917 Встречается в Риме с Дягилевым, позже будет с ним сотрудничать.

Испания

1883 Гауди принимает управление работами по строительству церкви «Саграда-Фамилия».

1897 Торжественное открытие в Барселоне литературного кабаре «Четыре кота».
1898 Испано-американская война, которая закончится распадом испанской колониальной империи.

1900 Гауди закладывает Парк Гюэль.

1905 Мануэль де Фалья сочиняет оперу «La vita breve». Сегундо де Шомон ставит первые фильмы-анимации.

1910 Гауди проектирует Каса Мила.
1917 Пикабия публикует в Барселоне кубистский журнал «391».
1918 Миро получает персональную премию в галерее Далмо.

Франция

1881 Провозглашение свободы печати и собраний.
1882 Закон Ферри учреждает начальное светское образование.
1884 Выходит «A rebours» Гюисманса.
1886 Рождение «школы Понт Авена» под руководством Гогена.

1890 Покончил с собой Ван Гог.
1892 Заключен военный союз между Россией и Францией.
1894 Убит Сади Карно, президент республики.
1897 В Париже появляются десять рисунков из «Красок жизни» Эдварда Мунка.

1901 Умер Тулуз-Лотрек. В парижской галерее Бернхейма проходит ретроспективная выставка произведений Ван Гога.
1904 Франция и Великобритания заключают «сердечное согласие» по поводу зон общего колониального влияния.

1905 Фовисты выставляются в Салоне Независимых.
1906 Умер Сезанн.
1907 В Осеннем салоне и галерее Бернхейма проходит ретроспективная выставка Сезанна.
1909 Русский балет Дягилева в Париже.

1911 Первая крупная выставка кубистов в Салоне Независимых.
1912 В Париже проходит выставка футуристов.
1919 Мирная конференция в Версале.

Италия

1881 Джованни Верга публикует роман «Семья Малавольо».
1882 Расширение избирательного права. В Милане образована Итальянская рабочая партия.
1887 Первый кабинет Криспи.
1889 Оккупация Сомали.

1891 Послание «Rerum novarum» папы Льва XIII.
1892 Первый кабинет Джолитти.
1896 Аддис-Абебский мир.
1899 На Бьеннале в Венеции выставляются работы Макинтоша, Холдера, Кнопфа, Климта.

1900 В Бреше убит король Умберто I. На трон вступает Виктор Эммануил III.
1901 Умер художник Телемако Синьорини.
1903 Пий X становится папой римским.

1906 Третий кабинет Джолитти: эпоха важных социальных реформ.
1909 Маркони присваивается Нобелевская премия за изобретение беспроводного телеграфа. Маринетти публикует первый «Манифест футуристов».

1910 «Манифест футуристической живописи». Де Кирико пишет «Загадку оракула».
1915 Союз Англии и Франции.
1919 В Риме создаются галереи «Шедевры пластики».

Германия

1882 Заключен Тройственный союз Германии, Италии и Австро-Венгрии.
1883 Принятие эффективного трудового законодательства.
1885 Берлинская конференция: «сильные мира сего» в Европе делят между собой Африку.

1892 Мюнхенский «Сецессион».
1893 Дрезденский «Сецессион».
1896 В Мюнхене выходят «Югенд» и «Симплициссиму».
1898 Берлинское отделение под руководством Макса Либермана.

1900 Квантовая теория Планка. Появляется «Анализ сновидений» Фрейда.
1901 Томас Манн издает «Будденброков».
1904 Умер Бисмарк.

1905 В Дрездене образуется группа Де Брюка. В Берлине проходит выставка произведений Сезанна, Ван Гога, Гогена и Мюнха.
1907 Образована «Deutscher Werkbund», организация, объединившая художников.

1911 Мюнхен – первая выставка группы «Синий всадник».
1914 Германия объявляет войну России и Франции.
1918 Окончание Первой мировой войны.

1920

1920 Начало «неоклассического периода».
1925 Принимает участие в первой сюрреалистической выставке.
1926 Пишет «Художника и модель».
1929 Вместе с Гонсалесом создает «Женщину в саду».

1923 Генерал Primo de Rivera с согласия короля устанавливает военную диктатуру.
1925 Рифская война: Франция и Испания подавляют восстание в Марокко под руководством Абд-аль-Керима.

1920 Основание коммунистической партии.
1922 Выставка Дада в Париже. Умер Марсель Пруст.
1924 Андре Бретон публикует «Манифест сюрреализма».
1925 Первая коллективная выставка кружка сюрреалистов.

1920 Фашисты Муссолини расчищают дорогу бригадам чернорубашечников.
1921 Образование Коммунистической партии.
1925 Муссолини провозглашает диктатуру.
1929 Заключаются добрососедские пакты с государством Ватикан.

1921 Клее преподает в Баухаузе.
1923 В Мюнхене терпит провал государственный переворот под руководством Адольфа Гитлера (Мюнхенский путч).
1926 Германия вступает в Лигу Наций.

1930

1932-1936 Работает над гравюрами из «Сюиты Воллара».
1936 Назначен директором Прадо.
1937 Посылает «Гернику» на Международную выставку в Париже.

1931 Провозглашена республика.
1936 Правый переворот, возглавляемый генералом Франко. Начало гражданской войны.
1939 Победа при Фаланже: Франко вступает в Мадрид.

1930 Выходит второй манифест сюрреализма Бретона.
1932 Селин публикует «Путешествие за край ночи».
1934 Рождение Национального Фронта.
1939 Объявление войны с Германией.

1931 Джакометти выполняет первые скульптуры «оджетто».
1934 Первая встреча Гитлера и Муссолини в Венеции.
1935 Нападение на Эфиопию. Маринетти принимает участие в войне.
1937 Умер Антонио Грамши.

1933 Гинденбург назначает канцлером Адольфа Гитлера.
1934 Уничтожение оппозиции.
1938 Аннексия Австрии.
1939 1 сентября: вторжение немецких войск в Польшу.

1940

1941 Пишет «Le desir attrape par la queue».
1944 Вступает в Коммунистическую партию Франции.
1945 Создает «Оссарий».
1949 «Голубка» становится символом Конгресса борьбы за мир.

1947 Плебисцит в пользу монархии.

1942 Альбер Камю публикует «Постороннего».
1944 Высадка союзников в Нормандии. Приход к власти де Голя.
1947 Дюбюффе организует в Париже выставку «Art Brut».

1943 Высадка союзников на Сицилии, падение фашизма и арест дуче. Республика Сало.
1945 Освобождение; расстрел Муссолини.
1948 Принятие республиканской конституции.

1944 Покушение на Гитлера.
1945 Советские войска вступают в Германию; 7 мая: ее безоговорочная капитуляция.
1949 Создание Федеративной Республики Германии и Германской Демократической Республики.

1950

1952 Расписывает капеллу Валлори. Пишет картину «Le quatre petites filles».
1954 Начинает работать над вариацией на тему «Алжирских женщин» Делакруа.
1958 Создает для ЮНЕСКО «Падение Икара».

1955 Аннексия Ону.
1956 Испания уступает Марокко свои североафриканские владения.

1956 Тунис и Марокко провозглашают независимость от французского влияния.
1959 Бретон и Дюшамп организуют в Париже «Интернациональную выставку сюрреализма» (1950-1960).

1950 Бурри создает первый «сассо».
1952 В Милане выходит «Реализм».
1954 Подписано соглашение с Югославией о Триесте.
1958 Избрание папой Иоанна XXIII.

1953 Подавление рабочих выступлений в ГДР с помощью вооруженного вмешательства Советского Союза.

1960

1962 Работает над «Похищением сабинянок» Давида.
1966 Открывает ретроспективную выставку в Гран Пале и Пти Пале.
1970 Отдает семейные произведения в дар Музею Пикассо в Барселоне.

1963 Умер в Париже Зара.
1964 Торжественное открытие потолка Оперы, расписанной Шагалом.
1966 Умер Бретон.

1961 Утверждается «наглядная поэзия».
1964 На Бьеннале в Венеции проводится выставка наиболее показательных работ в направлении поп-арта.
1966 В туринской области рождается «Нищее искусство».

1961 Строительство Берлинской стены.

1970

1973 8 апреля в Мугене умер Пабло Пикассо.

1975 Смерть Франко. Его наследником становится Хуан Карлос I. Страна возвращается к демократии.

1977 Торжественное открытие Центра Жоржа Помпиду.

1979 Возникает трансавангардизм — течение, руководимое Ахиллом Бонито Оливой.

1975 Йозеф Бэй становится неоспоримым лидером концептуалистов.

