

# ПИКАССО

*сегодня*



# **Коллектив авторов Пикассо сегодня. Коллективная монография**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=18322066](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18322066)*

*Пикассо сегодня. Коллективная монография: Прогресс-Традиция;*

*Москва; 2016*

*ISBN 978-5-89826-444-4*

## **Аннотация**

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

# Содержание

Предисловие	5
Становление гения	10
А. А. Бабин	11
О. А. Турчина	64
Конец ознакомительного фрагмента.	68

# Пикассо сегодня.

## Коллективная монография

© Коллектив авторов, 2015

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

© ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2015

© Прогресс-Традиция, 2015

\* \* \*

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

# Предисловие

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

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

Маяковский был не первым российским автором, особо выделившим Пикассо из блестящего созвездия парижских художников – зачинателей искусства новой эпохи. Десятилетием ранее московские критики, живописцы, писатели, фи-

---

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

лософы, богословы, знакомясь с творениями основоположника кубизма в доме Сергея Ивановича Щукина, собравшего лучшую в те годы коллекцию работ молодого Пикассо, уже ясно понимали, что имеют дело с одним из самых крупных, глубоких мастеров, которому предстоит кардинально преобразовать искусство своего времени.

Весомым доказательством справедливости подобной оценки для нынешней эпохи стала беспрецедентная по размаху ретроспективная выставка Пикассо, проходившая в 2010 году сначала в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина<sup>2</sup>, а затем, несколько в ином составе, – в Государственном Эрмитаже<sup>3</sup>. Любопытно, что показ творений признанного революционера и бунтаря проходил на самом высоком официальном уровне: экспозиция Пикассо открылась под патронатом Президента Российской Федерации Дмитрия Медведева и Президента Французской Республики Николя Саркози в рамках «Года России во Франции и Года Франции в России 2010»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. 25/02/2010–23/05/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научные редакторы Ксения Богемская, Виталий Мишин. М.: «Красная площадь», 2010.

<sup>3</sup> Пикассо. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж. Государственный Эрмитаж. 17/06/2010–05/09/2010. Главный редактор каталога Анн Бальдассари. Научный редактор Альберт Костеневич. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010.

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

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

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

Цель конференции и нынешнего издания – продолжить осмысление творчества Пикассо – взятого и само по себе, и в контексте художественной культуры XX столетия. Публикуемые статьи различны по проблематике и жанру: некоторые

основаны на пристальном изучении произведений мастера из отечественных и зарубежных музейных собраний, другие посвящены определенной тематике, волновавшей Пикассо, в части статей рассматриваются уже ставшими традиционными для наших исследований проблемы диалога художника с мировым наследием, в первую очередь с Античностью и живописью старых мастеров. Объектом специального анализа в книге явились такие пока еще мало изучавшиеся у нас сферы творчества Пикассо, как скульптура, керамика, создание ювелирных украшений. Исследуется также тот отклик, который получило искусство Пикассо у русских художников и критиков в 1910–1920-е годы, и позднее – у американских абстрактных экспрессионистов и у французского писателя, критика, общественного деятеля А. Мальро. Наконец, в некоторых статьях авторы предлагают свои ответы на самые сложные вопросы – о сути творческого метода великого испанца, о своеобразии разработанного им пластического языка и сотворенного им образа мира и человека.

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

ку картина живет через того, кто на нее смотрит»<sup>5</sup>.

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

*М. А. Бусев*

---

<sup>5</sup> Мастера искусства об искусстве. Том пятый. Первая книга. Искусство конца XIX – начала XX века. Под ред. И. Л. Мäца, Н. В. Яворской. М., 1969. С. 307.

# Становление гения



*А. А. Бабин*

**О процессе работы пикассо  
над картинами 1900-х годов  
из российских собраний  
и парижского музея художника<sup>6</sup>**

Пабло Пикассо не признавал академическую законченность картины. Порой кажется, что его произведения находятся в процессе динамического становления и включают фактор времени. Время здесь – это не длительный этап завершения полотна, а короткие промежутки между различными стадиями его исполнения. Художник нередко менял свой первоначальный замысел и переписывал на холсте раннюю композицию, что было особенно заметно в 1900-е годы. В данной статье я хочу обобщить опыт исследований в рентгеновских и инфракрасных лучах ранних и кубистических работ Пикассо. Меня привлекают не столько рентгенограммы сами по себе, сколько процесс создания Пикассо картины. При этом будет обращено внимание не на незначительные исправления технического характера, а на

---

<sup>6</sup> Текст данной статьи основывается на тексте моего доклада, прочитанного 24 мая 2010 года в Москве, на конференции в ГМИИ имени А. С. Пушкина под названием «Пикассо сегодня: к выставке произведений художника из Национального музея Пикассо в Париже».

существенные переделки, влекущие за собой изменения образного строя и пластического решения в его произведениях. Мне представляется, что трансформации картин – это не единичные случаи, а взаимосвязанные явления, раскрывающие творческое кредо Пикассо. Необходимо учитывать, что Пикассо работал очень быстро и мог написать картину за один день. Поэтому иногда он исправлял картину по непросохшим краскам, в результате чего авторские изменения явственно проступали сквозь верхние слои живописи и со временем становились все более заметными. Для понимания смысла и иконографии полотен художника также важны источники, которые использовал Пикассо или заимствовал у предшественников. Поэтому целесообразно затронуть в статье вопрос об источниках его творчества.

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

Например, изучая оборот эрмитажной картины Пикассо «Любительница абсента» в конце 1970-х годов, я обнару-

жил эскиз Пикассо<sup>7</sup>. набросок в левом верхнем углу оборотной стороны холста изображал женскую голову в профиль, сохранившуюся лишь фрагментарно. Фрагмент отдаленно напоминает центральный персонаж на графическом листе с несколькими набросками Пикассо. Этот рисунок под названием «Испанская женщина», был, вероятно, исполнен весной 1901 года в Мадриде<sup>8</sup>. Возможно также, что обнаруженная голова являлась подготовительной работой к картинам на сюжет «Женщина в кафе» или «Певица (танцовщица, чтица) на сцене». В качестве одной из аналогий к фрагменту на обороте «Любительницы абсента» можно назвать картину «Девушка с красным цветком в волосах», на которой женское лицо изображено в профиль (лето 1901 года, коллекция г-жи и г-на Жака Гельмана; экспонируется в Музее Метрополитен в Нью-Йорке)<sup>9</sup>.

Фрагмент относится к более раннему времени, чем «Любительница абсента», написанная осенью 1901 года в Париже. Тогда как эскиз на обороте исполнен, по-видимому, ле-

---

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

<sup>8</sup> Воспроизведение рисунка «Испанская женщина» см. в кн.: A Life of Picasso. Volume I: 1881–1906, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 1991. P. 195 (далее: Richardson 1991).

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

том 1901 года в Париже и стилистически связан с произведениями Пикассо, демонстрировавшимися в июне – июле этого года в Галерее Воллара. На обнаруженном мною наброске видно женское лицо с крупным носом, ярко накрашенными губами и массивным подбородком, тип которого можно назвать «лотрековским». Это объясняется тем, что эскиз создан в манере Тулуз-Лотрека, под воздействием которого Пикассо находился в 1900–1901 годах, то есть в течение времени, которое предшествовало его «голубому» периоду<sup>10</sup>.

Оборотная сторона этого полотна, на которой сохранился лишь фрагмент женской головы, первоначально была лицевой и представляла собой загрунтованный холст, что было выявлено в результате анализа эрмитажной картины в рентгеновских лучах. Тогда как нынешняя лицевая сторона полотна вначале была обратной и была использована Пикассо для композиции «Любительница абсента»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Вероятно, Пикассо стремился записать изображение на обратной стороне холста, поскольку считал его недостаточно оригинальным и слишком зависимым от работ Лотрека. Поэтому обнаруженный нами эскиз уцелел лишь случайно. В поисках новых решений Пикассо предпочел уничтожить, а не исправлять намеченную работу, оказавшуюся неудачной по композиции. Нижняя часть обратной стороны покрыта мазками темно-синего цвета, который появляется в картинах Пикассо осенью 1901 года. В это время происходит переход к новому «голубому» периоду, свидетельствующему о начале своеобразного этапа творчества художника. Эти особенности наглядно проявились в «Любительнице абсента», созданной накануне «голубого» периода и отмеченной новой, сугубо пикассовской, темой трагического одиночества человека.

<sup>11</sup> Картина «Любительница абсента» написана по промасленному холсту, но без обычного в таких случаях грунта из мела. Обратная сторона «Любительницы

Аналогичная история связана с картиной Пикассо «Девочка на шаре» (1905) из ГМИИ имени А. С. Пушкина в Москве. Как и «Любительница абсента», «Девочка на шаре» была написана на оборотной стороне полотна, тогда как первоначально на его лицевой стороне находился мужской портрет более раннего периода, впоследствии записанный Пикассо. В 1979 году рентгенограммы с картины были любезно предоставлены мне Мариной Бессоновой, являвшейся в то время хранительницей работ Пикассо в московском музее и внесшей большой вклад в их изучение. На основании этих рентгенограмм я высказал предположение, что на раннем портрете изображен Франсиско Итуррино, испанский (баскский) художник, с которым молодой Пикассо имел совместную выставку в парижской Галерее Воллара летом 1901 года. Основанием для подобной гипотезы стало сделанное мною сравнение фотографии с рентгена мужского портрета и «Портрета Итуррино» кисти Дерена (1911), который я в 1979 году сопровождал из Эрмитажа в ГМИИ имени А. С. Пушкина. «Портрет Итуррино» Дерена находился среди других картин из Национального музея современного искусства «Центр Помпиду» в Париже, предоставленных на выставки в Ленинград и Москву. Однако Марина Бессонова имела другую точку зрения (она счита-

---

абсента» дает также некоторое представление о красочной палитре и живописной манере Пикассо в середине 1901 года, тогда как сравнение найденного фрагмента женской головы с самой картиной показывает интенсивный процесс формирования молодого художника в самостоятельного мастера.

