



ПИКАССО

И. ГОЛОМШТОК, А. СИНЯВСКИЙ

# П И К А С С О

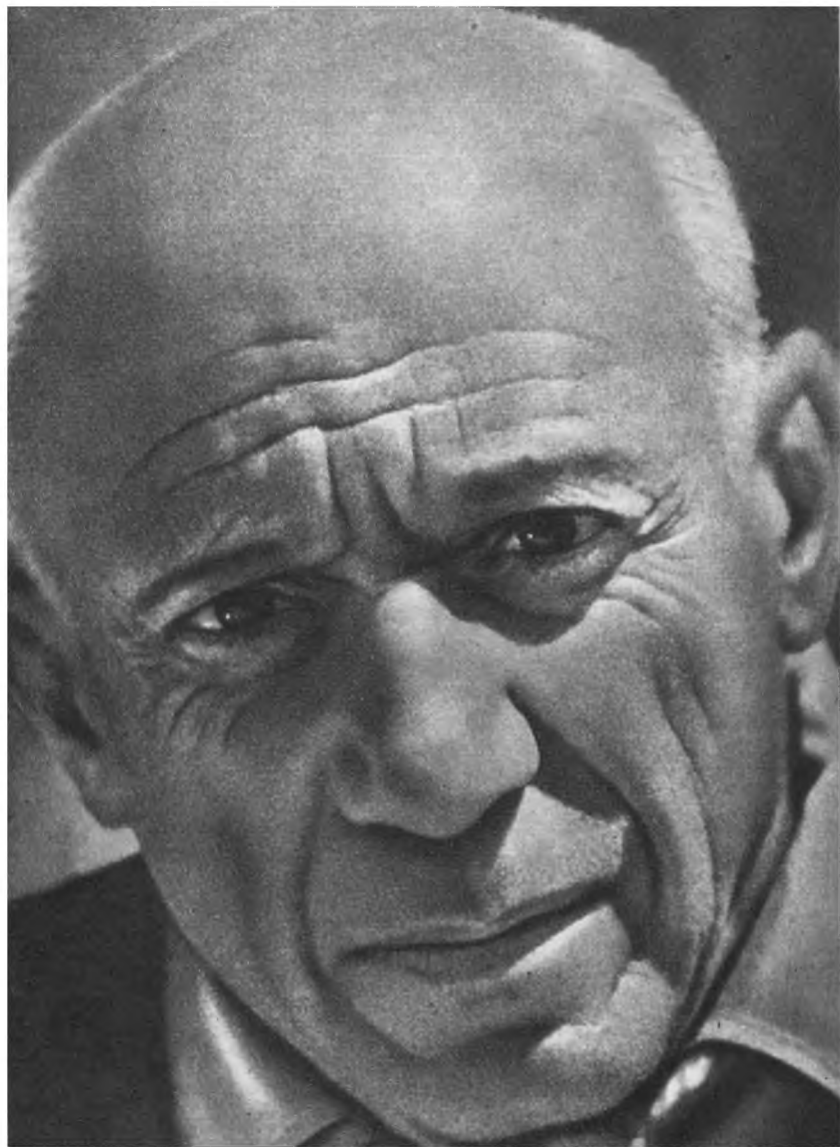
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»  
ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ  
ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

*Москва 1960*

*В брошюре И. Н. Голомштока и А. Д. Сиявского излагаются основные этапы жизни и творчества Пабло Пикассо, — всемирно известного художника и прогрессивного общественного деятеля, члена Французской коммунистической партии, лауреата Международной премии Мира, члена Всемирного Совета Мира.*

*Авторы стремятся раскрыть сложность и противоречивость творчества художника, защищающего передовые политические взгляды, но выражающего их во многих своих произведениях в чуждой нам формалистической форме. Авторы показывают специфику исканий Пикассо, связь его творчества с современной общественной жизнью, в популярной форме дают характеристику метода и стиля Пикассо, анализируют его произведения.*

*Издательство просит читателей присылать свои отзывы о книге и пожелания в связи с настоящим изданием.*



*Пабло Пикассо*

В начале 1915 года в холодный зимний день Пикассо повел меня в свою мастерскую, которая находилась недалеко от «Ротонды» на улице Шельшер. Окна выходили на кладбище Монпарнас. Парижские кладбища лишены поэзии русских или английских, это абстрактные города с прямыми улицами, склепами, плитами. В мастерской нельзя было повернуться: повсюду лежали написанные холсты, куски картона, жест, проволока, дерево. Угол занимали тюбики с красками; столько тюбиков я не видел и в магазине. Пикассо объяснил, что прежде у него часто не бывало денег на краски, и вот, продав недавно несколько холстов, он решил обзавестись красками «на всю жизнь». Я увидел живопись на стене, на поломанном табурете, на коробках от сигар; Пикассо признался, что порой не может видеть незаписанной плоскости. Работал он с каким-то невиданным иступлением. У других месяцы творчества сменялись теми пустотами, когда поэт или художник, по словам Пушкина, «вкушает хладный сон», а Пикассо всю свою жизнь проработал и продолжает работать с той же яростью. Различные чудачества, которые увлекают репортеров или фотографов, это не жизнь Пикассо, это минуты перекура.

Я спросил, зачем у него жест, он сказал, что хочет ее использовать, но еще не знает как. Не было, кажется, материала, над которым он не работал бы. Всю свою жизнь он учился: любит мастерство. Когда ему было сорок лет, он учился у испанского ремесленника Хулио Гонсалеса, как обрабатывать листовое железо; в шестьдесят лет учился искусству литографа, в семьдесят стал гончаром.

В мастерской была негритянская скульптура и большой холст таможенника Руссо, художника-любителя, вещи которого теперь украшают музеи всего мира. Картина Руссо изображала мирную конференцию. Пикассо объяснил мне, что негритянские скульпторы меняют пропорции головы, тела, рук вовсе не потому, что не видят людей, и не потому, что не умеют работать: у них другие понятия о пропорциях, как у японских мастеров другие представления о перспективе. «Ты думаешь таможенник Руссо никогда не видал классической живописи? Он часто ходил в Лувр. Но он хотел работать иначе»... Пикассо первый понял, что наша эпоха требует прямоты, непосредственности, силы.

Ему тогда было тридцать четыре года, но выглядел он моложе: очень живые, пронзительные и невероятно черные

глаза, черные волосы, небольшие, почти женские руки. Зачастую он сидел в «Ротонде» мрачный, почти ничего не говорил; порой им овладевало веселье, тогда он шутил, изводил приятелей. От него исходило беспокойство, и это меня успокаивало: глядя на него, я понимал, что происходящее со мной не частный казус, не заболевание, а особенность эпохи. Я уже говорил, что иногда Пикассо был мне дорог своей разрушающей силой; именно таким я его узнал и полюбил в годы первой мировой войны. Принято считать, что в ту эпоху Пикассо был равнодушен ко всему, что называют политикой. Если понимать под этим словом смену министерств или газетную полемику, то действительно Пикассо в «Матэн» искал скорее анекдоты, нежели декларации. Но я помню, как он обрадовался известиям о февральской революции. Он подарил мне тогда свою картину; я с ним расстался на многие годы.

Говорят, что дружба, как и любовь, требуют присутствия, при долгой разлуке они чахнут. Я порой не видал Пикассо восемь-десять лет; но ни разу я не встречал чужого, переменившегося человека. (Именно поэтому я не помню в точности, когда он мне сказал то-то — мог сказать в 1914, мог и в 1954...) Помню различные мастерские: на улице Ля Боеси, в парадной буржуазной квартире, где он казался случайным посетителем, чуть ли не взломщиком; на улице Сент-Огюстен в очень старом доме, там мастерская была большая, с испанцами, с голубями, с огромными полотнами, с тем обдуманым и организованным беспорядком, который Пикассо порождает повсюду; сараи в Валлорисе, жестянки, глина, рисунки, стеклянные шарики, обрывки плакатов, чугунные столбы и хибарка, где он ночевал, кровать, заваленная газетами, письмами, фотографиями; большой светлый дом «Калифорния» в Каннах — дети, собаки и снова груды писем, телеграмм, огромные холсты, а в саду бронзовая пикассовская коза.

Я давно его прозвал шутя чертом. Это русское слово трудно выговорить французу, но по-испански звук «ч» существует и, улыбаясь, Пабло говорит: «Я — черт».

Если он черт, то особенный — поспоривший с богом насчет мироздания, восставший и неуступивший. Черт обычно не только лукав, но злобен. А Пикассо — добрый черт.

До чего наивны, несведущи или недобросовестны люди, считающие его большой, нелегкий творческий путь оригинальным, желанием «поразить мещанина», любовью к модным «измам»! Он не раз говорил мне, что ему смешно, когда о нем пишут, что он «ищет новые формы». «Я ищу одного — выразить то, что хочу. Я не ищу новых форм, я их нахожу»... Он как-то сказал мне, что иногда, садясь писать, не знает, будет ли холст кубистическим или сугубо реалистическим — это диктуется и моделью, и душевным состоянием художника.

В Валлорисе Пикассо позировала одна молодая, красивая

американка. Он сделал десятки рисунков, писал ее маслом. На первом портрете американка весьма напоминала ту, которую видят ее окружающие; ни один сторонник реализма в самом узком смысле этого слова не найдет, что возразить. Постепенно Пикассо начал разлагать лицо. Видимо, модель ему раскрылась не только в своей ангельской внешности; он нашел черты, выдававшие ее характер, начал их изучать. «Но это свинья в кубе», — сострил стоящий рядом со мной посетитель выставки, глядя на десятый портрет американки, не подозревая, что портрет красавицы, приведший его в восхищение, был первым портретом «кубистической свиньи».