ЖИЗНЬ

К созданию этой картины Пикассо подтолкнуло самоубийство, совершенное его другом, испанцем Карлосом Казаджемасом. В первые годы жизни художника в Париже они были ближайшими друзьями. Это событие настолько овладело умом Пикассо, что он пытался рассказать о нем во многих произведениях тех лет. «Жизнь» стала заключительным рисунком этой серии, и ее яркие фигуры, окруженные почти подводной голубизной, могут быть истолкованы также как собрание основных тем, характерных для «голубого периода». Под влиянием больших аллегорических циклов, периодически повторяющихся в символистской живописи, интерес Пикассо к низшим условиям (как в картине «Пария» 1903 года) теряет свой характер социального обвинения, свойственный постимпрессионистам, которые сильно повлияли на его стиль. Стремление художника ограничить разнообразие цвета, приводящее почти к монохромности изображения, становится способом избежать реалистической фокусировки внимания на сюжете и привлечь его к символическому значению картины.

Жизнь

Масло, холст

196,5 x 128,5 см, 1903

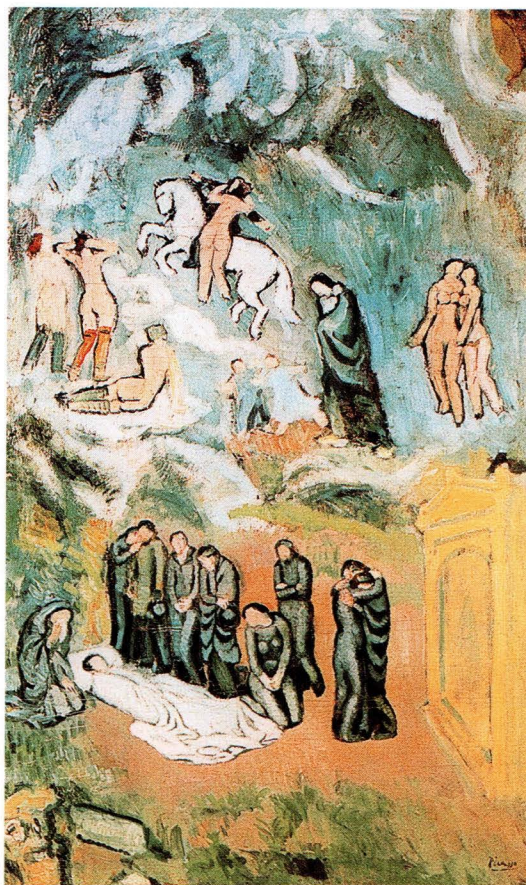
Кливленд, Музей искусств

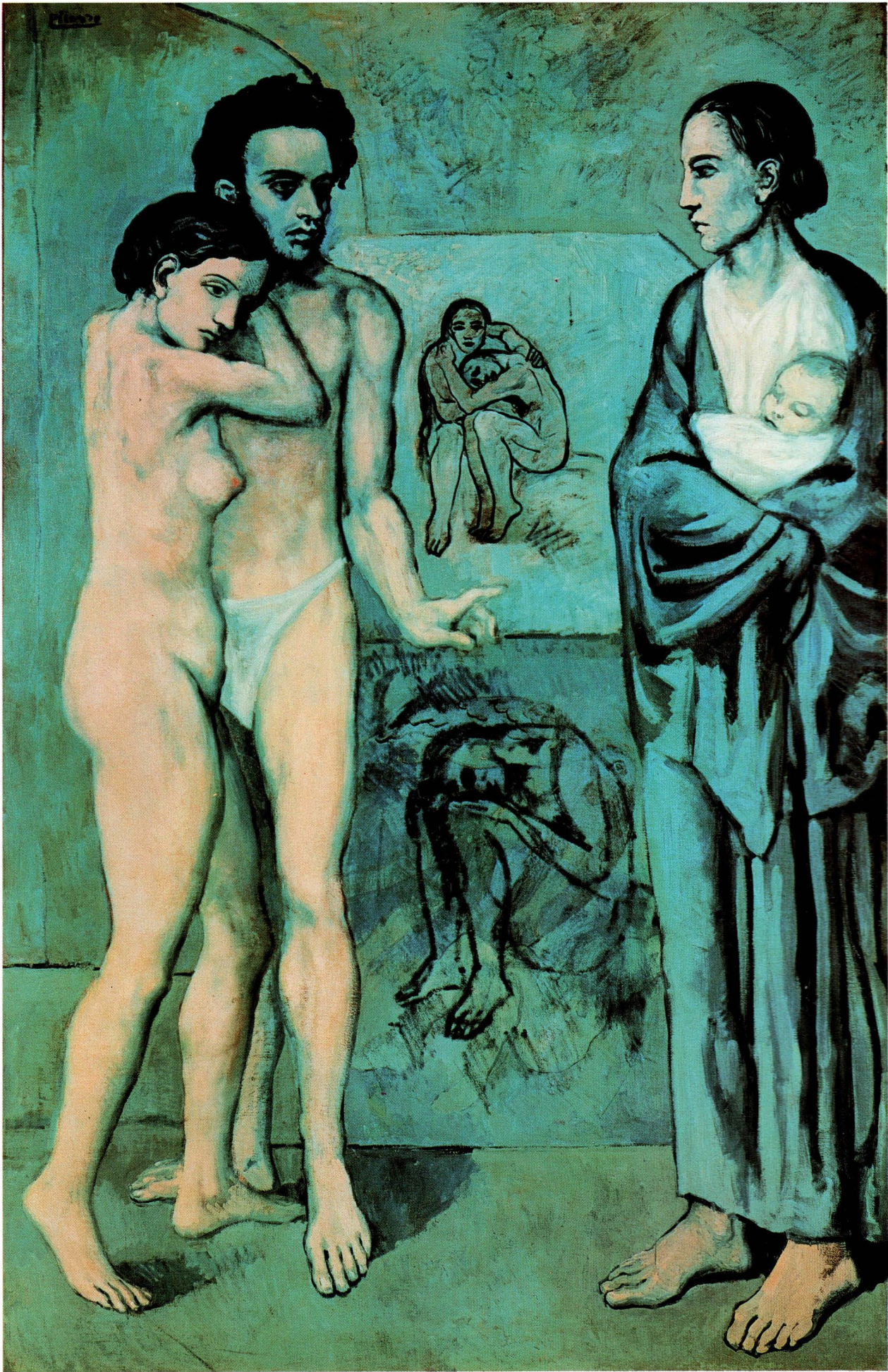
Начало «голубого периода»

Смерть Казаджемаса, друга художника, стала источником вдохновения для Пикассо, который заявил: «Я начал писать в голубых тонах, думая о Казаджемасе».

Прощание

Внизу – другой рисунок, связанный со смертью друга, «Воскресение» (1901, Париж, Городской музей современного искусства). Композиция отсылает нас к работе Эль Греко.





СЕМЬЯ БРОДЯЧИХ КОМЕДИАНТОВ

В эту эпоху цирковые сюжеты были в моде среди художников, и члены «банды Пикассо» прилежно посещали цирк Медрано. Многие картины «розового периода» родились в этом мире (как и «Мать и сын», см. стр. 11), в русле традиции, сформировавшейся среди художников второй половины девятнадцатого века. Первые сюжеты в этом жанре в картинах Пикассо совпадают по времени появления с перемещением его палитры из голубой части спектра в розовую. В это время Пикассо, похоже, исследует стиль французского классицизма. Размер холста подсказывает художнику модель горизонтального изображения, типичную для больших настенных циклов, тогда как расположение фигур напоминает сюжеты, повторяющиеся в неоклассической живописи: группы атлетов на природе. Просторный, почти пустой фоновый пейзаж заставляет увидеть здесь проявление тенденции к двумерности, характерной для декоративных работ Пикассо двадцатых годов.