ла, что первоначальное изображение – это портрет отца художника, исполненный в конце 1890-х годов). Поэтому она не согласилась со мной и, более того, критиковала в своей рецензии на мою кандидатскую диссертацию тот ее раздел, где я говорил о «Портрете Итуррино» на обороте картины «Девочка на шаре»<sup>12</sup>. Точку зрения Марины Бессоновой разделял и Анатолий Подоксик. А. С. Подоксик считал, что на обороте «Девочки на шаре» изображен отец Пикассо, Хосе Руис Бласко, а портрет, по его мнению, был исполнен между 1896-м и 1899 годами. Эта ошибочная точка зрения нашла отражение в книге А. С. Подоксика «Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев», опубликованной в 1989 году, после смерти автора, и вышедшей под редакцией Марины Бессоновой<sup>13</sup>. Правда, у меня не было тогда веских доказательств, подтверждающих высказанную в 1979 году гипотезу о «Портрете Итуррино» на обороте «Девочки на шаре». Дополнительные данные обнаружились в книге Джона Ричардсона (1991)<sup>14</sup>,

---

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

<sup>13</sup> Эту точку зрения разделял и Анатолий Подоксик. См.: *Подоксик А. С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев*. Научный редактор М. Бессонова. Л., 1989. С. 156–157, № 14. ил. 13.

<sup>14</sup> *Richardson 1991. P. 195*. См. также каталог выставки «Picasso. The Early Years, 1892–1906». Edited by Marilyn McCully. National Gallery of Art, Washington, and Museum of Fine arts, Boston, 1997–1998. P. 143.

опубликовавшем, в частности, фотографию Пикассо на фоне «Портрета Итуррино» 1901 года (в мастерской художника на бульваре Клиши, рядом с коллекционером Пере Маньяхом<sup>15</sup> и каталонским художником Антони Торресом Фюстером). Фотография 1901 года говорит о том, что, в отличие от фрагментарного изображения на обороте «Любительницы абсента», «Портрет Франсиско Итуррино» представлял собой цельное, законченное произведение. Любопытно, что Мэрилин Мак-Калли, соавтор книги Ричардсона, во время моей встречи с ней в Лондоне, с гордостью показывала мне репродукцию этой фотографии 1901 года, преподнося ее как важное открытие. Мэрилин Мак-Калли была удивлена, услышав о моей более ранней гипотезе, не зная, конечно, и о моей неопубликованной диссертации 1982 года, написанной на русском языке. Позднее я сообщил Марине Бессоновой о новом материале в книге Джона Ричардсона и Мэрилин Мак-Калли. В конечном итоге, в каталоге ГМИИ, опубликованном в 2001 году, Марина Бессонова согласилась с тем, что на обороте «Девочки на шаре» первоначально был изображен портрет Франсиско Итуррино<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Пикассо в 1901 году написал портрет Пере Маньяха, который первоначально был изображен в костюме тореадора. Авторские переделки на этом портрете были исследованы в статье Энн Хёнигсвальд. См.: *Hoeningwald A. Works in Progress: Pablo Picasso's Hidden Images // In the exhibition catalogue: Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998).* P. 299.

<sup>16</sup> Бессонова М. А., Георгиевская Е. Б. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Каталог собрания живописи. Франция конца

Как и «Девочка на шаре», московская картина «Арлекин и его подружка», или «Странствующие гимнасты» (осень 1901) написана на полотне, использованном ранее Пикассо для другой живописной работы, но уже не на обороте холста, а поверх прежней композиции. И произошло это не через четыре года, как в случае с двумя произведениями на московской картине 1905 года, а через небольшой промежуток времени, спустя несколько месяцев. Персонажи на полотне «Арлекин и его подружка» располагаются в столь узком пространстве между столом и стеной, которого было недостаточно даже для одного персонажа в эрмитажной картине «Любительница абсента». Может быть, поэтому фигуры Арлекина и его подружки выглядят как сросшиеся, тогда как их головы разведены в разные стороны, поскольку в мыслях они далеки друг от друга. Их бледные лица имеют следы грима и приобретают маскообразные черты, словно они носят маски, навеки приросшие к лицу актера. Женское лицо на московской картине отдаленно напоминает лицо Жермены Пишот, урожденной Гаргалло (на фотографии около 1900 года)<sup>17</sup>. Неразделенная любовь к Жермене стала причиной гибели в феврале 1901 года Карлоса Касахемаса, друга Пикассо. Персонажи на московском полотне 1901 года предвосхищают героев картины «Автопортрет в костю-

---

XIX–XX века. М., 2001. С. 204–206, № 153 (далее: Бессонова – Георгиевская 2001).

<sup>17</sup> Воспроизведение этой фотографии см. в кн.: *Richardson* 1991. P. 162.

ме Арлекина», или «Автопортрет в кафе “Проворный кролик”» (1905. Нью-Йорк, Музей Метрополитен), в которой, бесспорно, изображены Пикассо и Жермена Пишот (зеркально по отношению к московской картине)<sup>18</sup>.

В каталоге французской живописи XIX–XX века в ГМИИ, вышедшем в 2001 году, Марина Бессонова отметила следующее: «Картина “Арлекин и его подружка” написана поверх другого пастозного живописного слоя, то есть перекрывает неизвестную нам более раннюю картину Пикассо, исполненную, видимо, летом того же года»<sup>19</sup>. Поскольку рентгенограмма полотна «Арлекин и его подружка» ясно не читается, остается только гадать о том, что представляла собой предшествующая ему работа. Возможно, это была картина, исполненная в «стиле Воллара». Другое же суждение – уже чисто умозрительная гипотеза. Судя по некоторым деталям, видимым невооруженным глазом, я предполагаю, что здесь художник записал живописный набросок, относящийся к композиции на тему «Погребения Касахемаса» (Париж, Городской музей современного искусства). В частности, это некое подобие обнаженной женской фигуры, относящейся к нижнему слою живописи. Контур этой фигуры, записанной впоследствии художником, проступил

---

<sup>18</sup> Бессонова – Георгиевская 2001. С. 198, № 150. Бессонова здесь ссылалась на устное высказывание А. А. Бабина и на книгу Ричардсона (Richardson 1991. Р. 161–162, 173–174, 180–181).

<sup>19</sup> Бессонова – Георгиевская 2001. С. 198, № 150.

сквозь верхний слой, и женщина словно парит над бокалом, относящимся к новой композиции – «Арлекин и его подружка». В пользу моего предположения говорит и изображение на завершённом полотне женщины, похожей на Жермену Пишот, ставшей невольной причиной гибели Касахемаса.

Пикассо создал несколько живописных композиций на тему смерти Касахемаса. Первый вариант «Погребения Касахемаса», уничтоженный художником, был более крупного формата, чем парижская версия (Городской музей современного искусства). Этот вариант видел и описал А. Сири-Пельисер в книге о молодом Пикассо (1950)<sup>20</sup>. О нем можно судить также по графическому эскизу, хранящемуся в Музее Пикассо в Париже<sup>21</sup>. Символистский по характеру рисунок изображает вознесшуюся над мертвым телом обнаженную женщину, воплощающую образ улетающей на небо души Касахемаса. Другой, маленький живописный, но также несохранившийся вариант «Погребения Касахемаса», известен по изображению в «Портрете Матеу де Сото» (1901. Швейцария, Винтертур, собрание Оскара Рейн-

---

<sup>20</sup> Сири-Пельисер приводит описание несохранившейся картины: «Касахемас был показан в шляпе, с посохом, трубкой и двумя маленькими крыльями на плечах, представшим перед святым Петром у небесных ворот» (*Cirici-Pellicer A. Picasso avant Picasso. Genève, 1950. P. 68*). Правда, Сири-Пельисер считал, что уничтоженный вариант был большим по размеру, чем сохранившийся (в Городском музее современного искусства в Париже).

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

гарта)<sup>22</sup>. В этом портрете Пикассо использовал прием «картина в картине»: за мужской головой, на стене, виден живописный этюд со сценой оплакивания умершего. Трагическое звучание присуще также небольшой картине «Смерть Касахемаса» из Музея Пикассо в Париже, экспонировавшейся в 2010 году в ГМИИ и Эрмитаже. На ней мы видим друга художника, лежащего в гробу, с огнестрельной раной на виске<sup>23</sup>.

Тема трагического одиночества, присущая эрмитажной картине «Любительница абсента», свойственна и «Портрету поэта Сабартеса» («Пивная кружка») из московского музея. Рассказывая о создании своего портрета поздней осенью 1901 года, Сабартес писал, что он невольно послужил моделью для картины, не подозревая о присутствии художника, который наблюдал за поэтом в кафе и затем запечатлел его на полотне. Сабартес связывал свой портрет, написанный Пикассо, с началом «голубого» периода<sup>24</sup>. Правда,

---

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

<sup>23</sup> См. каталог выставки в ГМИИ: Пикассо. Москва. Из собрания национального музея Пикассо в Париже. ГМИИ имени А. С. Пушкина. 22.02–23.05 2010. М., 2010. С. 77 (далее: Пикассо. Москва, 2010). Позднее эта же выставка состоялась в Эрмитаже.

<sup>24</sup> Сабартес также приводил творческое кредо Пикассо, относящее, прежде всего, к «голубому» периоду: «Пикассо верит, что искусство происходит из печали и боли... Эта печаль располагает к размышлению, тогда как горе кроется в глубинах жизни». См.: *Sabartés J. Picasso. An Intimate Portrait*. New York, 1948. P. 62–63, 69.

первоначальное изображение маленького мальчика, обнаруженное в нижних живописных слоях полотна, ставит под сомнение некоторые детали рассказа Сабартеса о возникновении московской картины. Трудно допустить, что поздней осенью 1901 года Пикассо пришел в кафе с законченной в мае – июне 1901 года картиной, изображавшей мальчика, и поверх нее стал писать портрет Сабартеса. Вероятно, портрет Сабартеса создавался художником в мастерской, по воспоминаниям и под впечатлением от недавно увиденной сцены в кафе. Не имея под рукой подходящего холста, Пикассо записал изображение мальчика, поскольку считал манеру его исполнения («стиль Воллара») пройденным этапом. Здесь я согласен с мнением Марины Бессоновой и Анатолия Подоксика, отождествлявших первоначальное изображение мальчика на московском полотне с картиной «Ребенок в белом», демонстрировавшейся на выставке в галерее Воллара в июне – июле 1901 года под № 47 («L'enfant blanc»)<sup>25</sup>. В данном случае точка зрения Марины Бессоновой и Анатолия Подоксика, на мой взгляд, оказалась более верной, чем мнение знаменитого исследователя творчества Пикассо, Пьера Дэкса. Дэкс неверно отождествил картину «L'enfant blanc», выставленную в галерее Воллара, с полотном «Le Gourmand» («Гурман») из Национальной худо-

---

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

жественной галереи в Вашингтоне<sup>26</sup>. Мне кажется, что картина «Гурман» написана позднее июля 1901 года, после закрытия выставки в галерее Воллара и в другом стиле, более плоскостном и менее фактурном по живописи, в манере, приближающейся к «голубому» периоду, то есть в августе – сентябре 1901 года<sup>27</sup>. Осенью 1901 года Пикассо полностью преодолевает «стиль Воллара», а основным сюжетом его произведений становится «Материнство». Летом 1901 года, еще во время работы выставки в Галерее Воллара, Пикассо познакомился с поэтом и художественным критиком Максом Жакобом и вскоре создал его живописный портрет, где тот предстал в окружении книг<sup>28</sup>. Однако уже осенью 1901 года Пикассо записал изображение Макса Жакоба, создав поверх него композицию «Сидящая мать с ребенком» (США, Массачусетс, Кембридж, Художественный музей Фогг)<sup>29</sup>. Правда, в свои поздние годы Пикассо с горечью говорил об исчезновении картины. Это единственный известный случай, когда художник сожалел о том, что запи-

---

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

<sup>27</sup> В каталоге вашингтонской и бостонской выставок «Гурман» правильно датируется следующим образом: лето – осень 1901 года. См. каталог выставки: *Picasso. The Early Years, 1892–1906 (1997–1998).* P. 163, cat. 64.