В 1948 году после Вроцлавского конгресса мы были в Варшаве. Пикассо сделал мой портрет карандашом; я ему позировал в номере старой гостиницы «Бристоль». Когда Пабло кончил рисовать, я спросил: «уже?» — мне сеанс показался очень коротким. Пикассо рассмеялся: «Но я ведь тебя знаю сорок лет»... Портрет Пикассо мне кажется не только очень похожим на меня (лучше сказать — я похожу на рисунок), но и глубоко психологическим. Все портреты Пикассо раскрывают (порой разоблачают) внутренний мир модели. Очень давно, когда я сказал Пикассо о моей любви к импрессионистам, Пикассо заметил: «Они хотели изобразить мир таким, каким они его видели. Меня это не увлекает. Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю»...

Конечно, многие холсты Пикассо трудны для понимания: сложность мысли и чувств, непривычность формы. Мне привелось быть переводчиком при первой беседе между Пикассо и А. А. Фадеевым во Вроцлаве.

*Фадеев.* Я некоторых вещей ваших не понимаю, лучше я это вам сразу скажу. Почему вы иногда выбираете форму, непонятную людям?

*Пикассо.* Скажите, товарищ Фадеев, вас учили в школе читать?

*Фадеев.* Разумеется.

*Пикассо.* А как вас учили?

*Фадеев* (со своим тонким пронзительным смехом) Бе-а-ба...

*Пикассо.* Как и меня — «ба»... Ну, хорошо, а живопись вас учили понимать?

*Фадеев* снова рассмеялся и заговорил о другом.

Если задуматься над всем творчеством Пикассо, то станет ясным, как он изменил живопись. После импрессионистов люди увидели природу заново — без очков болонской школы. Художники писали исключительно с натуры: портреты, пейзажи, натюрморты. Композиции стали монополией художников академического направления. Больше всего художники боялись сюжета, как они говорили, «литературщины». Пожалуй, последней композицией, сделанной во Франции большим художником, остается «Похороны в Орнате» Курбэ; эта вещь

написана в 1851 году. В 1937 году, почти сто лет спустя, Пикассо написал «Разрушение Герники».

Приехав из Мадрида в Париж, я сразу пошел в испанский павильон на всемирной выставке и замер: увидел «Гернику». Потом я дважды ее видел — в 1946 году в нью-йоркском музее и в 1956 году в Лувре на ретроспективной выставке Пикассо, и каждый раз я испытывал то же волнение. Как мог Пикассо заглянуть вперед? Ведь гражданская война в Испании еще велась по старинке. Правда, для немецкой авиации она была маневрами, но налет на Гернику был небольшой операцией, первой пробой пера. Потом была вторая мировая война. Потом была Хиросима. Полотно Пикассо — это ужас будущего, множества Герник, атомной катастрофы. Мы видим куски раздробленного мира, безумье, ненависть, отчаянье, небытие.

(Что такое реализм и реалистичен ли художник, который пытается изобразить драму Хиросимы, тщательно выписывая язвы на теле одного или десяти пораженных? Не требует ли именно реальность другого, более обобщенного подхода, когда раскрыт не отдельный эпизод, а суть трагедии?).

Сила Пикассо в том, что самую глубокую мысль, самое сложное чувство он умеет выразить языком искусства. Еще подростком он рисовал как мастер; его линии передают все, что он хочет — они ему подвластны; он предан живописи, может сердиться, терзаться, если не сразу находит нужный ему цвет.

Была пора, когда у нас культивировалась живопись, похожая на огромные раскрашенные фотографии. Помню в ту пору смешной разговор Пикассо с молодым ленинградским художником.

*Пикассо.* У вас продаются краски?

*Художник.* Конечно, сколько угодно...

*Пикассо.* А в каком виде?

*Художник* (недоумевая). В тубиках...

*Пикассо.* А что на тубике написано?

*Художник* (с еще большим недоумением). Название краски «охра». «жженая сена», «ультрамарин», «хром»...

*Пикассо.* Вам нужно рационализировать производство картин. На фабрике должны изготавливать смеси, а на тубиках ставить «для лица», «для волос», «для мундира». Это будет куда разумнее.

Некоторые авторы, писавшие о Пикассо, пытались изобразить его увлечение политикой, как нечто случайное, как прихоть: оригинал, любит бой быков, почему-то стал коммунистом. Пикассо всегда относился очень серьезно к своему политическому выбору. Помню обед в его мастерской в день открытия Парижского конгресса сторонников мира. В тот день у Пабло родилась дочь, которую он назвал Паломой (по-испански «палома» — голубка). За столом нас было трое:



Пикассо, Поль Элюар и я. Сначала мы говорили о голубях. Пабло рассказывал, как его отец, художник, часто рисовавший голубей, давал мальчику дорисовывать лапки — лапки успели надоесть отцу. Потом заговорили вообще о голубях; Пикассо их любит, всегда держит в доме; смеясь, он говорил, что голуби жадные и драчливые птицы, непонятно, почему их сделали символом мира. А потом Пикассо перешел к своим голубкам; показал сотню рисунков для плаката: он знал, что его птице предстоит облететь мир. Он говорил о конгрессе, о войне, о политике. Я запомнил его фразу: «Коммунизм для меня тесно связан со всей моей жизнью, как художника»... Над этой связью не задумываются враги коммунизма. Порой она кажется загадочной и для некоторых коммунистов.

Пикассо потом сделал еще несколько голубок: для Варшавского конгресса, для Венского. Сотни миллионов людей узнали и полюбили Пикассо только по голубкам. Снобы над этим издеваются. Недоброжелатели обвиняют Пикассо в том, что он искал легкого успеха. Однако его голубки тесно связаны со всем его творчеством — с минотаврами и козами, со старцами и девушками. Конечно, голубка — крупица в богатстве, созданном художником; но ведь сколько миллионов людей знали и почитали Рафаэля по репродукциям одной его картины «Сикстинская мадонна», сколько миллионов людей знают и почитают Шопена только потому, что он написал музыку, которую они слышат на похоронах! Так что снобы напрасно смеются. Конечно, по одной голубке узнать Пикассо нельзя, но нужно быть Пикассо, чтобы сделать такую голубку.

Самого Пикассо не только не обижает, но бесконечно трогает любовь простых людей к его голубке и к нему. Мы с ним были в Риме осенью 1949 года на заседании Комитета мира. После митинга на большой площади мы шли по рабочей улице; прохожие его узнали, повели в маленькую траторию, угощали вином, обнимали; женщины просили его подержать на руках их детей. Это было проявлением той любви, которой не выдумаешь. Конечно, они не видали картин Пикассо, а увидев, многое не поняли бы, но они знали, что он, большой художник, за них, с ними и поэтому его обнимали.

На конгрессах — во Вроцлаве, в Париже он сидел все время с наушниками, внимательно слушал. Мне пришлось несколько раз обращаться к нему с просьбами: почти всегда в последнюю минуту оказывалось, что для успеха конгресса или какой-либо кампании в защиту мира необходимо получить рисунок Пикассо. И как бы ни был он поглощен другой работой, он всегда выполнял просьбу.

Порой некоторые из его единомышленников осуждали или отвергали его произведения. Он принимал это с горечью, но спокойно, говорил: «В семье всегда ругаются»...

Он знал, что его картины красуются в музеях Америки,

знал, что когда он хотел поехать в Соединенные Штаты с делегацией Всемирного совета мира, ему не дали визы. Знал и другое: в стране, которую он любил, в которую верил, долго относились отрицательно к его творчеству. Как-то когда мы встретились, он, смеясь, сказал: «Нам с тобой попало...» Незадолго до того я напечатал в литературной газете статью: конечно, не о живописи, а о борьбе за мир (это было в 1949 году); в статье я говорил, что лучшие умы Запада с нами и называл Пикассо. К статье сделали сноску: выразили сожаление, что я не критикую формалистических элементов в творчестве Пикассо. Разумеется, антисоветские газеты Франции перепечатали — не мою статью, а редакционную сноску. Пабло смеялся, говорил, что не стоит огорчаться — сразу все не делается...

Его доверие к Советскому Союзу ничто не могло поколебать. В 1956 году некоторые из его друзей, поддавшись растерянности, предлагали ему дать свою подпись под протестами, декларациями, заявлениями. Пикассо отвечал отказом.

Для меня была большой радостью его выставка в Москве. На открытие пришло слишком много народу: устроители, боясь, что будет мало публики, разослали куда больше приглашений, чем нужно. Толпа прорвала ограждения, каждый боялся, что его не впустят. Директор подбежал ко мне, бледный: «Успокойте их, я боюсь, что начнется давка». Я сказал в микрофон: «Товарищи, вы ждали этой выставки двадцать пять лет, подождите теперь спокойно двадцать пять минут»... Три тысячи человек рассмеялись, и порядок был восстановлен. Открыть выставку от имени «Секции друзей французской культуры» должен был я. Обычно церемонии мне кажутся скучными или смешными, но в тот день я волновался, как школьник. Мне дали ножницы и мне казалось, что я разрежу сейчас не ленточку, а занавеску, за которой стоит Пабло... Конечно, на выставке люди спорили; так бывает повсюду на выставках Пикассо — он восхищает, возмущает, смешит, радуется, никого он не оставляет равнодушным.

«Противоречия»... Хорошо, пусть будет так. «В творчестве Пикассо множество противоречий»... Но вспомним даты — его первые вещи были выставлены в 1901 году, а теперь, когда я пишу эти строки, на дворе 1960. Мало ли было противоречий за эти шестьдесят лет? Пикассо жил не в прошлом и не в будущем: он выразил сложность, смятение, отчаяние; надежду своей эпохи. Он разрушает и строит, любит и ненавидит.

Мне все же повезло. Я встретил в моей жизни некоторых людей, которые определили облик века. Я видел не только шторм и туман, но и тени людей на капитанском мостике. К большим удачам моей жизни я отношу тот далекий день, когда я впервые встретил Пикассо.