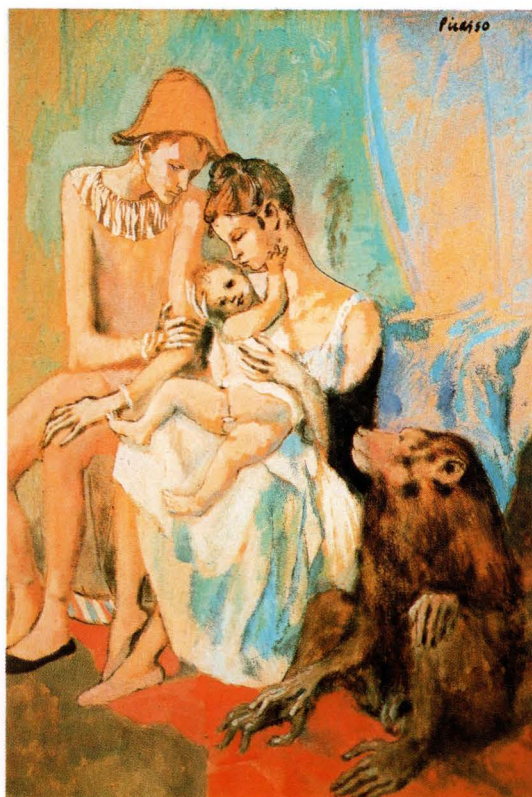
Семья бродячих комедиантов
 Масло, холст, 212 x 229 см, 1905
 Вашингтон, Национальная
 художественная галерея

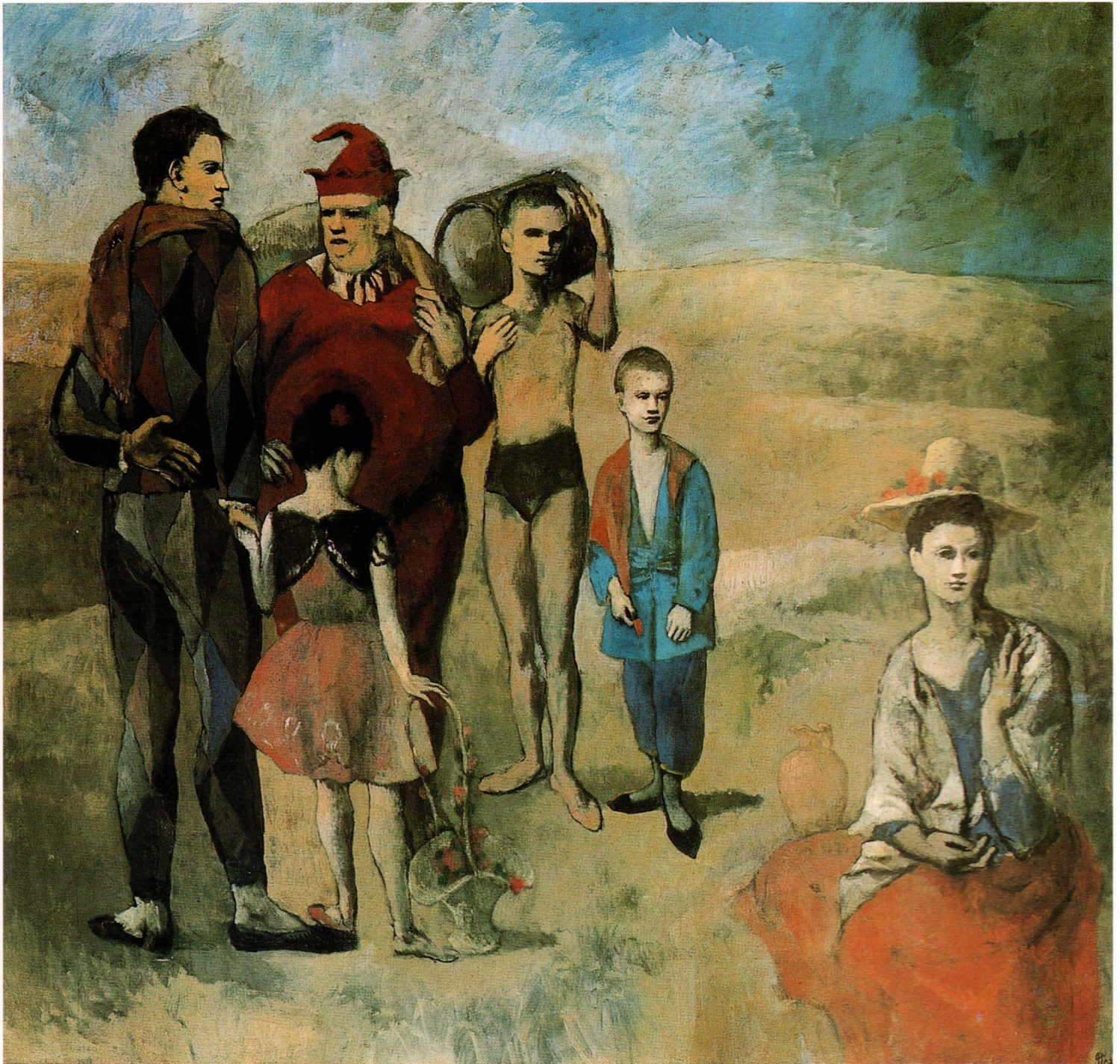
Пикассо в роли Арлекина

Согласно биографической интерпретации, изображенные персонажи наиболее прилежные члены «банды Пикассо»: сам художник изображен в виде Арлекина, стоящего спиной к зрителю.

Семья и меланхолия

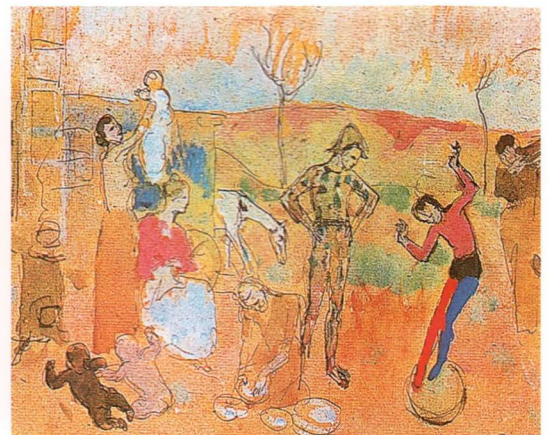
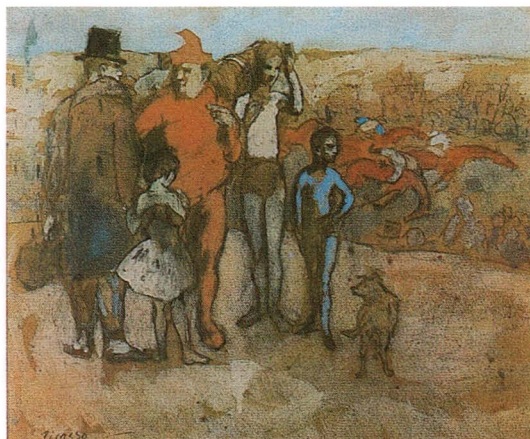
Внизу помещена картина «Семья акробатов» (1905, Гетеборг, Музей искусств), вариация на цирковую тему. Меланхолическая атмосфера кажется еще беспокойнее благодаря присутствию обезьяны.





Клоун и акробаты

Другие примеры картин на цирковые сюжеты: справа «Семья жонглеров» (1905, Балтимор, Музей искусств); слева «Семья циркачей» (1905, Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина).



АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ

Одно из важнейших произведений не только Пикассо, но и всего искусства нашего столетия, эта картина представляет собой кульминацию работы художника над объемной передачей формы, проделанной в серии эскизов 1906 года, посвященных тематике «негритянской» скульптуры, а также скульптуры испанского средневековья. Здесь все еще чувствуется и влияние картин Сезанна. Результаты этой работы легко прослеживаются в лицах изображенных справа фигур, а также в умелой передаче плотного, насыщенного пространства. Картина, которую Пикассо оставил незаконченной, может также считаться первым шагом к деформации, присущей будущему кубизму, особенно это относится к фигуре женщины на корточках, помещенной справа. Рисунок вызвал неоднозначный резонанс среди парижских художников: его влиянию Жорж Брак обязан появлением своего «Grand nu». Его отдаленное воздействие можно увидеть и во многих других произведениях, таких, как «Три Грации», вписанные Робером Делоне в картину «Город Париж».

Авиньонские девицы

Масло, холст

244 x 233,7 см, 1907, Нью-Йорк

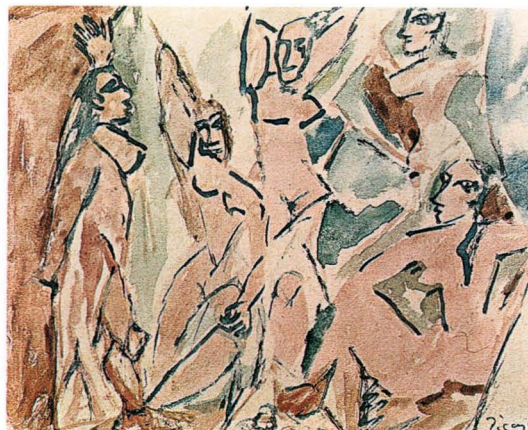
Музей современного искусства

Уличные девки или городские женщины?

Сюжет картины являет собой воспоминание художника о доме терпимости в Барселоне, находившемся в «Каррер де Авиньо». Первоначальное название картины, «Философский бордель», похоже, было подсказано художнику его друзьями Максом Жакобом и Гийомом Аполлинером. Вначале Пикассо предполагал изобразить пять женских фигур и две мужские. Настоящее название было дано уже в послевоенные годы.