<sup>28</sup> См. кат. выставки: *Max Jacob et Picasso. Conception de l'exposition et catalogue par Hélène Seckel.* Quimper, Musée des Beaux-Arts, 21 juin – 4 septembre 1994; Paris, Musée Picasso, 4 octobre – 12 décembre 1994. P. 3–4, fig. 2, cat. 6.

<sup>29</sup> Ibid. P. 4, fig. 2.

сал свое произведение. Аналогичное чувство печали испытывал и Макс Жакоб, оставивший воспоминания о «голубом» периоде Пикассо и о своем пропавшем портрете<sup>30</sup>.

В воспоминаниях о Пикассо другой поэт, Хайме Сабартес, невольно ошибался в деталях. Однако, рассказывая историю создания своего портрета, впоследствии оказавшегося в Москве, поэт проникновенно охарактеризовал «голубой» период в целом. Сабартес верно определил место трех своих живописных портретов, относящихся к этому этапу творчества художника, отметив их важность для формирования стилистики «голубого» периода<sup>31</sup>. Сабартес также приводит важное свидетельство о том, что название московской картины «Портрет поэта Сабартеса» – это авторское название, придуманное Пикассо<sup>32</sup>.

Как и московский портрет, второй портрет Сабартеса, завершенный в январе 1902 года в Париже (Барселона, Музей Пикассо), написан поверх другой картины. В данном случае – это «Женщина в колпаке». Еще в 1968 году ком-

---

<sup>30</sup> См.: Ibid. P. 3. См. также: *Hoenigswald A. Works in Progress: Pablo Picasso's Hidden Images.* – In the exhibition catalogue: *Picasso: The Early Years, 1892–1906 (1997–1998).* P. 299.

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

<sup>32</sup> *Sabartés J.* Op. cit. P. 63–65. М. А. Бессонова ошибочно приняла слова Сабартеса об авторском названии его портрета за мнение А. С. Подоксика. См.: *Бессонова – Георгиевская* 2001. С. 200, № 151.

позиция «Женщина в колпаке», изображавшая проститутку из больницы, или тюрьмы, Сен-Лазар, была обнаружена с помощью исследования в рентгеновских лучах барселонского «Портрета Сабартеса»<sup>33</sup>. Верхняя часть головы «Женщины в колпаке» видна невооруженным глазом над изображением Сабартеса в очках. Аналогичные произведения на сюжет «Женщина в колпаке» Пикассо писал несколько раз. В частности, одно полотно, изображающее «Женщину в колпаке», хранится в Музее Пикассо в Барселоне, где оно экспонируется рядом со вторым «Портретом Сабартеса»<sup>34</sup>. Обе версии «Женщины в колпаке», как сохранившуюся, так и известную по рентгенограмме, можно рассматривать как подготовительные работы к эрмитажной картине «Свидание», или «Две сестры»<sup>35</sup>.

В картине «Свидание» я обнаружил существенные автор-

---

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

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

<sup>35</sup> «Свидание» – это одно из самых значительных произведений «голубого» периода, в полной мере воплотившее трагическое мироощущение художника. Оно написано в 1902 году в Барселоне. Однако замысел у Пикассо возник еще в конце 1901 года в Париже, где художник посетил тюрьму Сен-Лазар, служившую в то же время лечебницей для больных проституток. Эрмитажная картина изображает встречу проститутки и ее сестры, держащей на руках младенца (заметна только маленькая голова ребенка, тогда как его тело завернуто в складки одежды правой фигуры).

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

Рентгеновский анализ выявил не только детали прежней композиции (арку в центре и кисти рук), но и другие изменения замысла художника. Из них наиболее существенным является то, что вначале левая фигура в картине «Свидание» была намечена обнаженной, как в другом подготовительном рисунке (Музей Пикассо, Барселона). Мы полагаем, что в этом графическом эскизе Пикассо хотел противопоставить проститутку – матери с ребенком, причем, не только в формально-пластическом, но и символическом плане. Не случайно образное решение картины «Свидание» сравнивается с темой «Встреча Марии и Елизаветы» в средневековой скульптуре<sup>36</sup> и в картине Эль Греко (Вашингтон, коллекция Дамбартон Окс). В докладе 1975 года я приводил картину Эль Греко «Встреча Марии и Елизаветы» в каче-

---

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

стве основного источника «Свидания» Пикассо<sup>37</sup>. Позднее и, вероятно, независимо от меня другие авторы, в том числе и составители каталога парижской выставки 2008–2009 годов «Пикассо и мастера» («Picasso et les Maîtres»), сопоставляли полотно Эль Греко с картинами Пикассо «Погребение Касахемаса» (1901. Париж, Городской музей современного искусства) и «Свидание»<sup>38</sup>. В парижской картине «Погребение Касахемаса» уже присутствует предвосхищающий щукинское «Свидание» пластический мотив: две обнявшиеся женщины, стоящие возле склепа. Правда, на парижской выставке 2008–2009 года «Пикассо и мастера» эрмитажное «Свидание» не демонстрировалось, а лишь репродуцировалось в каталоге<sup>39</sup>.

Авторское название эрмитажной картины упоминается

---

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

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

<sup>39</sup> См.: Picasso et les Maîtres. Cat. de l'exposition. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 9 octobre 2008 au 2 février 2009. P. 158–160. Ранее я обращался к теме, которая стала предметом парижской выставки в статье: Бабин А. А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств' 8. М., 1985. С. 93–107.

также в письме Пикассо к своему другу Максу Жакобу, которому художник, вероятно, послал упомянутый выше рисунок с надписью «Les Deux Soeurs». В этом письме, написанном летом 1902 года в Барселоне, Пикассо рассказал поэту о сюжете будущей картины: наблюдаемой им в 1901 году встрече «в тюрьме Сен-Лазар проститутки и матери» («une putain de S. Lazare et une mère»). Раньше последнее процитированное слово переводилось всеми учеными, в том числе и мною, как «сестра» (“une soeur”) и, более того, интерпретировалось, как «сестра милосердия» (в нашей статье «О процессе работы Пикассо над картиной “Свидание”», опубликованной в 1977 году)<sup>40</sup>. И только в том же 1977 году Пьер Дэкс предложил правильное прочтение этого слова как «мать» («une mère»)<sup>41</sup>. Однако данное уточнение, в сущности, не повлияло на нашу интерпретацию эрмитажной картины. Ведь в ней женщина справа и так воспринималась как мать с ребенком, поскольку голова младенца находится возле ее обнаженной груди. Здесь слова художника в письме лишь уточняют сюжет, так как ранее считалось, что матерью ребенка является проститутка (фигура слева), которой сестра милосердия принесла младенца для кормления. И главное, текст этого письма оставляет неизменной об-

---

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

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

щую концепцию картины<sup>42</sup>.

Изучение процесса работы Пикассо над картинами «голубого» периода позволяет понять многие присущие им особенности. Исследование в рентгеновских лучах эрмитажного «Портрета молодой женщины» (1902–1903) выявило некоторые важные черты этой картины, которые ранее не были обнаружены. Так, первоначально в левом верхнем углу картины имелась дарственная надпись, сделанная рукой Пикассо: «à Henri Bloch / Picasso». Пикассо был знаком со скрипачом Анри Блоком и его сестрой, оперной певицей Сюзанной Блок (Suzanne Bloch), портрет которой написал в 1904 году (Сан Пауло, Художественный музей). Работа над портретом Сюзанны Блок запечатлена в ироничном рисунке Пикассо в письме Макса Жакоба к Сюзанне Блок. На фоне ее портрета изображены Пикассо и Макс Жакоб, игравший посредническую роль во взаимоотношениях художника с Сюзанной Блок<sup>43</sup>. Вполне вероятно, что эрмитажную картину вначале приобрел Анри Блок, один из первых

---

<sup>42</sup> Хотя Пикассо был не склонен к морализированию, она построена на противопоставлении добродетели и порока. Причина здесь кроется в иконографическом прототипе: художник использовал в качестве источников произведения предшественников на тему «Встреча Марии и Елизаветы», проникнутых идеей искупления первородного греха в материнстве святой девой и земной женщиной. «Две сестры» – это не только авторское название, но и основная тема эрмитажной картины: ведь в ней мать с ребенком одновременно приходится сестрой проститутки, находящейся на грани гибели. Тем самым в «Свидании» звучит тема трагической судьбы человека, одна из основных тем в творчестве Пикассо.

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

французских друзей Пикассо<sup>44</sup>. Затем эрмитажный «Портрета молодой женщины» перешел в руки другого владельца, который, видимо, пытался уничтожить дарственную надпись художника.

Рентгеноскопия картины предоставила нам еще более интересный материал: под погрудным портретом обнаружилась поколенная фигура другой женщины. Два изображения на одном холсте нередко встречаются в «голубом» периоде Пикассо. В это время художник иногда позволяет себе импровизировать, улучшая при этом первоначальный замысел и меняя прежнюю композицию<sup>45</sup>. Таким образом, на полотне присутствует старый текст художника в виде надписи и новое, погрудное, изображение молодой женщины, скрывшее поколенную фигуру, то есть возник пример «палимпсеста»<sup>46</sup>.

Прием, который в данном сообщении я условно называю «палимпсест», можно увидеть и в рисунке Пикассо «Мать с ребенком» из французского Музея Пикассо (де-

---

<sup>44</sup> См. Ibid. P. XXII.