*Илья Эренбург.*

---

Пабло Пикассо прочно вошел в историю современного искусства как крупнейший его представитель, как основоположник целого ряда художественных направлений, определяющих лицо современной западноевропейской культуры. Многие художники разных стран считают его своим духовным учителем. О Пикассо написаны сотни монографий, тысячи статей и исследований на всех языках мира. Творчество его настолько разнообразно, что созданное им кажется работой многих мастеров, живущих в разное время, не имеющих между собой ничего общего и даже враждебных друг другу по своим эстетическим принципам. Рядом с подчеркнута грубыми, примитивными формами, взятыми художником, можно подумать, от древнейшей скульптуры и наскальных изображений, — античная Греция с ее почитанием красоты человеческого тела. Рядом с работами, не уступающими по степени и качеству реалистической изобразительности старым мастерам, — изображения предметов, лишенных естественных форм и красок, сдвинутых со своих мест, искромсанных на куски, обращенных в груды обломков. Здесь лица и тела людей перекошены, разъяты на части и сшиты вновь самым причудливым образом. Перед ними на память приходят страницы повести Герберта Уэллса о докторе Моро, который пытался путем вивисекции создать живые существа, неизвестные самой природе. Не верится, что автором этих разноликих и разобщенных произведений может быть один человек...

Пабло Пикассо родился 25 октября 1881 года в небольшом испанском городе Малаге. Его отец — учитель рисования, художник дон Хосе Руис — был его первым учителем<sup>1</sup>. Очень

---

<sup>1</sup> До 1902 года Пикассо подписывал свои работы «Пабло Руис»; впоследствии он принял фамилию матери.

рано проявилось выдающееся художественное дарование Пикассо: в 12 лет он уже работает вместе с отцом, доделывая его картины, и создает самостоятельные композиции. Эти детские работы Пикассо отмечены острой наблюдательностью, точностью рисунка и какой-то не свойственной детям серьезностью и вдумчивой объективностью в передаче модели. В это время он посещает школу изящных искусств в Барселоне, куда в 1895 году переселилась его семья, а в возрасте 16 лет едет в Мадрид, где поступает в Академию Сан Фернандо — высшую художественную школу Испании. Однако затхлая атмосфера, царившая в этом официальном центре художественной жизни страны, консерватизм профессоров, их враждебное отношение ко всему новому, что появлялось в искусстве, быстро отбили у талантливого художника охоту продолжать академическое образование. Не проучившись и года, Пикассо возвращается в Барселону, а в 1901 году едет в Париж.

Из застойной, консервативной атмосферы монархической Испании девятнадцатилетний Пикассо попадает в обстановку напряженной художественной жизни. Начинается период упорной работы, смелых поисков и дерзких экспериментов, которыми отмечен весь его творческий путь. Уже в 1901 году, в Париже, в галерее Амброзо Воллара — известного собирателя и знатока искусства — устраивается персональная выставка произведений Пикассо. Работы, здесь экспонированные, свидетельствуют о многосторонних увлечениях художника: в них ясно видны влияния Эль Греко, Домье, Ван-Гога, Тулуз-Лотрека, Дега.

Однако уже в этих работах выявляется круг тем и образов его искусства и, главное, сам подход к изображаемому явлениям, который определяет характер всего творчества Пикассо. Его излюбленные персонажи — нищие, странствующие актеры, завсегдатаи кабачков, ищущие в вине забвение от тягостей жизни, обездоленные, выброшенные за борт сытого добропорядочного буржуазного общества. Пикассо изображает их то в суровой обстановке нищенских жилищ, где немногочисленные предметы выглядят такими же убогими, как и их хозяева, то на гладком нейтральном фоне. Преувеличенно изломанные острые контуры и удлинённые пропорции, истощенные лица и костлявые руки, устремленные прямо на зрителя печальные, невидящие глаза — все эти черты создают атмосферу мрачной безысходности и вызывают глубокое сочувствие к персонажам его картин.

Период с 1901 по 1904 год в творчестве Пикассо обычно называют «голубым периодом», так как большинство картин этого времени написано в холодной сине-зеленой гамме, усугубляющей настроение усталости и трагической нищеты.

С конца 1904 года начинается так называемый «розовый период». Круг образов и тем в работах Пикассо 1905—1906 го-

дов остается прежним, но легче и прозрачнее становится колорит, рисунок принимает более плавные и текучие контуры. Призрачная розовато-голубоватая дымка наполняет пространство, где те же персонажи — странствующие актеры и бедняки — раскрыты теперь в ином настроении — лирическом и нежном.

Таким образом, с самого начала творчество Пикассо звучит на сильной ноте гуманизма и сострадания к людям, живущим в тяжелых условиях капиталистической действительности. Уже в ранних работах проявляются те черты его мировосприятия, которые впоследствии, в годы голода и разрухи, вызванные второй мировой войной, привели художника в ряды Коммунистической партии Франции.

«К коммунизму меня привело все мое творчество... Я коммунист, потому что я хочу, чтобы меньше было нищеты», — эти слова Пикассо становятся особенно понятными, когда сталкиваешься с суровым миром бедняков и отщепенцев, который воссоздает его ранние произведения. Да и сам Пикассо в те годы целиком принадлежит к этому миру. Вместе со своим другом поэтом Максом Жакобом Пикассо снимает на одной из улочек Монмартра убогий чердак с единственной кроватью и по ночам, когда его друг спит, напряженно работает, кое-как перебиваясь случайными продажами своих картин.

В конце 1906 года в его работах появляются новые стилистические черты. Он создает несколько портретов, в которых головы, руки, тела людей приобретают подчеркнутую объемность, словно грубо вырубленные из какого-то твердого, трудно поддающегося обработке материала. В 1907 году он пишет свою знаменитую картину «Авиньонские девушки». Эта картина положила начало не только следующему этапу в его творчестве, который обычно называют «негритянским» (так как сильное влияние на Пикассо оказала тогда негритянская скульптура), но и новому направлению в мировом искусстве, получившему название «кубизм».

Лица пяти изображенных в этой картине женщин напоминают маски негритянской скульптуры. Руки, груди, складки одежды ломаются острыми углами, и голубой фон, на котором изображены фигуры, кажется треснувшим в разных направлениях куском большого оконного стекла...

За этой картиной следует длинная серия пейзажей, натюрмортов, портретов, собранных, кажется, из отдельных геометрических объемов и раскрашенных одним-двумя сдержанными тонами. В работах 1908—1910 годов эти объемы начинают дробиться на части, предметы распадаются на маленькие треугольники, ромбы, квадраты, которые становятся все мельче и мельче, постепенно теряют объемность и сводят изображение к плоскости. Прочные, грубые, неподвижные формы работ

1906—1907 годов здесь распадаются на составные части, в хаосе рухнувшего мироздания, в стремительном движении растворяются формы реальной действительности.

В 1913 году — новое изменение. Натюрморты, которые Пикассо начиная с этого года пишет в огромных количествах, представляют сочетания больших ярко раскрашенных плоскостей, повторяющих контуры предметов, по-прежнему разбитых на фрагменты. Из картины в картину размер плоскостей увеличивается, усиливается интенсивность их окраски. Обычный материал живописи — краска — кажется Пикассо уже недостаточным средством для решения новых проблем, и он вводит в картины новые материалы, наклеивает прямо на холст куски газет, обрывки обоев, подкрашенный песок и опилки, обыгрывает фактурные соотношения газетных шрифтов, журнальных заголовков и т. п.

От этих работ оставался лишь один шаг до абстрактного искусства, порывающего все связи с реальностью. Многие художники, шедшие с Пикассо по одному пути, сделали этот последний решающий шаг. Пикассо не перешагнул черты.

Одновременно с кубистическими работами Пикассо создает ряд графических портретов (Воллара, Макса Жакоба и др.), в которых он продолжает традиции классического рисунка великих рисовальщиков прошлого. Пикассо увлекается в это время рисунками Энгра, и иногда этот период его творчества называют «энгровским», или «периодом энгровских рисунков».

В те годы в Париже с огромным успехом проходят выступления знаменитого русского балета. Пикассо сближается с руководителем балета Дягилевым и создает декорации для ряда постановок. В 1918 году русская балерина Ольга Хохлова становится женой художника. За год до этого он вместе с балетной труппой посетил Италию. Античные памятники и творения великих мастеров итальянского Ренессанса, увлечение балетом открыли для художника непреходящие ценности искусства прошлого, пластическую красоту человеческого тела. В его творчестве начинается так называемый «период неоклассицизма».

Однако классическая гармония тела человека приобретает необычное выражение в его работах 1920—1923 годов. Его картины и рисунки наполнены странными женскими фигурами с преувеличенно мощными формами, подобными каменным изваяниям. Они то сидят в неподвижных, застылых позах, то взявшись за руки, несутся в стремительном беге, и кажется, что земля должна сотрясаться под их тяжелыми ногами. В это время Пикассо создает новые кубистические работы, а также пишет блестящие реалистические портреты Ольги Хохловой, своей матери, маленького сына, пишет прежних Пьеро, Арлекинов, натюрморты и т. д. Так, одним, 1921 годом помечены и два его знаменитых неоклассицистических «Материнства», и

одна из центральных кубистических работ «Три музыканта», и исполненная виртуозной завершенности реалистическая «Голова юноши».

В 1925 году Пикассо пишет картину «Три танцовщицы», знаменующую новый поворот в его творчестве. Изображены танцующие женщины; но руки и ноги фигур оканчиваются какими-то острыми зубцами. Лицо женщины в центре имеет только один глаз, который, однако, занимает всю продольную часть левой щеки, а голова правой фигуры непропорционально мала и намечена лишь схематическим контуром. Все формы приходят в судорожное, конвульсивное движение, находящееся в резком контрасте со статичной неподвижностью или спокойными, упорядоченными ритмами движений неоклассицистических фигур.

Динамическая, повышено экспрессивная художественная форма определяет характер работ Пикассо конца 20-х — начала 30-х годов. Портреты, совмещающие в едином изображении различные повороты и ракурсы (так что, например, на лице, повернутом в профиль, видны оба глаза); натюрморты, в которых резкие искажения реальных форм сочетаются с праздничным звучанием декоративных пятен; странные конструкции почти абстрактных форм — таков основной круг работ Пикассо в этот период. А параллельно с этим он создает сотни реалистических рисунков, гравюр, иллюстраций. Он обращается к образам античности, иллюстрируя «Метаморфозы» Овидия (1930), «Лисистрату» Аристофана (1934) контурными рисунками, напоминающими изображения на античных вазах. В той же манере беглого контурного рисунка, сделанного как бы одним росчерком пера, выполнены и его знаменитые серии «Скульптор и модель» (1933—1934) «Рембрандт и его обрученная» (1934), многочисленные изображения боя быков и т. д. Спокойная гармония текучих линий, классическая ясность и чистота поэтических образов в ряде рисунков кажутся абсолютно несовместимыми с подчеркнутой дисгармонией других его произведений этих же лет.