Жестокая улица и шедевр

«Авиньонские девицы» не завоевали мгновенного успеха. Их считали позором для французского искусства. Произведение, одной из стадий подготовки которого явилось создание «Пяти женских фигур» (1907, Филадельфия, Музей Современного Искусства), оставалось в мастерской Пикассо до 1920 года, когда его приобрел коллекционер Жак Дусе. Впервые оно попадает на выставку только в 1937 году.





ПОРТРЕТ АМБРУАЗА ВОЛЛАРА

Один из самых известных портретов работы Пикассо, пример свойственных кубизму приемов декомпозиции. Амбруаз Воллар был парижским торговцем предметами искусства, его галерея принимала величайших французских художников, начиная с импрессионистов. Воллар еще в 1901 году распознал талант Пикассо.

Тут его лицо разъято, разделено на грани: большие геометрические плоскости произведений, непосредственно предшествующих возникновению кубизма, здесь теряют связи, гарантировавшие органичность формы, требуя от зрителя интеллектуального понимания. Цвет изображения стремится к унификации, рождается общий тон, который – как уже было во время «голубого периода» – граничит с монохромностью. Через несколько лет, с распространением кубизма среди других французских художников, портрет станет своего рода эталоном, стандартом «а ля Пикассо». Приведем в качестве примера «Посвящение Пикассо» работы Хуана Гриса, где декомпозиция изображения следует сложному геометрическому образцу портрета Воллара.

Портрет Амбруаза Воллара
 Масло, холст
 92 x 65 см, 1910
 Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Необычный угол зрения

В картине поражает прежде всего неожиданный угол зрения, благодаря которому можно видеть даже затылок головы Воллара. Кроме портретов Воллара и Уде Пикассо создает также и портрет своего друга, торговца Даниэля Канвейлера.

Коро в обмен

Внизу «Портрет Вильгельма Уде» (1910, Сент-Луис, Пулитцер). Уде был одним из первых, кто приобрел произведения Пикассо. Он входил в группу, объединенную вокруг Гертруды Стайн. В обмен на портрет он подарил Пикассо картину Коро.





НАТЮРМОРТ С СОЛОМЕННЫМ СТУЛОМ

Беспощадность кубистических деформаций в начале периода кубизма резко обособила произведения Пикассо и Брака. Они чувствовали потребность перенести на холст детали, которые позволят угадывать сюжеты. Они вставляли в картины фрагменты рисунков в реалистической манере и проштампованные письма. Художественный язык не повторял реальность, а ссылался на нее, используя особый инструментарий, но будучи совершенно автономным. Наиболее выдающейся частью этого процесса стало изобретение коллажа. Желая изобразить стул, Пикассо приклеивает на холст кусочек вощанки с отпечатком соломенного плетения стула и окружает картину по периметру веревкой. Это обманчивое изображение на самом деле усиливает отнюдь не обманчивое впечатление от рисунка, утверждая обособленность современного художественного выражения. Это важнейшее произведение, предваряющее многие поэтические творения будущего, от ready-made до поп-искусства. И Пикассо, прекрасно осознавая это, не желал с ним расставаться.

Натюрморт с соломенным стулом

Масло, холст

29 x 37 см, 1912

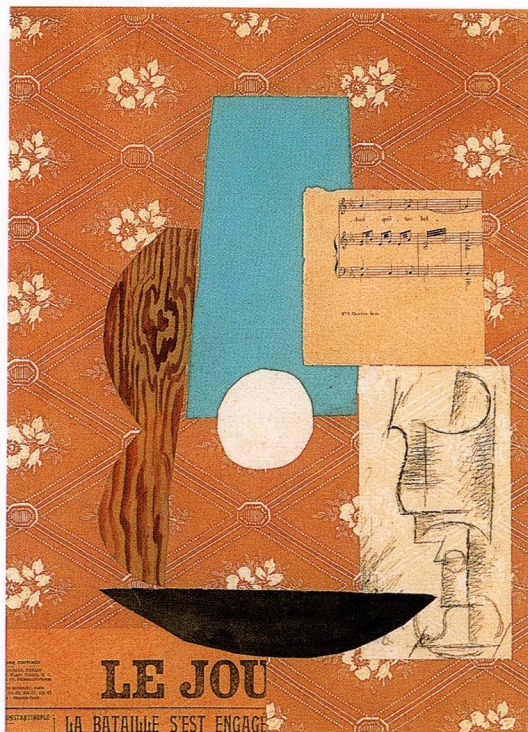
Париж, Музей Пикассо

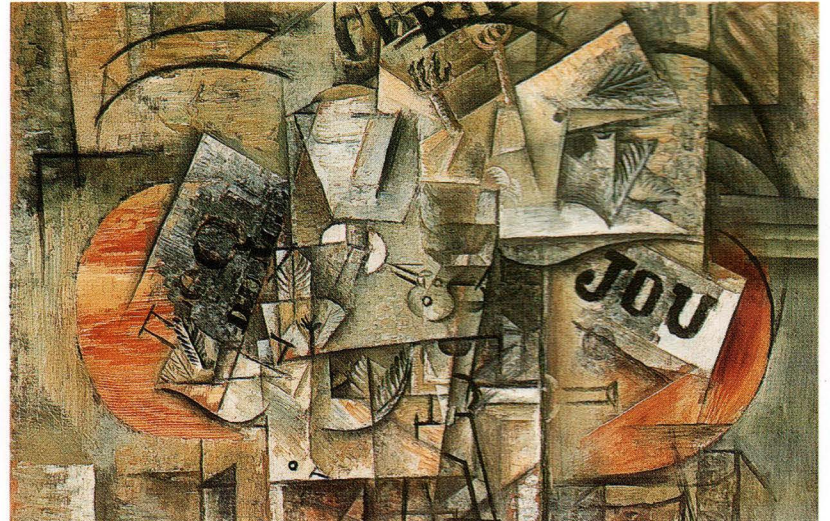
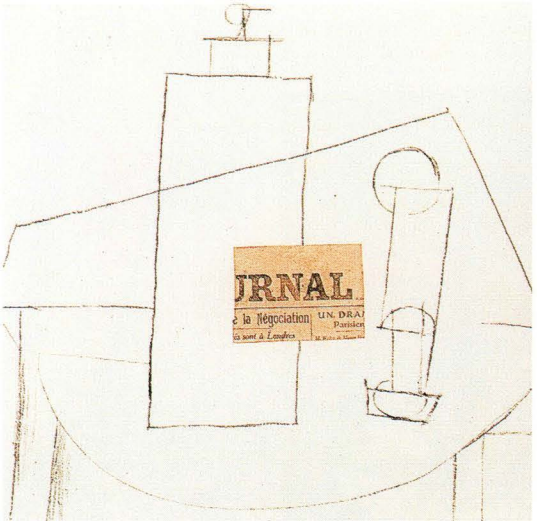
Предметная живопись

Гертруда Стайн писала: «Он начал развлекаться, создавая картины с листами цинка, жести, папье-колле. Из всех этих вещей он создавал не скульптуру, но живопись». Внизу «Гитара, ноты и стакан» (1912, Музей искусств Марион Кооглер МакНей, Техас).

Портрет газеты

Пикассо часто использовал в картинах титульные листы и страницы ежедневника «Журналь», который тогда читал. На следующей странице, внизу слева – «Стол с бутылкой и стаканом» (1912), справа – «Мертвые птицы» (1912, Мадрид, Прадо).





ФЛЕЙТА ПАНА

С концом войны неутомный, беспоконный дух авангарда решает перевернуть традицию. Этот рисунок убедительно иллюстрирует способ, которым Пикассо отреагировал своим творчеством на создавшуюся ситуацию. Осознавая свои возможности и считая период кубизма законченным, Пикассо не намеревается более меряться силами с реальностью и бросает вызов самому сокровенному в истории официального искусства.

Внимание к размерам, поддерживавшее творческий поиск в период кубизма, превращается теперь в медитацию на тему классической линии французской живописи, от Пуссена до Давида и Энгра. Даже экономное использование палитры, содержащей теперь исключительно вариации нескольких основных тонов, нацелено на то, чтобы подчеркнуть строгость, которой отмечена данная стадия его искусства. Нельзя недооценить и интерес к греческой и римской живописи и скульптуре, возникший у художника после посещения Помпеев во время поездки по Италии.

Флейта Пана

Масло, холст

205 x 174,5, 1923

Париж, Музей Пикассо

Балет

Внизу «Женщины, бегущие по пляжу» (1922, Париж, Музей Пикассо).

Это произведение стало символом неоклассического поиска, которому Пикассо посвятил начало двадцатых годов. Картина послужила украшением театрального занавеса для «Голубого поезда», балета, поставленного русским хореографом Дягилевым на музыку Дариуса Мильо и текст Жана Кокто.