<sup>45</sup> В данной картине голова молодой женщины получилась у Пикассо более выразительной и пластичной, чем менее удачная по рисунку поколенная фигура, относящаяся к первоначальной композиции (последняя исполнена, в основном, в графической технике и лишь слегка прописана маслом).

<sup>46</sup> См.: Бабин А. А. Новое о «Портрете молодой женщины» Пикассо // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 45. Л., 1980. С. 24–26. В этой статье я датировал «Портрет молодой женщины» временем третьей поездки Пикассо в Париж.

кабрь 1902 года)<sup>47</sup>, сделанном во время третьей поездки художника в Париж (конец 1902 – январь 1903 года). Этой поездке Пикассо, наименее изученному из путешествий художника во французскую столицу, я посвятил специальную статью, опубликованную в 1982 году<sup>48</sup>.

Рисунок Пикассо, который демонстрировался в 2010 году в ГМИИ и Эрмитаже, входит в серию графических работ, исполненных во время третьей поездки художника в Париж. Эта графическая работа относится к неосуществленной композиции Пикассо «Женщина с воздетыми руками у постели умирающего старика»<sup>49</sup>. Она, в свою очередь, тематически близка к вашингтонской картине «Трагедия», исполненной в 1903 году в Барселоне. С последней связан и «Мужской портрет» (зима 1902–1903 годов, Париж, Музей Пикассо), исполненный, вероятно, во время третьей поездки художника в Париж<sup>50</sup>. Этот портрет может рассматриваться как под-

---

<sup>47</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 79.

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

<sup>49</sup> См.: Fitzgerald M., Robinson W.H. Picasso. The Artist's Studio. Exh. cat. Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Cleveland Museum of Art, 2001–2002. P. 74, fig. 50. Рисунок на сюжет «Женщина с воздетыми руками у постели умирающего старика» входит в группу графических работ Пикассо, навеянных поэзией Альфреда да Виньи и его поэмой «Моисей».

<sup>50</sup> На картине «Мужской портрет» изображен известный в Барселоне сумасшедший, уличный бродяга. Несмотря на это, картина, скорее всего, написана зимой 1902–1903 года в Париже, по памяти. Пикассо говорил об этом портрете: «Модели остаются, художники путешествуют». См.: Daix P., Boudaille G. Op. cit.

готовительная работа к фигуре старика в «Трагедии». В рисунке Пикассо «Мать с ребенком» правая рука женщины изображена дважды: первоначально рука была поднята вверх и представляла жест крика и отчаяния; затем мать той же рукой обнимала ребенка. Такие изменения, нередко встречающиеся в графике и живописи Пикассо и видимые невооруженным глазом, я трактую как прием палимпсеста<sup>51</sup>.

Термин «палимпсест» – происходит от греческого слова «palimpsēston» и означает (в применении к живописи и графике Пикассо) часть изобразительного текста, записанного или соскобленного художником, но не до конца<sup>52</sup>. Поэтому

---

Р. 215, №. VIII. 1.

<sup>51</sup> В отдельных случаях понятие «палимпсест» может быть применимо и в литературе – к рукописи одного автора, который, например, переделывал свой первоначальный поэтический текст. В частности, А. С. Пушкин в первоначальном рукописном варианте своего «Послания к вельможе» (1829) писал не об «ученой», а о «роскошной» прихоти князя Н. Б. Юсупова (см. мою статью в каталоге выставки: Ученая прихоть. М., 2001. С. 94, прим. 39).

<sup>52</sup> Палимпсест (греч. *palimpsēston* [*biblion*]) – буквально: вновь соскобленная [книга]; означает рукопись на пергаменте, созданную поверх смытого или соскобленного первоначального текста. Этот термин используется, главным образом, при изучении древних и средневековых рукописей. Понятие «палимпсест» раскрывает следующий феномен: при переписывании древних рукописей в более позднее время первоначальный текст нередко проступал сквозь последующую надпись. Поскольку в рукописях встречаются и изобразительные мотивы, то термин «палимпсест» применим и к живописи, хотя с оговорками. Палимпсест охватывает комплекс авторских переделок, видимых невооруженным взглядом и без применения рентгена. В связи с живописью XX века (например, Пикассо, Матисса, Дерена) термин «палимпсест» означает часть записанного или соскобленного художником изобразительного «текста», но все же сохраня-

более раннее изображение проступает сквозь положенные поверх него новые красочные слои и воспринимается невооруженным глазом, хотя и с трудом. В произведениях Пикассо сохранение следов палимпсеста составляет существенное отличие от авторских переделок в других работах художника, которые обнаруживаются лишь с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей.

В течение «голубого» периода самым плодотворным оказался для Пикассо 1903 год, во время которого художник создал в Барселоне целый ряд шедевров: «Старый еврей с мальчиком» (ГМИИ); «Старый гитарист» (Чикаго, Художественный институт); «Аскет» (Пенсильвания, Мерион, Фонд Барнса); «Трагедия», или «Бедняки на берегу моря» (Вашингтон, Национальная художественная галерея); «Трапеза слепого» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен); «Жизнь» (Кливленд, Художественный музей). Примечательно, что большинство из названных картин Пикассо переписывал, причем неоднократно. Поскольку эти произведения были исследованы с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей другими специалистами, я на них не буду подроб-

---

ющего свое значение в восприятии картины зрителем. Наиболее характерный пример палимпсеста в живописи – это монументальное полотно Матисса «Музыка» (1910) из Эрмитажа, на котором невооруженным глазом видны авторские переделки композиции: первоначальное расположение пяти фигур, а также записанные художником цветы и собака. О приеме палимпсеста в произведениях Дерена см.: *Бабин А.* О натюрмортах Андре Дерена начала 1910-х годов из российских музеев // Искусствознание 10. М., 2010.

но останавливаться. Отмечу лишь общие особенности работы Пикассо над картиной.

Вашингтонское полотно «Трагедия» было исследовано в 1990-е годы Энн Хенигсвальд<sup>53</sup>. В 1995 году в Вашингтоне мне довелось наблюдать за ходом ее работы над картиной, для анализа которой ей отчасти помог устный перевод моей статьи 1977 года о «Свидании» Пикассо на английский язык<sup>54</sup>. Деревянная основа, на которой впоследствии появилась «Трагедия», переписывалась Пикассо в 1901-м и в 1902-м годах. В 1902 году на ней временно возникла композиция – в горизонтальном формате – на тему корриды, называемая по-испански (точнее: по-каталонски) «El Arrastre». Она изображала вынос мертвого быка с арены. Эта композиция известна по рисунку из Музея Пикассо в Париже<sup>55</sup>, а также по аналогичному этому рисунку графическому эскизу на обороте уже упоминавшегося ранее письма Пикассо к Максу Жакобу 1902 года<sup>56</sup>. В письме Пикассо сообщал поэту о работе над картиной «Две сестры» и посылал ему эскиз будущего произведения. Таким образом, устанавливается близость между подготовительными работами к петербургскому «Свиданию» и вашингтонской «Тра-

---

<sup>53</sup> Hoenigswald A. Op. cit. P. 299–309.

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

<sup>55</sup> Ibid. P. 303–305, figs. 10, 13, 14.

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

гедии».

Авторские переделки свойственны и произведениям Пикассо нового «розового» периода (1905–1906). Многие живописные и графические произведения 1905 года являются подготовительными работами к картине «Странствующие комедианты», или «Семья Арлекина» (1905. Вашингтон, Национальная художественная галерея). Она суммирует первую часть «розовой» эпохи – так называемый «период цирка». «Семья Арлекина» объединяет ряд работ не только в плане тематики, но и с точки зрения процесса работы над картиной. Вашингтонское полотно, которое в течение 1905 года несколько раз переписывалось художником, представляет собой многослойную структуру. Картина была детально исследована Э. А. Кармином в 1980-м и 1985-м годах, в том числе с помощью рентгеновских и инфракрасных лучей<sup>57</sup>.

Согласно Э. А. Кармину, первоначальная композиция, написанная на вашингтонском полотне, повторяла эскиз из Балтимора, включающий мотив «Девочка на шаре»<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> *Carmean E.A., Jr. Picasso. The Saltimbanques. Exhibition Catalogue. Washington, National Gallery of Art, 1980. P. 17–62, 65–75.* Результаты исследования уточнены и обобщены автором в статье, опубликованной в каталоге выставки в Нью-Йорке: *Carmean E.A., Jr. «The Saltimbanques». Sketchbook No. 35, 1905. – In: «Je suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso», New York, 1986. P. 9–19.*

<sup>58</sup> См.: *Daix P., Boudaille G. Op. cit. P. 262, №. XII. 18; Carlson V.I. Picasso. Drawings and Watercolors, 1899–1907 in the Collection of The Baltimore Museum of Art. Baltimore, 1976. P. 24–25, №.13.* Подробнее см. в статье: *Бабин А. А. О «Девочке на шаре» Пабло Пикассо // Античность. Средние века. Новое вре-*

Второй этап работы следовал за гуашью «Два акробата с собакой» (1905. Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>59</sup>. Окончательная же версия, перекрывшая собой предшествующие живописные слои, сложилась на основе двух эскизов из московского музея: гуашей «Комедианты» и «Испанка с острова Майорка».

Примечательно, что столь значительные изменения первоначального состояния вашингтонского полотна незаметны невооруженным глазом, за исключением пенти-менти на месте головы женской фигуры справа (для нее позировала возлюбленная художника той поры, Фернанда Оливье, воплощавшая образ «Испанки с острова Майорка»). Противоположный пример – картина Пикассо «Гарем» (1906. Кливленд, Художественный музей), созданная в конце «розового» периода. Она не претерпела существенных изменений первоначальной композиции, но в ней очевидны авторские переделки (то есть прием палимпсеста). Невооруженным

---

мая. Москва, 1977. Я не согласен с мнением А. С. Подоксика (Указ. соч. С. 147, № 3), который датировал этюд двух фигур на обороте «Мальчика с собакой» осенью 1901 года. Подоксик относил этот этюд, прежде всего, к картине «Плакальщики», написанной на тему смерти Касахемаса (воспроизведение полотна «Плакальщики» см. в каталоге: *Zervos Ch. Pablo Picasso, vol. I. Paris, 1932, № 52*). А. Г. Костеневич также относит этюд двух фигур (на обороте «Мальчика с собакой») к картине «Девочка на шаре», но датирует этот этюд 1904–1905 годами. См.: *Костеневич* 2008. Т. 2. С. 118, № 308.