В это время имя Пикассо уже известно всему миру. Он живет во Франции, но сохраняет тесные связи со своей родиной. Остро переживает художник весь ход героической и трагической борьбы испанского народа с фашизмом. В 1936 году республиканское правительство Испании назначило Пикассо почетным директором Прадо — крупнейшего художественного музея страны. Он продает свои картины и посылает большие суммы денег в помощь испанским республиканцам.

В 1937 году Пикассо пишет гневный памфлет «Мечты и ложь генерала Франко», сопровождая текст рисунками. Отдельные листы этого памфлета были отпечатаны в виде почтовых открыток, и вырученные от их продажи деньги Пикассо направил в фонд республиканского правительства Испании.

26 апреля 1937 года фашистская авиация подвергла жестокой бомбардировке небольшой испанский городок Гернику. За три с половиной часа город был сравнен с землей и развалины зданий погребли более двух тысяч женщин, стариков, детей. Злодеяние фашистов потрясло художника. Незадолго до этого испанское правительство поручило Пикассо выполнить роспись для испанского павильона на международной выставке в Париже. За короткий срок Пикассо создает одно из центральных своих произведений — «Гернику» размером в 28 квадратных метров. «Герника» была политическим актом огромного значения и стала главным событием всей международной выставки.

В картинах, рисунках, гравюрах Пикассо часто встречаются образы, перенесенные прямо с арен испанских корридо и хорошо знакомые каждому испанцу. Мы видим их и в «Гернике». Однако это уже не изображения традиционного боя быков. Страшные чудовища с головами быков на человеческих телах, смертельно раненные лошади со вспоротыми животами — эти образы в «Гернике» кажутся каким-то жутким воплощением слепой животной ярости, страдания и безумной нечеловеческой силы.

Фашистское нашествие застает Пикассо во Франции. Друзья уговаривают художника бежать в Америку, но Пикассо отказывается покинуть Францию, которую считает своей второй родиной. Нацисты не решились тронуть всемирно прославленного художника. Они ограничились объявлением его искусства дегенеративным и запрещением выставлять его работы.

Годы войны и оккупации Пикассо прожил в Париже, в глубоком уединении, помогая участникам движения Сопротивления и разделяя со всем народом лишения и невзгоды. Погибают старые друзья Пикассо, кто в боях за свободу, кто в концентрационных лагерях нацистов.

В произведениях, созданных в годы войны, отчетливо видится трагическое неприятие мира, в котором живет художник. В жутком калейдоскопе проходят перед нами мрачные, жестокие образы его работ 40-х годов. Страшный ошетинившийся кот держит в зубах еще трепещущую птицу с оторванным крылом; стилизованный человеческий череп тарашит пустые глазницы в соседстве с извивающимися, как живые существа, острыми листьями ядовито-зеленого лука, лица людей в гримасах боли и отчаяния — изломанный, трагический, зловещий мир, в котором самые простые предметы — посуда, растения, животные — кажутся глубоко враждебными человеку.

В послевоенные годы Пикассо создает картины, скульптуры, монументальные росписи, занимается керамикой, делает рисунки, офорты, литографии, иллюстрации — никогда еще



его творчество не было столь плодотворным и многогранным. Он по-прежнему откликается на все актуальные события времени. В 1949 году земной шар облетел его «Голубь мира», ставший для всего человечества символом борьбы за мир; в 1950 году он вместе с поэтом-коммунистом Полем Элюаром создает книгу «Лицо мира» и работает над иллюстрациями к его стихам; в 1951 году Пикассо пишет свою знаменитую «Войну в Корее», бичующую злодеяния, творимые империалистами в Северной Корее, а в 1952 году создает два огромных панно «Война» и «Мир». Деформация реальных фигур и предметов в большинстве его послевоенных произведений остается прежней, но менее напряженными, нервными выглядят изломы форм, более ярким и радостным становится колорит. В 50-е годы он создает такие шедевры, как серия рисунков с изображением «игры в быка», серии коррид, блестящие графические портреты.

Сейчас Пикассо 79 лет. Он полон сил и энергии, он работает с прежним упорством и энтузиазмом.

Такова биография этого крупнейшего художника современности, таков — в самых общих чертах — его сложный и незавершившийся творческий путь.

\* \*  
\*

В октябре 1901 года Пикассо впервые приехал в Париж. Тогда там еще работали Клод Моне, Писсаро, Дега, Ренуар. Сорок лет назад они вместе с Эдуардом Мане выступили с протестом против салонного и академического искусства, традиционные образы которого уже давно перестали выражать идеи современности и утратили всякую связь с живой действительностью. Из душных полутемных мастерских эти художники вынесли свои мольберты на открытый воздух и начали писать то, что непосредственно лежало перед их глазами.

Официальная критика глумилась над ними, консервативно настроенная публика не признавала. Всем им пришлось пройти тяжелый путь нищенского существования, но они упорно работали и упорно отстаивали свои убеждения.

Направление, которое они основали, получило название «импрессионизм» (от французского слова *impression* — впечатление). Импрессионисты открыли в своем искусстве новые стороны красоты природы. Вибрация солнечных бликов на листьях деревьев, колеблемых ветром, движение карет, отраженных в мокром асфальте, повседневная суэта оживленных парижских бульваров, пронизанная солнечным светом влажная воздушная атмосфера, наполняющая все пространство пейзажа, — эти стороны действительности в работах художников-импрессионистов доведены до иллюзии полной жизненной достоверности. Применение этими художниками новой

живописной техники — так называемой техники раздельного мазка — обогатило мировое искусство большими возможностями в передаче реального мира.

В конце XIX века импрессионизм сделался главным направлением в живописи многих европейских и неевропейских стран; однако уже к этому времени он утратил тот новаторский характер, который был присущ ему в момент возникновения. Последователи импрессионистов ограничили себя пейзажной живописью. Весь круг социальных, этических, философских проблем, которые решались живописью прошлого, почти целиком выпал из их поля зрения. Импрессионизм превратился в созерцательное искусство, основанное на бездумной фиксации состояний световой и воздушной среды данного момента суток, без попыток проникнуть в глубину изображаемых явлений.

Начинаются поиски новых путей в искусстве. Поль Сезанн первым преодолевает импрессионистическую форму и противопоставляет импрессионизму свою собственную концепцию видения мира. На сцену выступает новое поколение художников: Ван-Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек и другие. Их творчество означало отход от характерного для импрессионизма чувственно-созерцательного восприятия природы. Натура в их искусстве преобразуется силой переживаний художника, ясностью осмысляющего ее интеллекта. Зримая оболочка предметов реального мира, которая занимала столь важное место в эстетической системе импрессионизма, приносится теперь в жертву иным стремлениям — выразить свое осмысление жизни, показать свое отношение к ней.

В усвоении и развитии живописных достижений импрессионизма, а также в борьбе с ограниченностью этого направления складываются принципы и формы искусства нашего времени. В самом начале нашего века Анри Матиссом был сформулирован наиболее общий принцип современного искусства: «Точность воспроизведения предметов реального мира не есть правда в искусстве». Это не было открытием чего-то принципиально нового в характере изобразительного искусства: «точность воспроизведения» никогда не являлась главной его задачей. Великие реалисты прошлого нередко жертвовали внешним правдоподобием в передаче отдельных сторон натуры ради более полного выявления идеи произведения. Но в современном искусстве это нарушение внешнего сходства с натурой достигает неизмеримо большей степени, доходя в крайних своих проявлениях до полного разрушения зрительного образа.

Чтобы найти верный подход к пониманию произведений Пикассо, следует прежде всего учесть, что задача художника не состоит в том, чтобы дать нам в своем искусстве копию окружающего мира. Формы предметов претерпевают всяче-

ские изменения в его работах; они преувеличиваются, искажаются, ломаются, доводятся до гротеска. Это одинаково применимо ко всем произведениям художника, созданным на протяжении более чем шестидесятилетнего творчества; не только к тем из них, где отход от точности в передаче модели проявляется со всей очевидностью, но и к тем, где окружающий нас мир выступает во вполне «узнаваемых» формах, в частности к самым ранним работам Пикассо — картинам «голубого» и «розового» периодов.