Ссылки

на классику

«Флейта Пана» – одна из важнейших картин

«неоклассического периода» в творчестве Пикассо.

Он возрождает множество фрагментов прошлого в композиции своей картины:

«Купальщицу» Сезанна, «Аполлона и Марсию»

Перуджино и даже несколько помпейских фресок, изображающих Пана и нимф, увиденных им в 1917 году во время поездки в Италию.





ТАНЕЦ

Характерной чертой живописи Пикассо является умение одновременно проводить исследования в самых различных, казалось бы далеких друг от друга направлениях.

Например, эта картина по своей манере коренным образом отличается от великих «неоклассических» работ той эпохи. Такого рода композиция не смогла бы существовать без опыта кубистского периода (это очевидно при взгляде на фигуру танцовщицы в центре), но теперь Пикассо обращается к живописи, отдающей дань двумерности изображения. Цвет становится необычайно живой и важной деталью, что прежде было необычно для произведений Пикассо, тогда как символический смысл в картинах этого периода не столь подчеркнут и необходим, как раньше: фигуры возникают из скрученных линий и зигзагов (взгляните на танцовщицу, изображенную слева), которые можно найти также в произведениях еще одного каталонца, живущего в Париже, — Жоана Миро. Это, несомненно, свидетельствует о влиянии сюрреализма на его работы.

Танец

Масло, холст

215 x 142 см, 1925

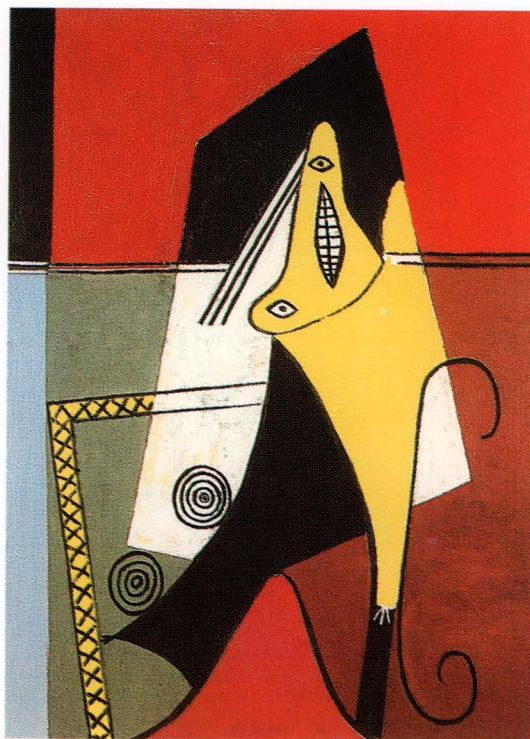
Лондон, Галерея Тейт

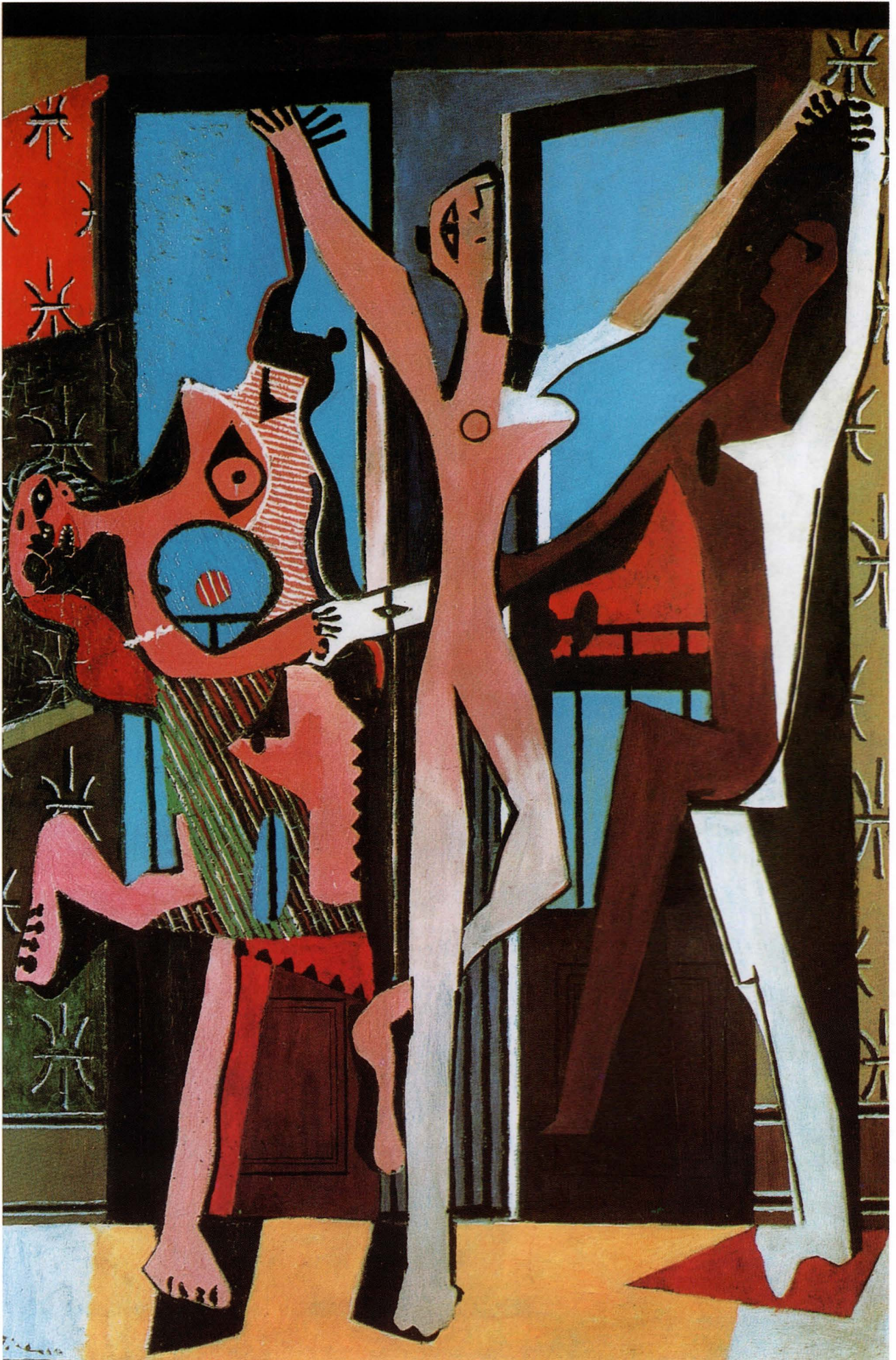
Снова кубизм

Лицо центральной танцовщицы в «Танце» напоминает образ с картины «Фигура» 1927 года, помещенной внизу. Особая манера искажения черт, типичная для живописи Пикассо, стала заключительным открытием его художественного поиска, начатого в период кубизма.

Решающий год

1925 год стал решающим для Пикассо: он участвовал в выставке, объединившей произведения Андре Массона, Жоана Миро, Мана Рея, Пауля Клее и Ханса Арпа. Тем не менее Пикассо не присоединился к новому сюрреалистическому движению и часто критиковал его.





ГЕРНИКА

Пикассо хотел посвятить картину испанскому городу, подвергнутому нацистской бомбардировке, передав ее испанскому павильону на Международной выставке искусства и техники в Париже в 1937 году. «Герника» – результат творческого исследования, начатого художником в то время, когда он сблизился с сюрреалистами, в сочетании с другим сильнейшим интересом, мифотворчеством. Эти два источника вдохновения помогают понять монументальный характер многих произведений Пикассо, созданных им после тридцатых годов, как новаторский художественный монументализм, в котором ссылки на современность (черно-белое изображение напоминает фотографии сцен гражданской войны в Испании) соседствуют с великими историческими примерами живописи «большого формата», от комнат Ватикана работы Рафаэля (ассоциации с которыми порождают многие из фигур, изображенных на картине) до искусства тринадцатого века, с его триумфальным шествием смерти по средиземноморскому побережью.