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

глазом видны, в частности, прежние положения рук у двух фигур: обнаженной женщины на дальнем плане и женщины с зеркалом справа<sup>60</sup>. В отличие от художников – академистов XIX века, Пикассо не скрывает своих исправлений, обнажая живописный прием. Исследователи считают, что в «Гареме» прекрасная Фернанда Оливье изображена четыре раза в разных позах и обнаженной; в глубине интерьера видна сводня, а на переднем плане показан обнаженный хозяин гарема, держащий в руке испанский сосуд для вина (поррон) и ранее ошибочно принимаемый за евнуха<sup>61</sup>.

Известно, что «Турецкая баня» Энгра, впервые представшая перед широкой публикой лишь в Осеннем Салоне 1905 года, послужила источником вдохновения для «Гарема» Пикассо<sup>62</sup>. Пикассо не только вдохновлялся «Турецкой баней», но и полемизировал с ней, противопоставляя классической законченности Энгра авангардистское «Non finito». Еще большей незаконченностью отличается гуашь «Три обнаженные фигуры» (Нью-Йорк, Семейный фонд Алекса Хиллмана)<sup>63</sup>, предшествующая «Гарему» и изоби-

---

<sup>60</sup> Hoenigswald A. Op. cit. P. 299–300.

<sup>61</sup> См.: Rubin W. «Les Demoiselles d'Avignon» // Studies in Modern Art'3. MoMA, New York, 1994. P. 35, fig. 16 (далее: Rubin 1994). См. также: Steinberg L. The Philosophical Brothel (part I) // «Les Demoiselles d'Avignon». Cat. de l'exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. II. P. 25.

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

<sup>63</sup> См. каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, 1988. Vol. I. P. 14–

люющая как переделками, так и измененными художником надписями. Авторские переделки присущи и портретам Пикассо, в особенности «Портрету Гертруды Стайн» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), начатому в конце 1905 года и завершённому осенью 1906 года. Этот портрет потребовал почти девяносто сеансов позирования. Но для Пикассо традиционный подход к портрету был неприемлем. Неудовлетворенный достигнутым результатом, Пикассо отказался от работы с моделью, переписав портрет по памяти и придав лицу Гертруды Стайн маскообразные черты<sup>64</sup>. Вначале портрет не понравился Гертруде Стайн, но потом живописец убедил ее, что такой, как на портрете Пикассо, она будет всегда<sup>65</sup>. О сходстве модели и портрета Пикассо спустя много лет говорит, в частности, фотография, сделанная Мэн Реем в 1922 году<sup>66</sup>. История создания «Портрета Гертруды Стайн» хорошо известна, особенно благодаря статье Винсента Жиру 2007 года, в которой была также воспроизведена рентгено-

---

15, cat. 12.

<sup>64</sup> Мужеподобный облик Гертруды Стайн возник на картине не только под впечатлением художника от портретируемой, но также под воздействием композиции «Портрета Луи-Франсуа Бертена» Энгра из Лувра (1832). См.: *Daix P. Dictionnaire Picasso*. Paris, 1995. P. 738–739. См. также: *Paloma Alarco, Malcolm Warner, eds. The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso*. Exh. Cat. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, February 6 – May 20, 2007; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, June 17 – September 16, 2007. P. 25–26.

<sup>65</sup> *Daix P. Dictionnaire Picasso*. Paris, 1995. P. 739.

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

скопия картины<sup>67</sup>. Первоначально лицо Гертруды Стайн было значительно больше повернуто вправо. Здесь я хочу отметить следующее: некоторые авторские переделки заметны невооруженным глазом, в том числе и на сделанной мною фотографии в Музее Метрополитен в Нью-Йорке. Видимые изменения композиции говорят об использовании художником в «Портрете Гертруды Стайн» приема палимпсеста.

Работа над «Гаремом» и другими произведениями, созданными летом 1906 года в испанской деревушке Госоль и осенью 1906 года в Париже<sup>68</sup>, соединилась, в конечном итоге, с подготовительными этюдами к картине «Авиньонские девушки» из Нью-Йорка (июнь – июль 1907 года, Музей современного искусства). Для меня здесь представляют интерес несколько картин 1906–1907 годов из Музея Пикассо в Париже. «Автопортрет», исполненный осенью 1906 года в Париже<sup>69</sup>, отчасти повторяет композицию «синего» портрета художника 1901 года, также хранящегося в Музее Пикассо в Париже. Только теперь мы видим последние отблески «розового» колорита и завершение «розового» перио-

---

<sup>67</sup> См.: *Giroud V. Op. cit.* P. 27.

<sup>68</sup> После возвращения из Госоля в Париж художник осенью 1906 г. завершает работу над несколькими портретами (в частности, «Автопортретом» из филладельфийского музея) и тематическими картинами (например, «Композиция: Крестьяне» из Фонда Барнса и «Две обнаженные женщины» из Нью-Йорка, Музей современного искусства). Эти произведения тесно связаны с процессом формирования кубизма в живописи Пикассо.

<sup>69</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 87.

да, исчерпавшего свои возможности осенью 1906 года, наподобие конца «голубой» эпохи осенью – зимой 1904 года. Мужская полуфигура показана обнаженной, отличается гипертрофированной пластикой и геометризацией объемов. Небольшие авторские переделки заметны невооруженным глазом в зоне вокруг головы: она была ближе к верхней стороне холста и располагалась правее.

На другом полотне из парижского Музея Пикассо, изображающем женский бюст, заметны более значительные авторские переделки. Проводившиеся парижскими специалистами исследования картины «Бюст», или «Голова женщины с большим ухом» (весна 1907 года)<sup>70</sup> в рентгеновских и инфракрасных лучах показали, что под изображением женской полуфигуры первоначально находился эскиз с шестью фигурами – подготовительная работа к полотну «Авиньонские девушки» (июнь – июль 1907 года, Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>71</sup>. Изменения в самой картине «Бюст» заметны и невооруженным глазом: сквозь розово-охристые тона обнаженного тела проглядывают синие контуры фигур, относящихся к раннему эскизу. Двойственное изображение

---

<sup>70</sup> Там же. С. 93. У. Рубин называет эту картину «Голова женщины с большим ухом [«Bust of Woman with Large Ear»]». См.: *Rubin W. Op. cit. (1994). P. 50, fig. 48.* См. также каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 26 janvier – 18 avril 1988. P. 310–313 (*Charles de Couëssin, Thierry Borel. Images révélées.*).

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

возникло потому, что Пикассо не полностью записал композицию в нижних слоях живописи. Первоначальное произведение становится более очевидным, если мысленно повернуть полотно «Бюст» на девяносто градусов влево, против часовой стрелки. Обе работы на одном холсте «Бюст» относятся ко времени влияния иберийской пластики, древней испанской скульптуры, на произведения Пикассо. Иберийской стадии работы над эскизами к «Авиньонским девушкам» соответствует композиция, обнаруженная в нижнем слое живописи картины Пикассо «Бюст». В ее верхнем слое живописи бросается в глаза такая деталь, как большое ухо, заимствованное из иберийской скульптуры. Французские специалисты (Шарль де Куэссен и Тьерри Борель), проводившие исследования парижского произведения, не обратили внимания на такую его существенную особенность, как большие красные пятна на лбу и затылке женщины. Эти пятна принадлежат нижнему слою живописи и являются деталями фигуры женщины, стоявшей слева у занавеса в эскизе к «Авиньонским девушкам». Указанная фигура находит себе аналогию в позе и цветовом решении в женщине слева в другом эскизе к картине «Авиньонские девушки» – в акварельном наброске, хранящемся в Художественном музее Филадельфии<sup>72</sup>. В этой акварели фигуры исполнены в красно-корич-

---

<sup>72</sup> Сопоставление снимка в инфракрасных лучах с полотна «Бюст» и филадельфийского эскиза сделано У. Рубиным в его книге: *Rubin 1994*. Р. 50–51, figs. 48, 49. У. Рубин датирует эскиз, обнаруженный в нижних слоях живописи «Бюста» маем – июнем 1907 года, а филадельфийский эскиз – июнем 1907 года. Однако

невых тонах и очерчены синими контурами, как и в эскизе, первоначально существовавшем на полотне «Бюст» из парижского музея Пикассо.

Филадельфийский эскиз (с пятью фигурами), исполненный в июне 1907 года, непосредственно предшествует картине «Авиньонские девушки», как по времени создания, так и в силу своей близости к окончательному композиционному решению полотна<sup>73</sup>. Эскиз, скрытый в нижних слоях «Бюста», насчитывает шесть обнаженных женских фигур, но, несмотря на это отличие, предвосхищает композицию пятифигурной подготовительной работы из филадельфийского музея. Парижский эскиз, увиденный лишь с помощью инфракрасных лучей, датируется в литературе, в частности, У. Рубиным, маем – июнем 1907 года<sup>74</sup>. Соответственно «Бюст», написанный поверх этого эскиза, создан позднее и должен быть датирован июнем 1907 года, а не весной 1907 года, как это неточно отмечалось в каталоге московской выставки 2010 года<sup>75</sup>. Использование нижних слоев живописи, скрывающих первоначальную композицию при создании нового произведения, будет свойственно не только картине «Бюст», но и другим работам Пикассо.

---

У. Рубин не акцентирует внимание на исправлениях, видимых невооруженным глазом, и на использовании Пикассо нижних слоев живописи при создании картины «Бюст».

<sup>73</sup> Rubin 1994. P. 87.

<sup>74</sup> Ibid. P. 50, fig. 48.

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

На полотне «Женщина со сжатыми руками» (весна 1907 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>76</sup> также заметен прием палимпсеста: фигура окружена с двух сторон маленькими этюдами к «Авиньонским девушкам» и сама предвосхищает одну из героинь этого знаменитого произведения. Это подтвердило исследование картины в инфракрасных лучах, выявивших с большей очевидностью существование по краям холста подготовительных работ к полотну «Авиньонские девушки». Отчасти эти наброски были видны и невооруженным глазом. Заметны авторские переделки рук и других частей тела основной фигуры, находящейся в центре картины «Женщина со сжатыми руками». Аналогичные приемы создания произведений наблюдаются также в ряде рисунков Пикассо, например в «Бюсте женщины» («Buste de femme»)<sup>77</sup> и в «Обнаженной женщине анфас с поднятыми руками»<sup>78</sup>. В обеих графических работах основная фигура

---

<sup>76</sup> Картина «Женщина со сжатыми руками» (инв. № М.Р. 16) не выставлялась в Москве в 2010 году. См. каталог выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 26 janvier – 18 avril 1988. P. 314–315 (Charles de Couëssin, Thierry Borel. Images révélées). На полотне «Женщина со сжатыми руками» исследователи обнаружили, в частности, шесть маленьких фигурок женщины с поднятыми вверх руками.