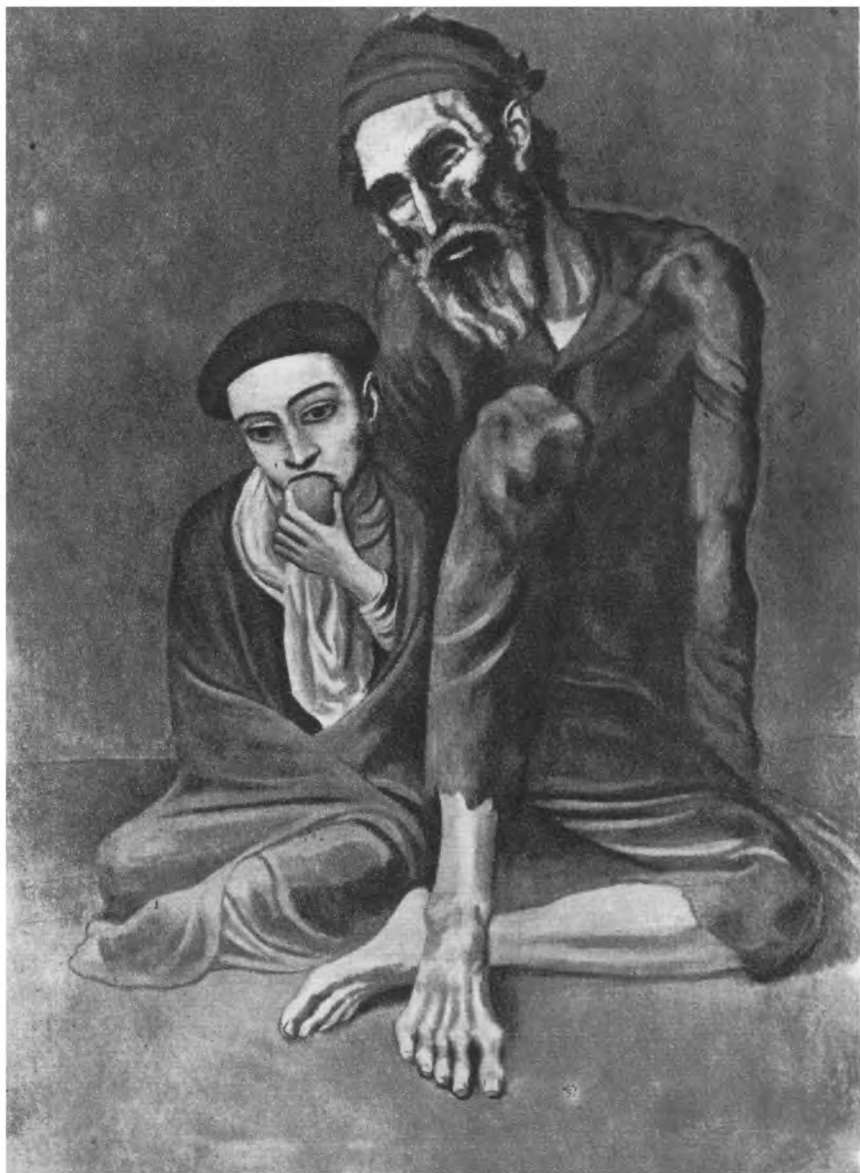
Сейчас уже ни у кого не возникает сомнений в безусловном реализме этих произведений. Но также безусловно и то, что выразительность этих картин не строится на точном воспроизведении реального мира.

Обратимся к одному из центральных произведений Пикассо того времени — к картине «Старик-нищий с мальчиком», выполненной в 1903 году и находящейся сейчас в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина<sup>1</sup>.

На плоском нейтральном фоне изображены две сидящие фигуры — дряхлый слепой старик и маленький мальчик. Образы даны здесь в их резко контрастном противопоставлении: изборозженное морщинами, как бы вылепленное мощной игрой светотени лицо старика с глубокими впадинами слепых глаз, его костлявая, неестественно угловатая фигура, ломающиеся линии его ног и рук и, как противоположность ему, широко открытые глаза на нежном, мягко промоделированном лице мальчика, плавные, текучие линии его одежды. Мальчик, стоящий на пороге жизни, и дряхлый старик, на которого смерть уже наложила свой отпечаток, — эти крайности объединены в картине какой-то трагической общностью. Глаза мальчика широко открыты, но они кажутся такими же невидящими, как и страшные провалы глазниц старика: он погружен в такое же безрадостное раздумье. Тусклый голубой цвет еще больше усиливает то настроение скорби и безысходности, которое выражено в печально сосредоточенных лицах людей. Цвет не является здесь цветом реальных предметов, он не является также цветом реального света, заливающего пространство картины. Одинаково тусклыми, мертвенно холодными оттенками синего цвета передает Пикассо и лица людей, и их одежды, и фон, на котором они изображены.

Присмотревшись внимательно, мы обнаруживаем и еще целый ряд условностей в изображении. Слишком преувеличена изломанность неудобной позы старика, его неестественная худоба, видная сквозь отрепья одежды, слишком упрощенно переданы линии носа, глаз, бровей на лице мальчика.

<sup>1</sup> В советских музеях (Государственном музее изобразительных искусств и Государственном Эрмитаже) хранится одно из крупнейших в мире собраний ранних работ Пикассо.



*Старик-нищий с мальчиком. 1903 г.*

Художник ничего не сообщает нам о том, кто эти люди, какой стране или эпохе они принадлежат и зачем они, вот так прижавшись друг к другу, сидят на этой голубой земле. И тем не менее картина говорит о многом: в контрастном противопоставлении старика и мальчика мы видим и печальное, безрадостное прошлое одного, и безнадежное, неминуемо мрачное будущее другого, и трагическое настоящее их обоих. Само скорбное лицо нищеты и одиночества смотрит на нас своими печальными глазами с картины.

В своих работах, созданных в этот период, Пикассо избегает дробности, детализации и стремится всячески подчеркнуть главную идею изображаемого. Эта идея остается общей для подавляющего большинства его ранних произведений; так же как и в «Старике-нищем с мальчиком», она заключается в раскрытии неустроенности, скорбного одиночества людей в трагическом мире нищеты. Даже в извечной теме материнства, которая служила многим художникам прошлого неисчерпаемым источником радости жизни, красоты чувства и тела человека и к которой часто обращается Пикассо, он видит прежде всего ее грустно лирическую сторону. В его картине 1901 года и рисунке 1904 года, выполненных на эту тему, передана поэтическая нежность матери к сыну, трогательная беспомощность ребенка. Но есть что-то печальное в тонких чертах женщин, в их мягких замедленных движениях. Кажется, что нежность к ребенку — последнее, что осталось у этих женщин, и не счастье материнства, не радость бытия, а тревогу потерять это счастье, бесконечную заботу о судьбе ребенка в холодном, враждебном мире выражают эти грустные глаза, эти бережные прикосновения женских рук.

Круг изобразительных приемов в произведениях Пикассо 1900—1904 годов еще достаточно устойчив.

Вот один из ранних портретов Пикассо, написанный им в 1901 году. Это портрет близкого друга художника поэта Сабартеса. Сабартес сидит за столом на фоне зеленой стены. Впрочем, можно лишь очень условно назвать столом систему параллельных мазков светло-голубой краски. Они воссоздают лишь некую плоскость, на которой стоит пивная кружка и лежат руки человека. Также очень условно мы можем назвать зеленый плоский фон стеной, темное синее пятно — одеждой, а несколько синих, зеленых и фиолетовых мазков — волосами Сабартеса. Опять цвет, линия, контур не столько изображают реальные предметы, сколько раскрывают перед нами душевное состояние человека: его печальное одиночество, сосредоточенность в себе, погруженность в глубокие безрадостные раздумья. Это портрет не лица, а скорее души человека.

Таким образом, уже в ранних произведениях Пикассо окружающая действительность выступает в преображенном



*Мать и сын. 1904 г.*



*Портрет Сабартеса. 1901 г.*

виде. Многообразие природных форм и красок как бы пропускается сквозь фильтр мировосприятия художника, и в результате этого процесса отсеивается все, с его точки зрения, второстепенное и несущественное, и на холст попадает лишь главное — то, что помогает острее выразить и глубже почувствовать основную мысль художника, эмоциональную и идейную настроенность его произведения. Условность цвета и пространства, отступление от точности в передаче анатомии человеческого тела — здесь лишь средство раскрытия содержания.

В последующем творчестве Пикассо нарушение реальных

форм усиливается. От частных преувеличений формы предметов он переходит к их деформации и разложению.

Стиль Пикассо с 1907 по 1916 год определяли кубистические работы, занимающие большое место в его творчестве и в последующие годы.

Прямым предшественником кубизма был Поль Сезанн, сосредоточивший свое внимание на выявлении формы вещей; в своих картинах он как бы не пишет, а лепит предметы в трехмерном пространстве, добываясь максимальной объемности и общности изображения. Сезанн говорил, что все предметы реального мира можно свести к трем простейшим геометрическим формам — кубу, конусу и шару и что художник должен учиться изображать мир в этих объемах.

В творчестве Сезанна стремление свести все реальные формы к простейшим геометрическим объемам, геометризировать форму лишь намечается, является одной, хотя и существенной, составной частью его творческого метода. Это было для него средством выявить основные, объективно и извечно присутствующие предметам качества, и этим Сезанн вступал в открытую полемику с импрессионистами, которые ставили постоянные качества предметов в зависимость не только от меняющейся световоздушной среды, но и от своего субъективного восприятия, ощущения, впечатления.

После смерти Сезанна в Париже состоялось несколько выставок его произведений, и непризнанный при жизни художник получил всемирную известность, стал главой новых направлений в современном искусстве.

Взяв у Сезанна его тезис о геометризации формы предмета, кубисты открыли целую эпоху формалистических экспериментов в современном зарубежном искусстве. Однако с самого начала это течение не было однородным.

Для одних кубизм явился средством ухода от изображения действительности в мир чистой формы, где действуют законы равновесия и гармонии пластических объемов, взаимоотношения цветовых пятен, абстрактно понятого линейного и цветового ритма. С развитием кубизма все более формалистическими и отвлеченными становились решаемые задачи, все меньше связи оставалось между изобразительными элементами картин и формами реального мира, и наконец, сначала Робер Делоне и Пит Мондриан, а за ними и большая часть кубистов приходят к абстрактному искусству.

Другие художники — Брак, Леже, Пикассо — также начинают анализировать форму, разлагать предметы на их составные части, выявлять их скрытую конструкцию. Однако эти манипуляции не стали для них самоцелью. Искажение, разложение и деформация формы часто служили им лишь главным средством проникновения в новые аспекты реальности, передачи отдельных сторон действительности.



На протяжении своего творчества Пикассо не раз обращался к одному и тому же сюжету, пейзажу, портрету, решая его в разных манерах. Так выполнил Пикассо несколько портретов Амброза Воллара и один из этих портретов написан в кубистической манере.

В рисунке 1915 года Воллар изображен сидящим в кресле у стены, заставленной рамами от картин. Карандаш художника фиксирует множество деталей, однако не все они заслуживают одинаково пристального внимания Пикассо: он лишь намечает общим контуром ножки кресла, ботинок, рамы у стены — эти подробности мало что могут дать для характеристики образа. Зато подробно, безупречно точным рисунком и острой штриховкой передает Пикассо каждую складку мешковатой одежды, сбившийся на сторону галстук, грузную фигуру Воллара, его тяжело и неуклюже лежащие руки, напряженно сосредоточенное выражение лица.