Герника

Масло, холст

349,3 x 776,6 см, 1937

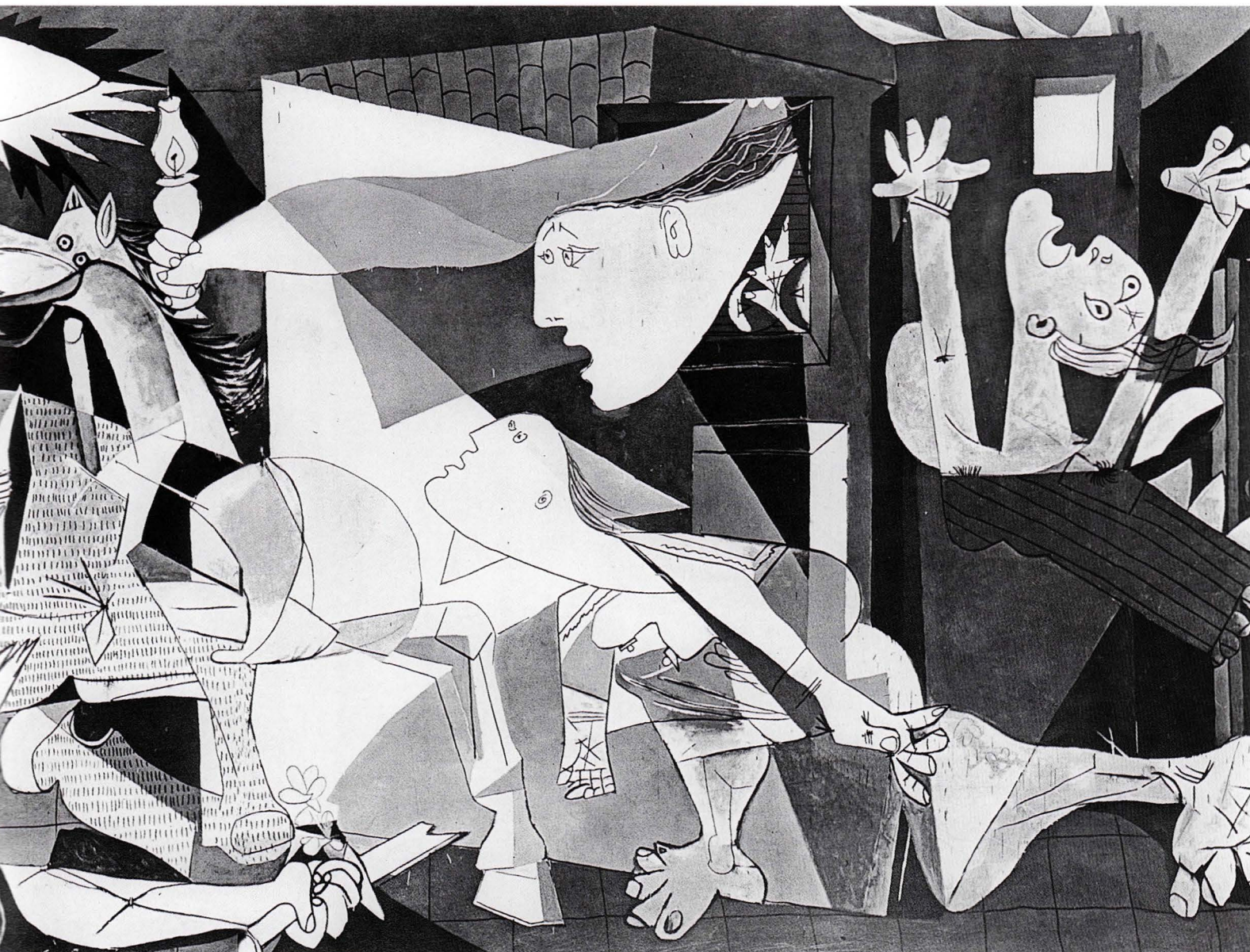
Мадрид, Касон де Буэн Ретиро.



Война и искусство

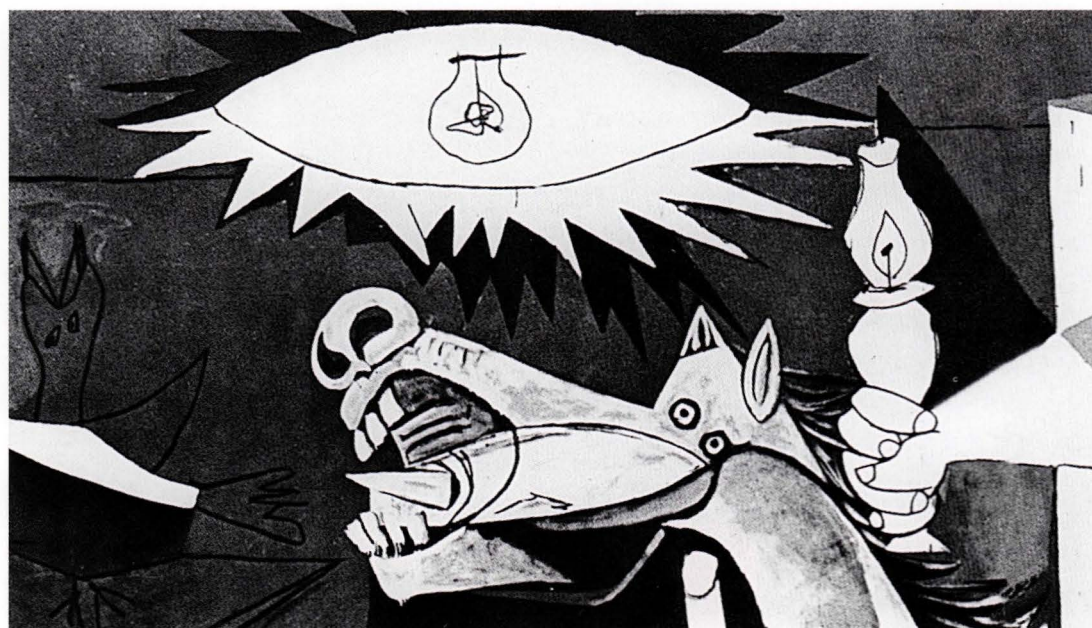
Справа «Мать с мертвым младенцем на лестнице» (этуд к «Гернике») (фрагмент, 1937, Мадрид, Прадо). Две фигуры этого рисунка приготовлены для левой части «Герники», над которой возвышается бык, также изображенный в момент смерти.





Символы трагедии

Фрагмент с головой агонизирующей лошади (см. рядом) повторяет сюжет, аналогичный изображенному в «Корриде», – смерть тореадора (1933). Эта деталь свидетельствует о том, что смерть животных стала у Пикассо символом человеческой трагедии в целом.



КУХНЯ

Одно из самых известных произведений послевоенного творчества Пикассо. Даже те немногие критики, которые считали его поздние произведения перепевом уже известных мотивов, не смогли не признать «Кухню» по меньшей мере шедевром. На картине изображен кухонный интерьер парижской квартиры, где Пикассо встречался с Франсуазой Жило. Художника привлекла почти абсолютная белизна обстановки, и поэтому единственную конкуренцию белым и серым тонам картины составляет рисунок на трех керамических тарелках (реально находившихся в комнате). Пикассо углубляется почти до абстракционизма в своих экспериментах с двухмерной графикой, которые в произведениях позднего кубизма, а затем в «Ночной рыбалке в Антибах» 1939 года существовали в его работах одновременно с тенденцией к монументальности форм. Но похоже, что настоящим источником вдохновения для этой картины, по сравнению с которым «Кухня» приобретает оттенок вызова, послужило произведение швейцарского художника Пауля Клее.