<sup>77</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 91. В этом каталоге под иллюстрацией с изображением рисунка «Бюст женщины» 1907 года («Buste de femme») ошибочно указаны сведения о рисунке 1903 года «Женская голова» (последний воспроизведен на стр. 76). См. также: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 72, №. 142 (инв. № М.Р. 542 r).

<sup>78</sup> Эта гуашь («Etude pour «Les Demoiselles d'Avignon»: nu de face aux bras

окружена маленькими женскими персонажами.

Надо отметить, что «Бюст» и многие другие работы из парижского музея происходят из личной коллекции Пикассо: они не предназначались ни для показа зрителям, ни для продажи, являясь живописными этюдами и графическими эскизами в буквальном смысле. С некоторыми из своих произведений художник не хотел расставаться до конца жизни. Об этом красноречиво говорит фотография Пикассо, сделанная в 1972 году в Мужене, за год до смерти художника, показывающего его рядом со своей любимой картиной «Бюст», или «Голова женщины с большим ухом»<sup>79</sup>.

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

На эрмитажном полотне Пикассо изменил расположение головы: она была ближе к верхней стороне холста и правее, более наклонена вниз, как в картине «Голова женщины» из Штутгарта, исполненной еще осенью 1906 года<sup>80</sup>. Анало-

---

levée») не выставлялась в Москве в 2010 году. См.: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 69, №. 135 (инв. № M.P. 13).

<sup>79</sup> См.: Daix P., Rosselet J. Le cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, des papiers collés et des assemblages, 1907–1916. Neuchâtel, 1979 (фронтиспис).

<sup>80</sup> Воспроизведение см. в каталоге выставки: Picasso: The Early Years, 1892–

гичное расположение головы наблюдается и в одном из упомянутых ранее графических эскизов к «Авиньонским девушкам» («Бюст женщины», Париж, Музей Пикассо), reproduced в московском каталоге, правда, с ошибочными данными (сведения даны о рисунке Пикассо 1903 года)<sup>81</sup>. Пикассо создал другой живописный этюд к «Авиньонским девушкам» (Париж, Музей Пикассо), имеющий тоже название («Бюст женщины»)<sup>82</sup>. На нем обнаженный торс почти полностью повторяет фигуру на щукинском полотне, но голова теперь повернута вправо. В петербургской картине художник правил контуры головы цветом, добиваясь пластичности объема и осязательности формы («Обнаженная женщина»). Таким образом, вокруг головы возникла зона «негативного пространства». Этот прием Пикассо применял и в работах 1905 года<sup>83</sup>, но не столь очевидно, как весной 1907 года. В ряде упомянутых ранее этюдов к «Авиньонским девушкам» после авторских правок вокруг каждой женской головы образуются темные силуэты из густо положенных красок, своего рода «мнимый фон». Подобные авторские переделки заметны и на большом полотне «Авиньонские девушки» (Нью-Йорк, Музей современного искусства

---

1906 (1997–1998).

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

<sup>82</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 89.

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

ства). Эта картина означала для Пикассо переход от раннего к зрелому творчеству и резкий отказ художника от «приятных» для глаз публики произведений. «Авиньонским девушкам» посвящена огромная литература, исследующая проблему возникновения кубизма. Поэтому я не буду подробно останавливаться на этой картине, а лишь отмечу ее некоторые особенности. Работая над холстом из Нью-Йорка, Пикассо учел свой опыт времен «голубого» и «розового» периодов. Вместо многочисленных исправлений на самом полотне, художник предпочел выверять основную композицию будущего произведения в живописных этюдах и графических эскизах к «Авиньонским девушкам», которых насчитывается около двухсот.

У. Рубин, детально исследовавший картину «Авиньонские девушки», отметил в ней некоторые исправления. Художник, в частности, переписал голову женщины слева и головы двух женщин справа, усилив в них момент деформации и подчеркнув в лицах геометрические черты. Важные изменения коснулись головы женщины, сидящей на корточках: ее лицо было написано дважды и как бы имело четыре глаза<sup>84</sup>. У. Рубин и П. Дэкс также обозначили в процессе работы над полотном «Авиньонские девушки» переход от «иберийской» стадии к «африканской»<sup>85</sup>. Голова сидящей спра-

---

<sup>84</sup> Rubin 1994. P. 112–113, figs. 220–222.

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

ва женщины считается в литературе самой «африканской»<sup>86</sup>. Авторские переделки ее головы видны невооруженным глазом: над ее лбом и вокруг щеки идет зона «мнимого фона» – полоса розово-коричневого цвета, более светлого тона, чем красно-коричневое лицо. Африканские влияния ощущаются и в эрмитажных картинах 1907–1908 годов: в «Танце с покрывалами» (лето 1907 года) и «Дружбе» (1907–1908), в начальном этапе работы над «Тремя женщинами» (осень 1907 – конец 1908 года)<sup>87</sup>.

Стремление к пластической выразительности и приемы деформации заметны не только в изображениях фигур, но и в натюрмортах Пикассо 1907–1908 годов, созданных под воздействием живописи Поля Сезанна<sup>88</sup>. Отдельные натюрморты, в частности «Ваза с цветами» (1907, Нью-Йорк, Музей современного искусства)<sup>89</sup>, напротив, говорят о полемике Пикассо с Сезанном. В процессе создания «Вазы

---

<sup>86</sup> Rubin 1994. P. 117, figs. 225–226.

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

<sup>88</sup> Наряду с воздействием Сезанна на натюрморты Пикассо 1907–1908 годов в фигуративных композициях Пикассо этого времени, например, в эрмитажной картине «Три женщины», заметна его полемика с Сезанном. См.: Steinberg L. Resisting Cézanne: Picasso's «Three Women» // Art in America (New York), vol. 66, №. 6 (November – December 1978). P. 114–133.

<sup>89</sup> См. воспроизведение натюрморта «Ваза с цветами» в каталоге выставки: «Les Demoiselles d'Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. II. P. 539, ill. 54. См. также каталог выставки: Pablo Picasso: A Retrospective. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1980. P. 105.

с цветами» постепенно «сезаннистские» черты (в графических эскизах)<sup>90</sup> уступали место «негритянским» элементам и кубистическим приемам (в законченном живописном произведении). На самом полотне «Ваза с цветами» трубки на стене заставляют вспомнить «Курильщики» Сезанна, тогда как штрихи-насечки на цветах – искусство Африки.

Некоторые из натюрмортов Пикассо этого времени написаны поверх других, более ранних работ художника. Так, для натюрморта «Кувшины и лимон» (лето 1907 года)<sup>91</sup> была использована основа, на которой несколько месяцев назад находился другой многофигурный эскиз к картине «Авиньонские девушки». Обе работы на одном холсте были исполнены в стиле раннего кубизма. Причем, горизонтальный формат эскиза предшествовал вертикальному формату натюрморта. Аналогичная смена форматов присуща и эрмитажной картине «Бидон и миски» (1908). На ней видна кубистическая композиция, скрывающая раннюю работу Пикассо.

Эрмитажный натюрморт «Бидон и миски» (1908) написан поверх пейзажа 1901 года, исполненного в «стиле Воллара».

---

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

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

Он создан в духе живописи импрессионистов и художников периода постимпрессионизма. Ранняя картина столь фактурно написана, что крупные мазки просматриваются сквозь плоскостный фон кубистического натюрморта. Эта интересная находка принадлежит Анатолию Подоксик, опубликовавшему в 1978 году статью об эрмитажной картине<sup>92</sup>. Однако трудно согласиться с мотивировкой записи первоначальной композиции, предложенной Подоксиком. Подоксик считал, что причина кроется в негативном отношении Пикассо к импрессионизму. Якобы художник говорил, что у импрессионистов вместо живописи существует лишь погода<sup>93</sup>. Для Пикассо «стиль Воллара» – это был давно пройденный этап. История переделок упомянутого выше полотна «Кувшины и лимон» (лето 1907 года), на котором кубистический натюрморт перекрыл кубистический эскиз, ставит под сомнение интерпретацию Подоксика. Дело не в изменившемся отношении Пикассо к импрессионизму, под воздействием которого молодой художник находился в 1900–1901 годах. Причина кроется в поиске Пикассо новых пластических решений, в стремлении к самоценной живописи и кар-

---

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

<sup>93</sup> Там же. Подоксик при этом приводил сомнительное высказывание Пикассо об импрессионизме: «У них видишь только погоду, но живописи не увидишь». Подоксик цитировал эти слова по первому изданию книги Виленкина о Модильяни, сохранившиеся и во втором издании. См.: *Виленкин В. Я.* Амедео Модильяни. М., 1989. С. 31.

тине как таковой. Обретя самостоятельный стиль, Пикассо не считал, видимо, пейзаж 1901 года достаточно оригинальной по исполнению работой. Мне кажется, что в течение кубистического периода Пикассо еще оставался приверженцем концепции впечатления от натуры, идущей от импрессионистов. Правда, свои впечатления от натуры он передавал на языке геометрического стиля.

Что же касается живописного наброска к картине «Авиньонские девушки» – в нижнем слое натюрморта «Кувшины и лимон», – то Пикассо мог рассматривать его как не самый удачный этюд. Художник не раз перечеркивал графические эскизы к картине «Авиньонские девушки»<sup>94</sup>. Пикассо также было присуще смешение традиционных жанров живописи: поверх фигуры обнаженной женщины он иногда рисовал натюрморт, как на одном из графических листов (Париж, Музей Пикассо), использованном художником в качестве эскиза для полотна «Авиньонские девушки»<sup>95</sup>.

Эрмитажные картины Пикассо 1907–1908 годов дают определенный материал для их исследования в рентгеновских лучах. Правда, сейчас меня больше привлекают дру-

---

<sup>94</sup> См. перечеркнутые Пикассо графические эскизы к картине «Авиньонские девушки» в кн.: Rubin 1994. P. 47, fig. 33; P. 66, fig. 95. См. также: «Les Demoiselles d' Avignon». Cat. de l' exposition. Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 157, № 28 R., № 30 R.