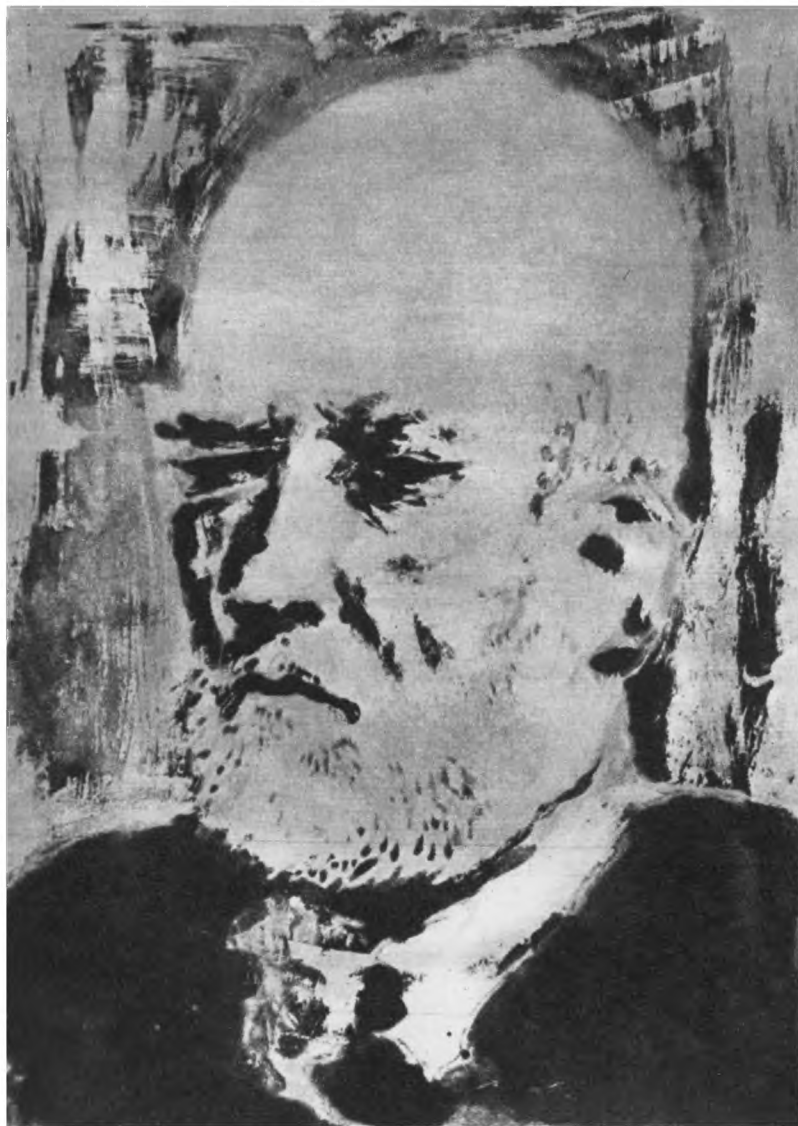
В графическом портрете 1937 года мы видим только лицо и плечи Воллара. Несколькоими темными пятнами лепит художник объем огромного лба, впадины глаз, упрямую складку рта Воллара. Образ человека, погруженного в мир глубоких размышлений, живущего своим внутренним миром, возникает из этих двух портретов Воллара.

Портрет Воллара в кубистической манере Пикассо написал в 1908—1909 годах. Здесь тело Воллара и фон картины распадаются в дробных изломах геометрических плоскостей, которые кажутся беспорядочно, хаотически разбросанными. Но в основе этого хаоса лежит строго продуманная система. По мере приближения к лицу геометрические формы принимают все более конкретный характер, из них начинают складываться контур фигуры человека, объем его головы.

Лицо Воллара не избежало деформации, но каждая линия, каждый излом приобретают здесь конкретный образительный смысл: острые грани лба создают оптическую иллюзию его мощного объема, превышающего нормальные размеры. Треугольники нахмуренных бровей и прикрытых веками глаз, прямая линия плотно сжатых губ подчеркивают то же состояние погруженности в собственные мысли, хмурого сосредоточения, что являлось главной чертой характеристики портретируемого и в двух других работах. Однако в этом портрете Воллара его внутреннее состояние не только фиксируется, но и дается в самом процессе сложного развития и становления. Кажется, что этот суровый, нахмуренный человек должен мыслить лишь в строго логических, отвлеченно математических категориях, и геометрические формы, из которых складывается портрет, являются как бы зрительным воплощением умственных процессов, которые происходят под мощной коробкой его огромного лба. Голова Воллара — смысловой центр картины. Геометрические формы стягиваются



*Портрет Воллара. 1915 г.*



*Портрет Воллара. 1937 г.*



*Портрет Воллара. 1908—1909 г.г.*

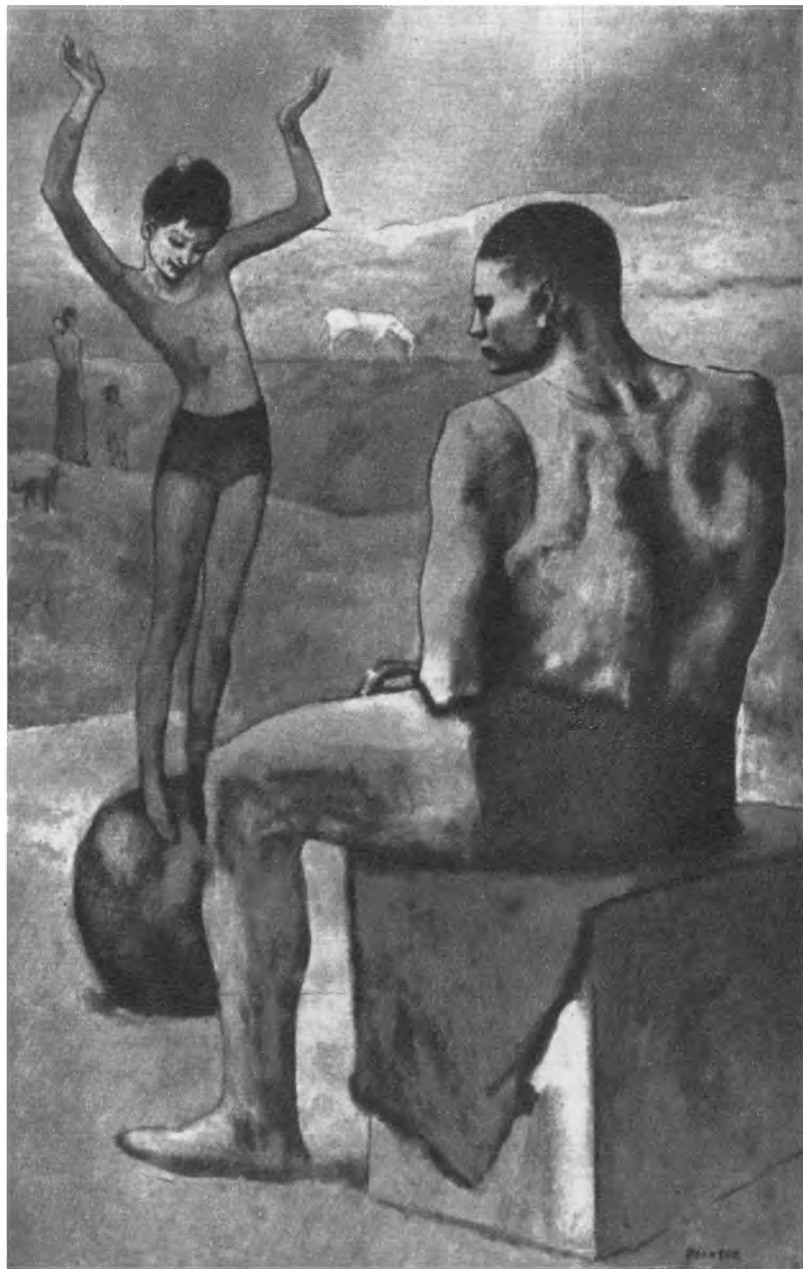
со всех сторон к этому центру — ко лбу Воллара, как бы впитываются им и приобретают четкий, рациональный характер. Кажется, что на наших глазах из беспорядочного движения изломов и геометрических плоскостей картины рождается силой интеллекта ясная человеческая мысль.

Не передача внешнего правдоподобия — деталей одежды, обстановки, портретного сходства (хотя это сходство достигнуто), а раскрытие духовного мира, внутренней сущности человека интересует Пикассо. В этом он следует традиции Рембрандта, Веласкеса и других великих портретистов прошлого. Но, в отличие от них, Пикассо обычно не показывает весь сложный комплекс переживаний человека и индивидуальных черт его характера. Отказавшись от многосторонней психологической характеристики, он стремится выявить и подчеркнуть какое-то одно, определяющее человека качество, дать как бы сгусток его внутреннего состояния, его воли, страсти, интеллекта и находит для этого новые средства выразительности.

В других работах кубистическая деформация предметов играет у Пикассо иную роль.

В своем творчестве Пикассо часто обращался к миру бродячих актеров, цирка, маскарада. Эта тема многократно варьируется в его работах «голубого» и «розового» периодов. Постоянное для Пикассо стремление за внешней поверхностью вещей раскрыть их внутренний смысл проявляется и в этих работах. Он срывает шутовские маски с традиционных персонажей народного театра, и под пестрыми костюмами его Пьеро и Арлекино мы видим простых людей, иногда усталых и печальных, иногда беззаботно веселых и нежно лирических, сошедших с театральных подмостков и вступающих друг с другом в повседневные отношения. Он показывает нам тяжелый каждодневный труд, в котором оттачивается мастерство актеров, их внутреннюю жизнь, душевные переживания. Мир, лишенный масок и театральных нарядов, суровая изнанка вещей, кулисы жизни с их тяготами и заботами, радостями и печалью открываются перед нами в этих работах Пикассо. Реалистическая трактовка этих произведений дает возможность художнику передать конкретные отношения между персонажами, дать индивидуальные характеристики образам.