Кухня

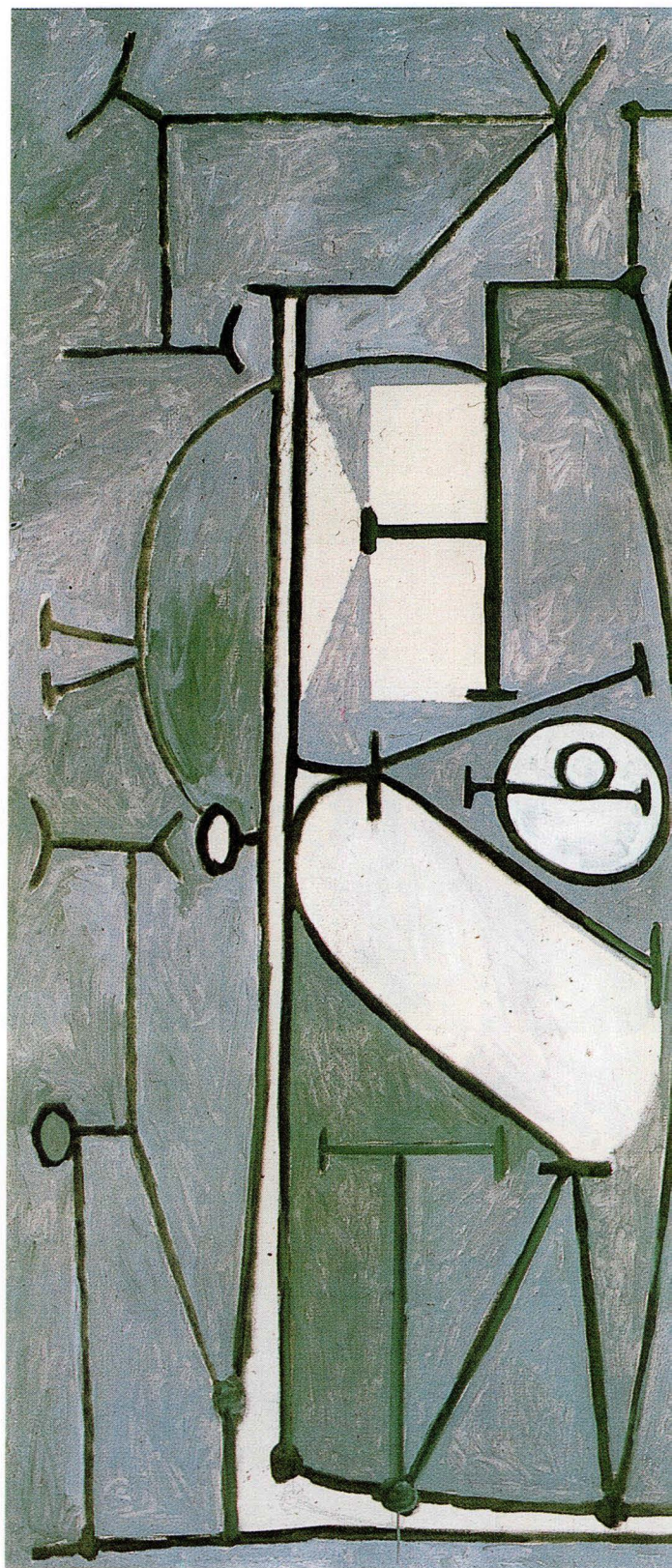
Масло, холст

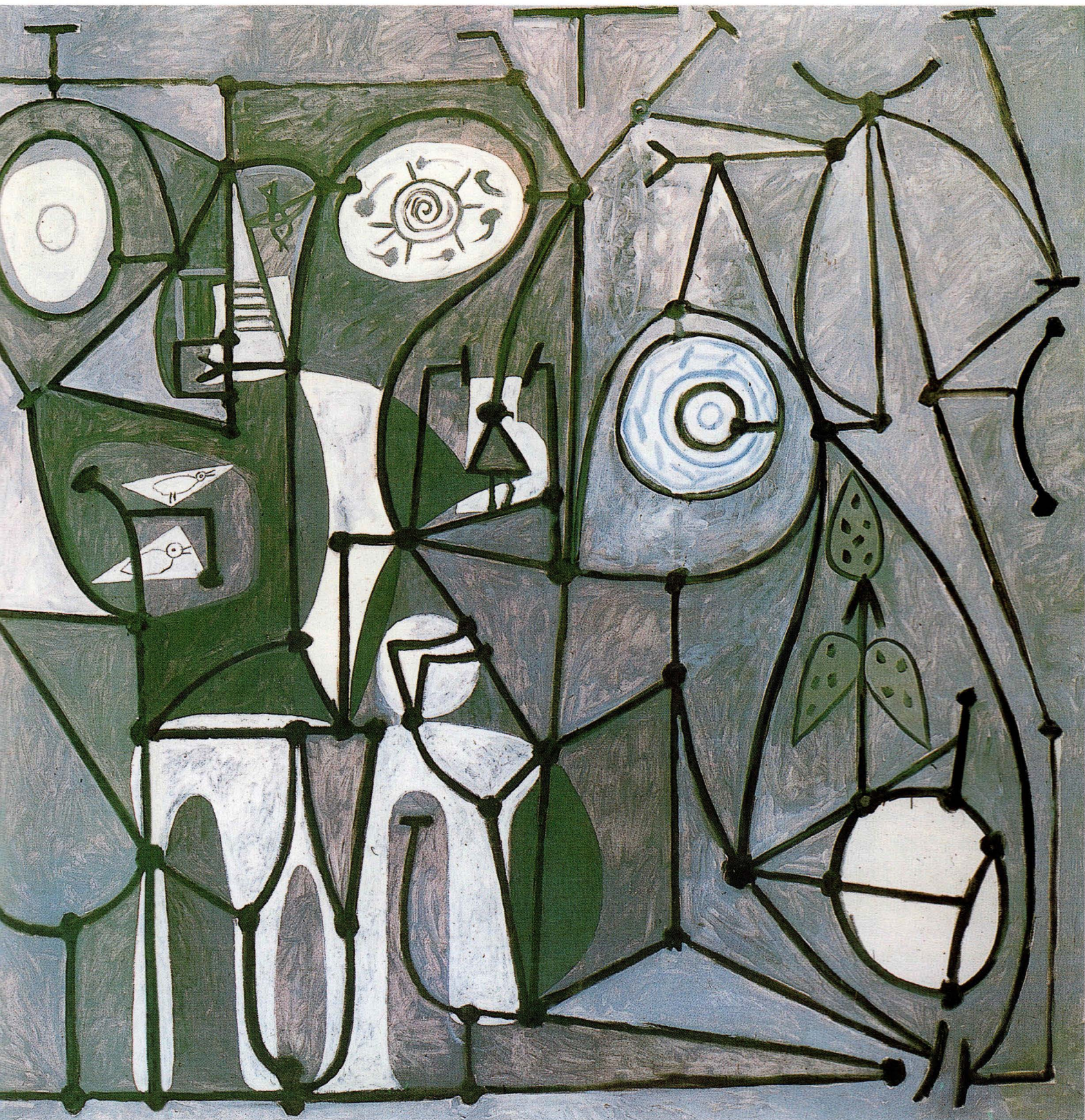
175 x 252 см, 1948

Париж, Музей Пикассо.

Первая версия

Вероятно, Пикассо хотел поспорить с графической манерой, свойственной в те годы художественным произведениям сюрреалистического плана таких художников, как Массон и Миро. В первой версии картины (внизу), хранящейся в Нью-Йорке в Музее современного искусства, не было расписных керамических тарелок.





ЗАВТРАК НА ТРАВЕ, ПОДРАЖАНИЕ МАНЕ

Выставленный в «Salone de refuses» в 1863 году, «Завтрак на траве» работы Эдуарда Мане стал причиной одного из самых шумных скандалов вокруг импрессионизма из-за фигуры буржуа и обнаженных женщин на картине с типичным сюжетом – обедом на лоне природы. Скандал возник даже несмотря на то, что Мане черпал вдохновение, возводя свои фигуры к гравюре шестнадцатого века, которую Раймонди отнес к творениям Рафаэля. Это сочетание традиции и скандальности, должно быть, совпало с ощущениями Пикассо, который неустанно трудился над этой картиной, создав двадцать семь рисунков, сто сорок эскизов и четыре гравюры на линолеуме. Таким образом, его работа отличается подчеркнутым вниманием к тонкой передаче цвета, импрессионистским стилем и следованием традиции. Как ни парадоксально, это оказались именно те элементы, с помощью которых художник хотел нейтрализовать скандальность его первых, раскольнических работ начала века, когда он искал подходящую манеру, наиболее точно отражающую его замысел.

*Завтрак на траве,
подражание Мане*

*Масло, холст
60 x 73 см, 1961*

Маэстро...

Внизу картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве» (эскиз, 1863, Лондон, Придворное собрание). Отсюда и начинаются вариации Пикассо на тему произведения великого импрессиониста.

...подражание маэстро

Внизу помещен «Завтрак на траве, подражание Мане» (фрагмент, август 1960, Париж, Музей Пикассо). Этот вариант «Подражания» также испытал на себе бесконечные вариации стиля.





Рисунок и шедевр

Рядом этюд к картине «Завтрак на траве, подражание Мане» (фрагмент, 1954, Париж, Музей Пикассо). Справа «Завтрак на траве, подражание Мане» (фрагмент, февраль 1960), где пока еще сохранена цельность мужской фигуры.