<sup>95</sup> См. каталог выставки: «Les Demoiselles d' Avignon». Paris, Musée Picasso, 1988. Vol. I. P. 61, cat. 49A (mars – avril 1907). Этот графический эскиз не демонстрировался в 2010 году на выставках в России.

гие способы изучения этих полотен. Тем более что рентгеновский анализ таких крупных полотен 1908 года, как «Дриада» и «Три женщины», не выявил каких-то существенных изменений первоначального замысла художника<sup>96</sup>. Там, где бессильны исследования в рентгеновских и инфракрасных лучах, на помощь приходит изучение приемов палимпсеста. Например, на полотне «Три женщины», невооруженным глазом видно, что первоначально голова левой фигуры располагалась ниже, была ближе к плечу, а по стилю – она выглядела более «африканской», чем в окончательном состоянии картины. Ранее прорисовка головы левой женщины в эрмитажной работе во многом повторяла изображение на одном из графических эскизов, хранящихся в Музее Пикассо в Париже<sup>97</sup>. Во время этой стадии работы облик женщины слева напоминал этюды к картине «Женщина с салфеткой» (Частное собрание)<sup>98</sup>; обнаруживалась также близость с лицом левой фигуры на другом щукинском полотне – «Дружба» (1907–1908). «Дружба» была завершена художником раньше, чем «Три женщины», но оба произведения возникли из одной графической композиции, «Купальщицы в лесу» (1907–1908), известной по графическим эскизам в музеях Нью-Йорка (Музей современного искусства)

---

<sup>96</sup> См.: Костеневич 2008. Т. 2. С. 123, № 319; С. 127, № 328.

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

<sup>98</sup> Daix P., Rosselet J. Op. cit. P. 209, № 97–99.

и Парижа (Музей Пикассо)<sup>99</sup>. Изображение пяти купальщиц, которое Пикассо многократно варьировал, восходит к произведениям Сезанна. Рисунки Пикассо на сюжет «Купальщицы в лесу» стали впоследствии графическими эскизами для двух эрмитажных картин: две левые фигуры стали основой для «Дружбы», три правые – для «Трех женщин».

Внимательное изучение другой эрмитажной работы Пикассо, «Дриада», причем невооруженным глазом, позволяет выявить в ней детали более ранних композиций. Во-первых, это едва заметная прорисовка другой фигуры в левом верхнем углу. Сейчас эта деталь почти не различима, но ранее она была намечена со всей очевидностью в эскизе гуашью (Нью-Йорк, собрание Джаффе)<sup>100</sup>.

Во-вторых, это видимые на полотне «Дриада» следы первоначальной композиции, которая представляла женщину, сидящую в кресле. Справа от обнаженной женской фигуры сохранилась линия, прежде изображавшая кресло. Намеченная художником линия проведена на холсте лишь фрагментарно: ранее она как бы вторила графическому эскизу из за-

---

<sup>99</sup> См.: Picasso and Braque. Pioneering Cubism. Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1989. P. 86. См. также: Musée Picasso. Catalogue of the Collection, II (1988). P. 86–87, Nos. 197–203.

<sup>100</sup> См. воспроизведение этюда с двумя фигурами к «Дриаде» в каталоге эрмитажной выставки 2010 года в Амстердаме: Catalogue for the exhibition «Matisse to Malevich. Pioneers of Modern Art from the Hermitage», from 6 March to 17 September 2010, organized by the State Hermitage Museum in St. Petersburg and the Hermitage in Amsterdam. Edited by Albert Kostenevich. P. 213, cat. 58 (далее: Kostenevich 2010).

писной книжки Пикассо (Carnet 16)<sup>101</sup>. Первая версия «Дриады» развивала композицию, намеченную в одном из эскизов картины «Авиньонские девушки»: в пастели «Обнаженная женщина, сидящая в кресле», изображающей женщину, положившую свою согнутую левую ногу на колено правой (весна 1907 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>102</sup>. В начале XX века щукинская картина именовалась «Нагая женщина в пейзаже». «Дриадой» (то есть лесной нимфой) ее стали называть лишь с 1923 года, когда Яков Тугендхольд вновь написал большую статью о коллекции Сергея Ивановича Щукина<sup>103</sup>.

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

Здесь необходимо сравнение эрмитажной «Композиции с черепом» с рисунком тушью из Музея Пикассо в Париже (весна – лето 1908 года)<sup>104</sup> и графическим эскизом

---

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

<sup>102</sup> Ibid. P. 47, cat. 39.

<sup>103</sup> Тугендхольд Я. А. Первый музей новой западной живописи. Б. собрание С. И. Щукина. М., 1923. С. 145. Ср. аннотацию А. Г. Костеневича в каталоге амстердамской выставки 1910 года: Kostenevich 2010. Cat. 58. А. Г. Костеневич предполагал, что название «Дриада» якобы появилось в каталоге ГМНЗИ, опубликованном в 1928 году. Тогда как правильно считать, что название «Дриада» возникло в 1923 году.

<sup>104</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 105 («Натюрморт: череп, чернильница и мо-

из Москвы (исполнен акварелью и гуашью между осенью 1907 и июнем 1908 года)<sup>105</sup>. Это сопоставление показывает некоторые композиционные изменения, происшедшие в петербургской картине. В ней в правой верхней части зеркала появилось отражение обнаженной женщины, вторящее фигуре на одной из подготовительных работ к «Трем женщинам» (Художественный музей, Бостон)<sup>106</sup>. Слева от зеркала художник поместил палитру, в отверстие которой, в сравнении с московским эскизом, он добавил кисти. Примечательно, что в другой эрмитажной картине – «Стеклянной посуде» (1906) – Пикассо действовал совсем наоборот: записал в центральной части холста изображение кистей.

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

В этом эрмитажном полотне ярко проявился живописный прием, к которому Пикассо прибегал в кубистический период, – палимпсест, о котором я уже говорил ранее. Аналогичный прием, только в связи с надписями на картине, наблюдается и другом эрмитажном натюрморте – «Бутылка “Перно”» (1913). Эта картина хорошо известна<sup>107</sup>. Но я обраща-

---

лоток», весна – лето 1908 г.).

<sup>105</sup> Там же (Пикассо. Москва, 2010). С. 47.

<sup>106</sup> *Daix P., Rosselet J.* Op. cit. P. 212, № 116; P. 223, № 172.

<sup>107</sup> См.: *Kostenevich* 2010. Cat. 63.

юсь к натюрморту «Бутылка “Перно”» потому, что ему присущ один из самых характерных примеров палимпсеста. Пикассо исправил надпись на бутылочной наклейке, которую он вначале написал неверно: «PereNød» – вместо правильно-го «PerNød». Однако и сейчас оба варианта этого слова читаются на картине невооруженным глазом. Как и в случае с «Портретом молодой женщины» (1902–1903), в натюрморте «Бутылка “Перно”» Пикассо спустя десять лет вновь сочетает изображение и слово, старый и новый текст, сохраняя для зрителя возможность прочесть раннюю надпись, не уничтоженную полностью.

Картины Пикассо, созданные в периоды «аналитического» (1909–1911) и «синтетического» (1912–1914) кубизма, дают меньше материала для исследований в рентгеновских лучах и с помощью макрофотографии, чем работы 1900-х годов. Одно из немногих исключений – это эрмитажный натюрморт «Тенора и скрипка», исполненный в начале 1913 года. На этом полотне я увидел ранее незамеченную другими исследователями надпись: начертанное маленькими прописными буквами слово «EVA», имя возлюбленной Пикассо, Евы Гуэль (Eva Gouel)<sup>108</sup>. Оно было написано в виде вертикального столбика (сверху вниз) и составляло пандан монограмме художника – латинской букве «P». Слово

---

<sup>108</sup> Моя находка была отмечена в кн.: A Life of Picasso. Volume II: 1907–1917, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 1996. P. 272–273, 464, Nete 6.

«EVA» и монограмма Пикассо служат словесным дополнением дуэту музыкальных инструментов. Так формальный, на первый взгляд, этюд двух музыкальных инструментов превратился в содержательный рассказ из жизни Пикассо.

Скрипка, начиная с ранних испанских работ 1900–1901 годов, всегда ассоциировалась у Пикассо с женщиной, тогда как тенора – с мужским началом. К тому же исследователи определили, что здесь изображена испанская разновидность кларнета, или, скорее, гобоя<sup>109</sup>.

Картины Пикассо и Брака, работавших, как говорится, «в одной связке», становились почти не различимыми в течение 1909–1911 годов, главным образом, в период «аналитического» кубизма. Здесь можно сопоставить натюрморты Пикассо («Графин, кувшин и фруктовая ваза», лето 1909 года) и Брака («Скрипка и палитра», осень 1909 года) из Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке<sup>110</sup>. Впечатление сходства возникает и тогда, когда видишь натюрморты обоих художников в Музее Метрополитен в Нью-Йорке: в частности «Бутылку рома» Пикассо и «Натюрморт с бандерильями» Брака (обе – из коллекции Жака Гельмана)<sup>111</sup>. При их сопоставлении не сразу определишь, где картина Пикассо, а где Брака.

---

<sup>109</sup> См.: Костеневич 2008. Т. 2. С. 131, № 338.

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

<sup>111</sup> Воспроизведения натюрмортов Пикассо и Брака см. в каталоге выставки: «De Matisse à Picasso. Collection Jacques et Natasha Gelman». Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 1994. P. 134–139.

Не случайно, что Борис Анреп<sup>112</sup> принял натюрморт Брака «Скрипка» с надписью «Моцарт / Кубелик» (весна 1912 года. Швейцария, частное собрание) за работу Пикассо – в статье 1913 года в журнале «Аполлон» о выставке постимпрессионистов в Лондоне в 1912 году.

Стиль кубизма стал затмевать индивидуальный стиль Пикассо. Поэтому для Пикассо в эпоху «синтетического» кубизма возникла необходимость вновь проявить неповторимость своей манеры, насытить картину автобиографическими, личностными моментами. Работая над картиной «Тенора и скрипка», художник не упустил шанса показать свое испанское происхождение. Данная находка позволила поместить натюрморт «Тенора и скрипка» в ряд других произведений художника, посвященных Еве Гуэль, которую он называл «Ma Jolie» («Моя милая» – по словам популярной в то время песенки «Ma Jolie»): «Женщина с гитарой [или кифарой]» (1911–1912, Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Гитара “Я люблю Еву”» (лето 1912 года)<sup>113</sup>; «Художник и его модель» (1914; две последние – Париж, Националь-

---

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

<sup>113</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 117. Согласно Д.–А. Канвейлеру, на картине ранее имелась надпись «J'aime Eva», которая сейчас не существует. См.: Daix P., Rosselet J. Op. cit. P. 282, № 485. Надпись «Ma Jolie» появляется на нескольких полотнах Пикассо 1911–1912 годов, в частности, на холсте «Гитара, бутылка “Перно”, бокал» (см.: Ibid. P. 282, № 486). Здесь надпись сделана правильно и не имеет исправлений, в отличие от более ранней эрмитажной картины.