В 1921 году Пикассо снова затронул эту тему в картине «Три музыканта». На этот раз художника интересовали не характеры людей, скрывающиеся за театральной одеждой, а сам праздничный дух маскарада. Большие ярко окрашенные плоскости дают лишь намеки на отдельные предметы (гитара, лица людей в масках, руки, держащие флейту, нотные листы и т. д.). Совокупность этих зрительных ассоциаций и сочетания ярких декоративных цветовых пятен складываются в



*Девочка на шаре. 1905 г.*



*Семья Арлекина. 1905 г.*

праздничное и вместе с тем зловещее целое, воссоздают призрачный, обманчивый мир красок, звуков и форм, которые связываются в нашем представлении с феерией карнавального зрелища. Саму квинтэссенцию маскарада, его общую эмоциональную настроенность, отрешенную от всего случайного, вторичного, индивидуального, воссоздает здесь художник и пользуется в этих целях предельно обобщенными формами, лишенными индивидуальных качеств, приближающимися к кубистическим.

Сам Пикассо говорил, что, принимаясь за работу над картиной, он часто не знает, в какой манере будет писать: «Так,

как лучше смогу выразить то, что хочу». Приведенные примеры (портреты Воллара, серия Арлекинов и музыкантов) показывают, что Пикассо по-разному подходит к решению даже одного сюжета. Форма служит для него прежде всего средством выявления различных граней реальной действительности, от которой он отгалкивается.

Стремление найти «первоэлементы» природы и вывести из предмета изображения основные, простейшие слагаемые толкало Пикассо в сторону геометризаци и схематизации образа, подчеркнутой объемности и т. д. При этом в становлении и развитии его стиля особую роль сыграло обращение художника к примитивам первобытного искусства и различных древних культур (ацтекской, этрусской и др.), в особенности — его увлечение народной негритянской скульптурой.



*Три музыканта. 1921 г.*



Близкое знакомство с ее образцами (на парижской выставке 1906 года) имело для Пикассо характер открытия нового, неизведанного эстетического материка, освоение которого во многом совпадало с его собственными творческими интересами и устремлениями. Не утопическая мечта о первобытном рае и не поиски утраченной цивилизованным миром гармонии, увлекшие в свое время Гогена на острова Океании, к таитянским идолам, руководили Пикассо. Еще менее ему свойственна погоня за экзотикой, вдохновлявшей многих художников прошлого и настоящего на создание произведений в «японском» или «африканском» стиле. В идолах Конго, заявлял он, его прежде всего «занимает их геометрическая простота».

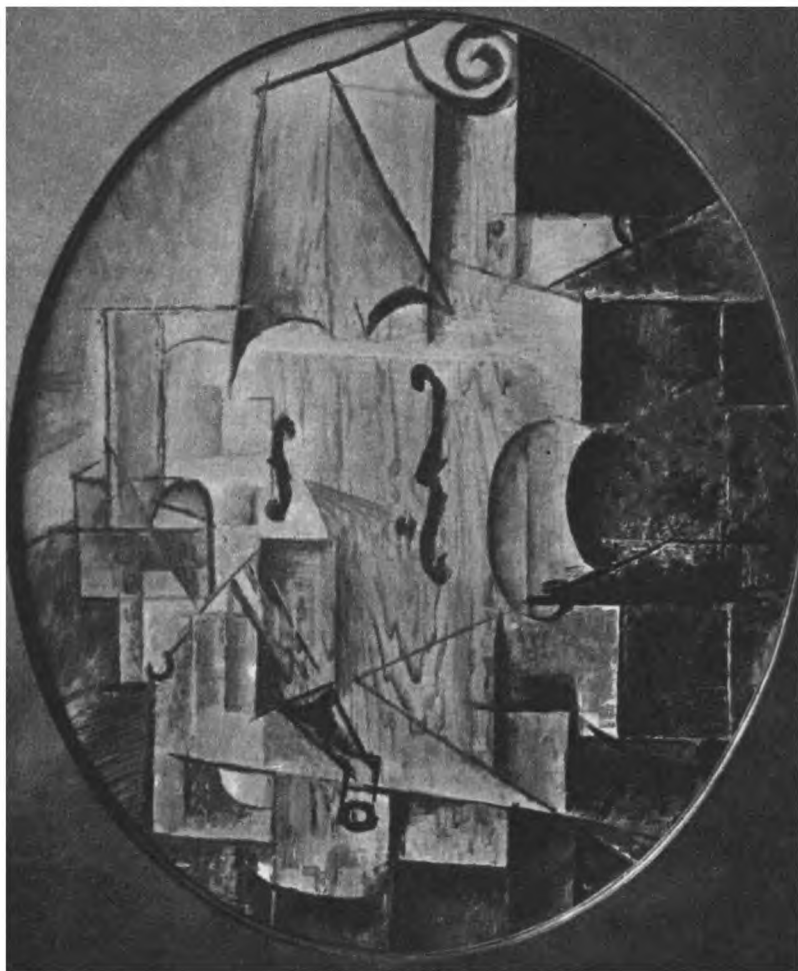
Но, конечно, не только некоторые пластические приемы сближают его образы с негритянскими примитивами, хотя и в узко технологическом отношении это искусство могло обогатить Пикассо рядом интересных находок (например, использование в одном произведении разнородных материалов — дерева и железа, дерева и стекла и т. д.). Существует более принципиальная связь между геометризацией форм в творчестве Пикассо и сходными явлениями в первобытном или в народном искусстве. Это — пренебрежение внешней видимостью предмета во имя более полного и откровенного выявления его мыслимой сущности, что и ведет художника на путь объемного упрощения, изобразительной гиперболы, утрировки. Достаточно вспомнить, например, древнейшие наскальные изображения, в которых сила людей и животных передается через преувеличенные размеры их тел и отдельных частей тела, или деревянные фигуры негритянских мастеров с их повышенным чувством объемности и тяжести, направленном на разработку простейших, обобщенных, «изначальных» форм (шар головы на цилиндрической шее, грудь в виде куба и т. д.).

Детская непосредственность, наивная прямота художественной мысли, сообщающая фольклорным образам большую жизненную достоверность, стремление всемерно подчеркивать в предмете изображения лишь главное и существенное за счет последовательного отказа от всего, что кажется автору несущественным, — все это было воспринято Пикассо очень активно и претворено по-своему, применительно к его собственным эстетическим задачам.

В поисках новых способов художественной выразительности Пикассо не всегда заботило то, что в результате его усилий предмет как таковой порой исчезал и превращался в груду обломков. Он производил разрушения, стремясь обнаружить скрытую архитектуру вещей, ту идеальную сущность предметов, которую, как он считает, «природа не может нам дать в абсолютной форме». Этот своеобразный пафос анализа природы вещей превращает его холсты в нечто весьма далекое от привычной нашему глазу оболочки реального мира.

Но в целом путь Пикассо — это не уход от действительности, а ее постижение. Он нарушает формы природы, чтобы лучше понять и выразить законы ее формообразований. Он превращает свою мастерскую в огромную лабораторию, где занимается реконструкцией предметов, для того чтобы показать, из чего они сделаны.

Долгое время излюбленными сюжетами Пикассо были гитара и скрипка, привлекавшие художника красотой и конструктивностью формы, разнообразием комбинаций вогнутых и выпуклых поверхностей, стыков разнородных плоскостей



*Скрипка.*

и т. д. Но эти инструменты, как правило, предстают на его полотнах не в реальном, а в препарированном виде. Из частей скрипки он монтирует фигуры, дающие весьма приблизительные представления о ее облике и демонстрирующие внутреннюю «механику» скрипки, то есть общую композицию форм, лежащую в основе ее изгибов и пересечений.

Пикассо пользуется цветом и формой как строительным материалом и часто не изображает предмет, а строит его заново, дает «самостоятельную» модель цветка, птицы, человеческого лица. «Я не работаю с натуры, я работаю вместе с ней», — утверждает Пикассо. Следовало бы добавить, что он работает не только «вместе с натурой», но зачастую и «вместо нее», создавая «прообразы» вещей, заключающие в себе их самую общую сущность.

В этом чувствуется печать времени и культуры, к которым принадлежит Пикассо. Он живет в мире, не сотворенном природой, но сработанном руками и разумом человека. Его окружают сделанные вещи. Потому и к естественной природе он нередко подходит как преобразователь. Она служит ему не образцом для подражания, а сырым материалом, подлежащим обработке и переработке. Но этот искусственный, созданный мозгом и руками человека мир, в котором живет художник, вызывает у Пикассо двойственное отношение.

В работах некоторых кубистов — Брака, Гриси и особенно Леже — происходит постоянное сближение природы, человеческого лица и тела с вещами и деталями машин. Часто в их полотнах портрет, пейзаж или натюрморт превращается в своего рода конструкцию, где вместо живой плоти используются различные искусственные «заменители», а дерево напоминает макет, сделанный из жести или папье-маше. Такая гипертрофия «техники» и «механики» в их творчестве до некоторой степени выражает мирозерцание современного человека, для которого создания его труда не менее прекрасны, чем красота естественных морей и лесов. Их картины приучают наш глаз любоваться образами индустриального, промышленного мира, с которыми мы сталкиваемся повседневно, зачастую не улавливая их неожиданной поэзии.