- А**
 «Авиньонские девицы», 10, 46, 46 подп. к илл.
 «Автопортрет» (1896), 6 подп. к илл.
 «Автопортрет» (1901), 36 и подп. к илл.
 «Автопортрет» (1906), 36.
 «Автопортрет» (1907), 38 и подп. к илл.
 «Автопортрет с растрепанными волосами»,
 4 подп. к илл.
 «Автопортрет с палитрой», 36 подп. к илл.
 «Алжирские женщины» (Делакруа),
 34 и подп. к илл.
 «Алжирские женщины, подражание Делакруа»,
 34 подп. к илл.
 Аполлинер Г., 8, 46 подп. к илл.
 «Аполлон и Марсия» (Перуджино),
 52 подп. к илл.
 Арп Х., 54 подп. к илл.
- Б**
 «Бас, кларнет, гитара, скрипка, газета
 и трефовый туз», 16 подп. к илл.
 Бласко Х.Р., 4
 Бодлер Ш., 34
 «Бойня», 29, 34 подп. к илл.
 Брак Ж., 10, 12, 14, 16 и под. к илл., 17, 46, 50
 Бретон А., 21
- В**
 Ван Гог В., 34 подп. к илл., 38 и подп. к илл.
 Веласкес Д.Р., 31
 Воксель Л., 12
 Воллар А., 7, 48 и подп. к илл.
 «Воскресение», 42 подп. к илл.
- Г**
 «Герника», 24, 26 и подп. к илл.,
 28 и подп. к илл., 29 и подп. к илл.,
 34 подп. к илл., 56 и подп. к илл.
 «Герника», (первый рисунок, 11 мая 1937 года),
 26 подп. к илл.
 «Гитара, ноты и стакан», 50 подп. к илл.
 Гоген П., 6 и подп. к илл., 9
 «Голова с соломенными волосами»,
 38 подп. к илл.
 «Голубая комната», 10 подп. к илл.
 «Голубой поезд», 52 подп. к илл.
 «Город Париж» (Робер Делоне), 46
 Греко Д.Т. (т.н. Эль), 31, 34 подп. к илл.,
 42 подп. к илл.
 Грис Х., 17, 48
- Д**
 Давид Ж.-Л., 52
 «Две женщины в баре», 10 подп. к илл.
 Делакруа Э., 31, 34
 Делоне Р., 46
- Дерен А., 10
 Джакометти А., 22
 Джойс Дж., 4
 Дусе Ж., 46 подп. к илл.
 Дягилев С., 18 и подп. к илл., 52 подп. к илл.
- Ж**
 Жакоб М., 7, 8, 46 подп. к илл.
 «Желание, ухваченное за хвост», 25 подп.
 «Женский бюст», 12 подп. к илл., 14
 «Женщина с веером», 12 подп. к илл.
 «Женщина в саду», 22 и подп. к илл.
 «Женщины, бегущие по пляжу», 52 подп. к илл.
 «Жизнь», 42
 Жило Ф., 58
 Жорж Брак: «Grand nu», 10, 46
- З**
 «Завтрак на траве, подражание Мане»
 (1961), 60
 «Завтрак на траве, подражание Мане» (1954),
 61 подп. к илл.
 «Завтрак на траве, подражание Мане»
 (август 1960), 60 подп. к илл.
 «Завтрак на траве, подражание Мане»
 (февраль 1960), 61 подп. к илл.
 «Завтрак на траве» (Эдуард Мане), 60
 и подп. к илл.
 «Занавес к «Параду», 18 подп. к илл.
- К**
 Казаджемас К., 42 и подп. к илл.
 Канвейлер Д., 48 подп. к илл.
 Клее П., 54 подп. к илл., 58
 Кокто Ж., 18 и подп. к илл., 52 подп. к илл.
 Коро Ж.-Б.-Ш., 48 подп. к илл.
 «Коррида», 57 подп. к илл.
 «Купальщица» (Поль Сезанн), 52 подп. к илл.
 «Купальщицы», 21 подп. к илл.
 «Кухня», 58
- Л**
 Лихтенштейн Р., 34
- М**
 «Ma jolie» (1911-1912), 17 подп. к илл.
 «Ma jolie» (1914), 17 подп. к илл.
 «Moulin de la Galette» (II), 9 подп. к илл.
 Мане Э., 31, 34 подп., 60
 Маноло, 8
 Массон А., 54 подп. к илл., 58
 Матисс А., 10,
 «Мать и сын», 44
 «Мать и сын», 10 подп. к илл.
 «Мать с мертвым младенцем на лестнице»
 (этюд к «Герники»), 56 подп. к илл.
- «Мертвые птицы», 50 подп. к илл.
 Микеланджело Б., 21
 Мильо Д., 52 подп. к илл.
 Миро Ж., 54 и подп. к илл., 58
- Н**
 «Натюрморт с соломенным стулом», 16
 «Натюрморт с черепом», 32 подп. к илл.
 «Наука и милосердие», 8 подп. к илл.
 «Ночная рыбалка в Антибах», 29, 58,
 31 подп. к илл.
- О**
 Оливье Ф., 17 подп. к илл.
 «Ольга в кресле», 18 подп. к илл.
- П**
 «Парад», 18 и подп. к илл., 21
 «Пария», 42
 «Пейзаж с живым и мертвым деревом»,
 20 подп. к илл.
 «Первый манифест сюрреализма», 21
 «Плачущая женщина», 25
 «Портрет Амбруаза Воллара», 48
 «Портрет Вильгельма Уде», 48 подп.
 «Портрет Гертруды Стайн», 12 подп. к илл., 14
 «Портрет Жаклин», 34 подп. к илл.
 «Портрет матери художника», 7 подп. к илл.
 «Портрет отца художника», 7 подп. к илл.
 «Португалец» (Жорж Брак), 16 и подп. к илл.
 «Посвящение Пикассо» (Хуан Грис), 48
 «Изгнание Элиодора из храма», 21
 «Поэт», 14 и подп. к илл.
 «Причесьвающаяся женщина», 32 подп. к илл.
 Пуссен Н., 52
 «Пять женских фигур», 46 подп. к илл.
- Р**
 Рафаэль С., 56, 60
 Раймонди М., 60
 Рей М., 54 подп. к илл.
 «Резервуар», 14 и подп. к илл.
 Ренуар П.-А., 9 подп. к илл.
- С**
 Сати Э., 18 и подп. к илл.
 Сезанн П., 12, 21 подп. к илл., 46
 «Семья акробатов», 44 подп. к илл.
 «Семья бродячих комедиантов», 44
 «Семья жонглеров», 45 подп. к илл.
 «Семья циркачей», 45 подп. к илл.
 «Сидящая женщина (Дора Маар)», 24 и подп.,
 31 подп. к илл.
 «Сидящая купальщица», 22, 25 подп. к илл.
 «Сидящая обнаженная», 31
 «Сидящий старик», 38

«Сны и обманы Франко» (I, 8 января 1937 года), 28 подп. к илл., 29
 «Сны и обманы Франко» (II, 8-9 января 7 июня 1937 года), 28 подп. к илл., 29
 «Сны и обманы Франко» (гравюры из серии), 28 подп. к илл.
 «Стол с булылкой и стаканом», 50 подп. к илл.

Т

«Танец», 54 и подп. к илл.
 «Тореадор» («Любитель»), 15 подп. к илл.
 «Три женщины», 10

«Три музыканта», 20, 22 подп. к илл.
 Тулуз-Лотрек А. де, 6 и подп. к илл., 9 подп. к илл.

У

Уде В., 48 подп. к илл.

Ф

«Фигура», 54 подп. к илл.
 «Философский бордель», 46
 «Флейта Пана», 21, 52
 Франко Б.Ф., 26, 29 подп. к илл.
 Фрейд З., 4

Х

Хохлова О., 18 подп. к илл.
 «Храм мира», 29

Ч

Чаплин Ч., 4

Э

Эйнштейн А., 4
 Энгр Ж.-А.-Д., 20, 21, 52
 Эскиз занавеса к балету «Парад», 18 подп. к илл.

Руководители проекта: А. Астахов, К. Чеченев
Перевод и редактирование:
А. Сабашникова, Е. Сабашникова
Верстка: В. Мороз
Корректор: Е. Коротаева

ЛР № 064517
ISBN 5-7793-0160-3
УДК 087.5:75
ББК 85.14
П32

Отпечатано в Италии
Тираж 8000

Издательство «БЕЛЫЙ ГОРОД».
Оптовые поставки — фирма «Паламед», тел. 288-75-36.
Розничная продажа:
Торговый дом «Библио-Глобус»,
101861, Москва, ул. Мясницкая, 6;
Санкт-Петербургский Дом книги,
191186, Санкт-Петербург, Невский проспект, 28;
По вопросам приобретения книги по издательским ценам
обращайтесь по адресу:
111024, Москва, шоссе Энтузиастов, д.42.

Мастера живописи

Пикассо

БЕЛЫЙ  ГОРОД
МОСКВА, 1998



Электронный вариант книги:

Скан: **LenAlis**

Обработка, формат: **manjak1961**





Мастера живописи

- .Ренуар
- .Рафаэль
- .Рембрандт
- .Леонардо да Винчи
- .Босх
- .Моне
- .Шагал
- .Ван Гог
- .Боттичелли
- .Пикассо
- .Климт
- .Веласкес
- Гоген
- Дюрер
- Гойя
- Вермеер
- Модильяни

ISBN 5-7793-0160-3



9 785779 301602 >