ный музей Пикассо)<sup>114</sup>.

В заключение части статьи следует обобщить общие принципы, характеризующие процесс работы над картиной в последующие периоды творчества Пикассо. Эти общие приемы художника можно раскрыть на примерах авторских переделок и трансформаций первоначальных композиций на полотнах из Музея Пикассо в Париже и других музеев. В конце 1910-х – начале 1920-х годов в творчестве художника кубизм и неоклассицизм существуют параллельно. Знаменитый «Портрет Ольги Хохловой» (конец 1917-го – начало 1918-го. Музей Пикассо, Париж), демонстрировавшийся в Москве и Петербурге в 2010 году, исполнен в манере Энгра и является самым классическим среди произведений Пикассо на данной выставке. Видимо, опасаясь обвинений в академизме, упреков в уступке салонной живописи и принадлежности к «светским» художникам, Пикассо создал в 1920 году другую, версию «Портрета Ольги Хохловой» (29 июня 1920 года. Частное собрание), кубистическую. На кубистическом полотне художник записал лицо жены абстрактными формами<sup>115</sup>. В другом случае переход Пикассо в начале 1920-х годов от периода кубизма к эпохе неоклассицизма был отмечен большей последовательностью. Поверх

---

<sup>114</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 119.

<sup>115</sup> См. статью У. Рубина в каталоге выставки: «Picasso and Portraiture». Edited by William Rubin. MoMA, New York, 1996. P. 42–43 (*Rubin W. Reflection on Picasso and Portraiture*).

одной из кубистических композиций с женским портретом второй половины 1910-х годов была написана классическая по стилю картина – «Портрет Ольги Хохловой в накидке с меховым воротником» (1923. Париж, Музей Пикассо)<sup>116</sup>. При этом неоклассический портрет сохранил лежащую в его основе кубистическую структуру.

Картина «Флейта Пана» (лето 1923 года, Париж, Музей Пикассо)<sup>117</sup> неоднократно переписывалась Пикассо<sup>118</sup>. В начале Пикассо планировал написать на этом полотне композицию на сюжет «Туалет Венеры». Она была навеяна любовью художника к Саре Мёрфи, жене американского художника Джеральда Мёрфи. Однако Сара Мёрфи не ответила Пикассо взаимностью. Под влиянием этого печального личного обстоятельства художник изменил первоначальный замысел. Он отказался от многофигурной композиции, суще-

---

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

<sup>117</sup> Картина «Флейта Пана» не выставлялась в Москве в 2010 году.

<sup>118</sup> См.: Rubin W. «The Pipes of Pan»: Picasso's Aborted Love Song to Sara Murphy // Art News. 93, №. 5 (May 1994). P. 138–147; Giraudy D. Pablo Picasso: «The Pipes of Pan». – In: Boehm G., Mosch U., and Schmidt K. «Canto d' Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914–1933. Basel, Kunstmuseum, 1996. P. 268–278. См. также: A Life of Picasso. The Triumphant Years 1917–1932, by John Richardson, with the collaboration of Marilyn McCully. New York, 2007. P. 222–224, 531, Notes 24, 25.

ствовавшей в графических эскизах<sup>119</sup>. Ранее, следуя рисункам, Пикассо наметил на холсте четыре классические по стилю и духу фигуры: обнаженной Венеры в центре, Амура с луком над головой богини любви, мужчины с зеркалом (слева от Венеры), юноши с флейтой справа (этот персонаж в измененном виде остался и в законченной картине). Затем Пикассо остановился на двухфигурной композиции, написанной на тему «Флейта Пана». В завершенном состоянии на полотне наблюдается прием палимпсеста. В частности, видны ноги и другие детали стоящей фигуры, которая первоначально была ближе к центру полотна. Здесь в полной мере проявился присущий произведениям Пикассо автобиографический характер, оказавший воздействие на процесс творчества.

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

---

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

вительной работой к базельскому натюрморту<sup>120</sup>. Базельской картине предшествовали графические эскизы на тему «Карнавал в кафе», в которых герои были изображены в костюмах итальянской комедии дель арте. В 1908 году Пикассо обратился к сюжету картины «Свадьба Пьеретты» (1905. Япония, частное собрание)<sup>121</sup>, многочисленные эскизы к которой не были полностью реализованы художником<sup>122</sup>. Только в картине из Базеля персонажи «розового» периода приобрели кубистические черты. Вновь наблюдаются общие приемы работы Пикассо над картинами различных периодов: ранних, кубистических и неоклассических произведений.

Подобная базельскому натюрморту метаморфоза произошла и с картиной Пикассо эпохи сюрреализма – «Большим натюрмортом на круглом столе» (11 марта 1931), которому присуще смешение традиционных жанров живописи. Этому натюрморту предшествовала картина 1926 года, изображавшая интерьер с манекеном: ателье модистки, где работала мать Марии-Терезы Вальтер<sup>123</sup>. Первоначально на полот-

---

<sup>120</sup> См. мою аннотацию к натюрморту «Хлебы и фруктовая ваза на столе» из Базеля в каталоге выставки в Эрмитаже: «Пикассо. 25 шедевров живописи из музеев Нью-Йорка, Базеля и Парижа». С. 22–25, № 5.

<sup>121</sup> Благодаря дару картины «Селестина» в парижский музей Пикассо в 1989 году, ее владелец, Фредерик Рос, получил возможность продать свою другую картину Пикассо, «Свадьба Пьеретты», частному коллекционеру в Японии.

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

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

не с натюрмортом 1931 года художник планировал написать портрет Марии-Терезы Вальтер, новой возлюбленной Пикассо. Некоторые исследователи, ссылаясь на высказывание Пикассо, указывали на присутствие в картине зашифрованного женского профиля<sup>124</sup>. Тогда как фрукты в вазе вызывали у ученых ассоциации с глазами, а фрукты на столе – с женской грудью<sup>125</sup>. Более позднее изображение Марии-Терезы Вальтер можно увидеть в натюрморте со скульптурной головой – «Бюст, фруктовая ваза и палитра» (3 марта 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)<sup>126</sup>. В другом произведении, в рисунке углем 1932 года, более четко обозначены черты модели: Марии-Терезы Вальтер<sup>127</sup>. Метаморфозы женской фигуры продолжают и в картине «Лежащая обнаженная» (4 апреля 1932 года, Париж, Национальный музей Пикассо)<sup>128</sup>. В ней модель, наделенная чертами Марии-Терезы Вальтер, уподоблена плодам и растениям. Несмотря на трансформацию натуры, реальный прототип все же узнаваем на полотне Пикассо.

---

<sup>124</sup> См. каталог выставки: *Picasso and Portraiture*. MoMA, New York, 1996. P. 68–69. См. также: *Richardson* 2007. P. 439–440.

<sup>125</sup> См.: *Bois Y.–A. Matisse and Picasso. This publication accompanies the exhibition «Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry».* Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, January 31 – May 2, 1999. P. 62–64, fig. 47.

<sup>126</sup> См.: *Bois Y.–A. Op. cit.* P. 13, fig. 3.

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

<sup>128</sup> См.: Пикассо. Москва, 2010. С. 211.

Метаморфозы природы, воплощенные живописными средствами, – одна из главных идей творчества Пикассо, проявившаяся как в его ранние, так и зрелые годы. Художник говорил в беседе с Кристианом Зервосом в 1935 году: «Моя картина итог ряда разрушений. Я создаю картину и потом разрушаю ее». Пикассо мечтал о том, чтобы «с помощью фотографии зафиксировать не этапы создания картины, а ее превращения»<sup>129</sup>. Как мне кажется, это высказывание художника является его кредо и ярко характеризуют процесс творчества, о котором шла речь в статье. Мечта Пикассо стала сбываться в 1937 году, когда Дора Маар, новая возлюбленная художника, зафиксировала с помощью фотокамеры основные стадии работы над знаменитым полотном «Герника» (Мадрид, Национальный центр искусств имени королевы Софии). Еще большие возможности для реализации мечты Пикассо открываются перед учеными сейчас, когда различные этапы работы художника над холстом были исследованы с помощью рентгеновских, инфракрасных лучей и макрофотографий – на примере целого ряда его полотен. Процесс возникновения картины, который я стремился осветить в данной статье, позволяет понять внутреннее единство ранних, кубистических, неоклассических, сюрреалистических произведений Пикассо и общие принципы их создания художником.

---

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

# **О. А. Турчина**

## **Тема смерти в раннем творчестве Пабло Пикассо**

Очевидно, что об искусстве Пикассо говорилось много, что-то верно, что-то менее. Сейчас не время разбираться в этом, так как понятно, что сам художник провоцировал разное толкование своего творчества, да и каждое поколение находило в его искусстве «свое». Не отнимая у него свойство разночтений, ибо без этого Пикассо не был бы Пикассо и, следовательно, одним из крупнейших представителей авангарда, а в целом и всего искусства XX столетия<sup>130</sup>, хотелось бы понять «феномен» Пикассо. Стремясь, насколько возможно, взглянуть на весь его творческий путь, весь образ его искусства, начинаешь чувствовать яснее какие-то общие закономерности, прослеживающиеся, пусть и пунктирно: ускользя и вновь возвращаясь, они составляют некую основу мировоззрения мастера в целом.

Это понятно, и в настоящее время такая возможность никем не оспаривается. Если не поддаваться гипнозу постоянной переменчивости художника, сменой разных периодов, когда

---

<sup>130</sup> Напомним, что было время, когда история искусства мерилась «по Пикассо». Конечно, оно прошло, но все-таки следует признать, что его присутствие ощутимо и по настоящее время, пройдя через все искусства постмодернизма и новейших эстетических искушений.

одно возникает из другого, чередой «измов», которые он создавал, а потом им же «изменял», то все же обнаруживается некий стержень, который был присущ Пикассо изначально.

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

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

дежду. Порой же художник такой ясности не хотел (в данном случае она определялась, конечно, агитационными задачами).

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

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

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

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

ния первых работ с соответствующими приемами.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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