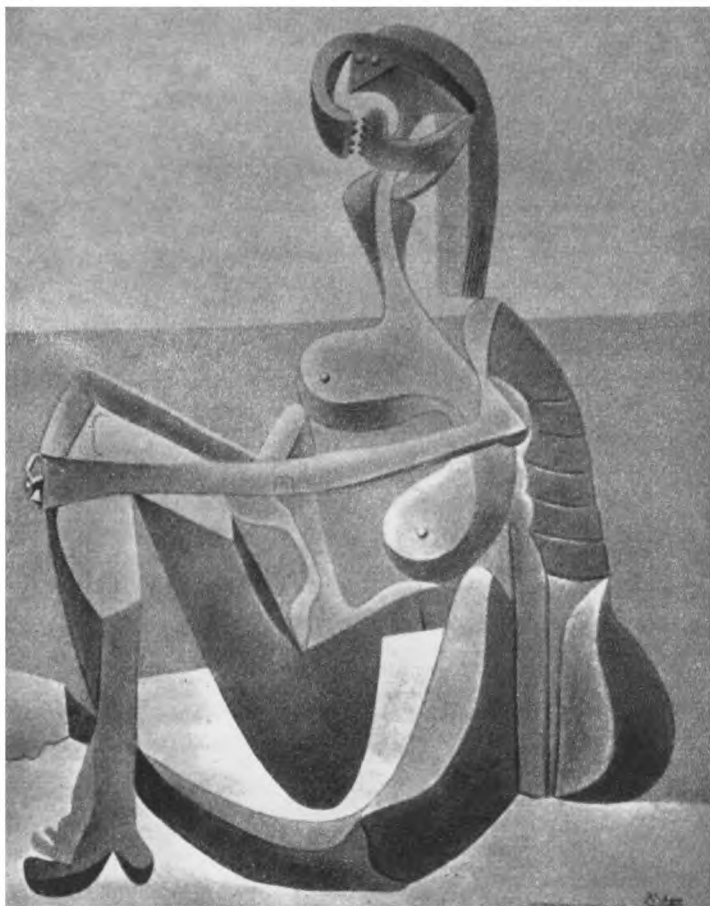
Эстетизация промышленных форм отчасти свойственна и ряду работ Пикассо. Так, образы большого современного города воплотились и непосредственно в серии городских пейзажей Пикассо (см. например «Завод», 1909) и более косвенно — претворившись в самой манере художника, предпочитающего во многих работах самых разных периодов строгие и четкие объемы, ровно окрашенные поверхности, ломанные линии и т. д. За всей этой «кубистичностью» Пикассо нельзя не увидеть специфически городского рисунка и колорита, той угловатой, отграненной и отшлифованной натуры, что открывается нашему взгляду на улице и дома, в нашем повседневном



*Завод. 1909 г.*

обиходе. В этом смысле геометризация живописных форм, предпринятая Пикассо, есть во многом продолжение и сгущение окружающей нас «геометрии», заключенной то в кубе здания, то в цилиндре автомобиля. Так порой за какой-нибудь «ни на что не похожей» скрипкой художника проглядывает мир индустриального города.

Каждая эпоха несет свое понимание красоты. Голландские художники XVII века, изображая в своих натюрмортах свежие фрукты и мясные туши, открыли новую область эстетического восприятия: поэзию чувственных радостей, быта, здоровой плоти. Жизнь развивается дальше, и приходит время, когда в сферу прекрасного вторгается железная рука подъемного крана.



*Девушка на морском берегу. 1929 г.*

Однако для кубистических работ Пикассо, как и для всего его творчества, в большей степени характерно неприятие этого мира машин. Многократно повторяющиеся, однообразные геометрические формы в некоторых его натюрмортах (главным образом 1910—1912 годов) — бесконечные кубы, квадраты, треугольники — в своей удручающей монотонности подчас кажутся вышедшими из-под пресса какого-то гигантского механизма; в их напряженных механических ритмах можно уловить движение конвейера, подчиняющего себе темп современной жизни, а их аскетически суровый, безжизненный серовато-коричневый цвет, лишенный природных красок, — цвет железа и асфальта — придает им оттенок холодного

безразличия к человеческой судьбе. В этом мире нет места чувствам, а есть лишь жестокая, логическая целесообразность, и трагическим кажется существование в нем человека.

Порой эта «индустриализация» природы приобретает в творчестве Пикассо характер жестокой язвительной насмешки над современной западной цивилизацией с ее «технизмом» и «машинизмом». Например, одна из картин Пикассо «Девушка на морском берегу» (1919) получила в критике прозвание «Современной Венеры», которое, конечно, не лишено едкой самоиронии: тело «девушки» похоже на остов машины — с рычагами-рычагами и головой, скорее всего напоминающей головку гаечного ключа. Эта картина — хотел этого или не хотел художник — воспринимается как саркастический символ обездушенного и обезжизненного буржуазного мира. При виде ее вспоминаются гневные слова Маяковского из его юношеской трагедии — о вещах, поработивших человека в капиталистическом обществе: «В земле городов нареклись господами и лезут стереть нас бездушные вещи». Не выдержав такого существования, рассказывает Маяковский, один человек повесился:

И пока висел он,  
гадкий,  
жаленький, —  
в будуарах женщины  
— фабрики без дыма и труб —  
миллионами выделявали поцелуи, —  
всякие,  
большие,  
маленькие, —  
мясистыми рычагами шлепающих губ.

В разработке новых форм Пикассо иногда следовал (в особенности в кубистических работах) очень узкими путями и отдавался экспериментированию ради экспериментирования, которое, конечно, не могло дать значительных творческих результатов и грозило завести художника в тот идейный и формальный тупик, куда в начале XX века пришел целый ряд виднейших представителей западного искусства. Занятое исключительно проблемами живописной техники, соотношениями цветов и объемов, взаимодействием материалов, это искусство во многом утрачивало глубокое содержание и переживало духовный кризис, не окончившийся и до наших дней. Временами Пикассо, казалось, был готов пойти проторенной дорогой формализма и бесконечно варьировать одни и те же модели, раскладывая их то так, то эдак. Затянувшийся формальный эксперимент, эстетская игра плоскостями и пересечениями могли погубить Пикассо как большого художника.

Видимо, и сам он чувствовал узость и ограниченность этого направления своей работы, непрестанно перебивая чисто

формальные опыты углубленным проникновением в жизнь и никогда окончательно не покидая реальной почвы в искусстве.

Однако реальность у Пикассо сплошь и рядом выявляется через деформацию внешнего облика изображаемого предмета, деформацию, которая предназначена подчеркнуть общую идею картины и вместе с тем раскрыть внутреннюю природу и структуру предмета, его первооснову. Чувственно-созерцательное восприятие мира, в особенности характерное для импрессионизма, здесь уступает место сосредоточенной работе мысли, логике, интеллекту художника, который стремится проникнуть в глубь явлений и мало заботится о соблюдении их видимой оболочки. Это Пикассо считает одной из отличительных черт своего искусства. В отличие от основного лозунга импрессионистов — «художник должен писать только то, что он видит, и так, как он видит», — Пикассо заявляет: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю».

Перед многими его картинами не покидает чувство, что художник, создавая их, находился не перед натурой, а внутри нее или ходил вокруг и исследовал модель с нескольких точек зрения, стремясь вынести какой-то целостный обобщающий образ. Поэтому, например, в его портретах черты лица и части тела бывают нередко смещены таким образом, что портретируемый предстает одновременно во многих ракурсах и разрезах. Наш глаз, следя за глазом художника, описывает окружность вокруг тела и головы человека и смотрит на него со всех сторон сразу.

В живописи Пикассо художник, обычно застывший перед натурой в какой-то одной, неподвижной позиции, снялся с места, устремился в глубь вещей и начал жить посреди того мира, который им изображается. Это произошло потому, что он здесь не зритель, не созерцатель, а в первую очередь — художник-мыслитель, напряженно ищущий путей познания мира в его идеях и формах. Пикассо хочет войти внутрь своей картины. Она для него не экран, на котором отражается мир с какой-то одной стороны, не поле зрения, а поле деятельности и мышления художника.

Пафос мысли в его творчестве направлен прежде всего на выявление сущностей тех вещей, которые он изображает. Наиболее схематично, просто и наглядно эта направленность его художественного сознания и темперамента может быть проиллюстрирована рядом рисунков 1945—1946 годов, изображающих быка и в целом представляющих разные стадии в разработке одного сюжета. Вначале перед нами бык в его реальном обличье, которое, однако, как это всегда свойственно Пикассо, выступает здесь с достаточной дозой условности, сгущения и утрировки. Концентрация каких-то черт служит в данном случае средством передать огромную силу быка,

мощное строение его костяка и мышц. Это уже не зарисовка с натуры какого-то конкретного животного, а образ суммарно обобщенный, раскрывающий родовое понятие «быка вообще» и его «бычьей природы».

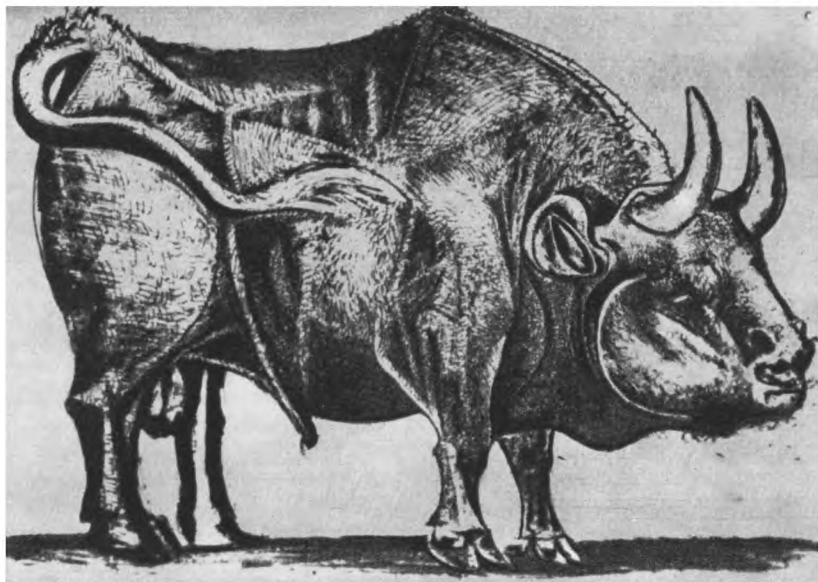
На следующем этапе силовые линии бычьей туши прочерчены более резко. Внутренний остов животного вынесен на поверхность в виде геометрической схемы его тела. Затем эта схема упрощается и все больше геометризируется. Образ постепенно теряет внешнее сходство с предметом изображения, приближается к диаграмме.

В последнем рисунке несколькими четкими линиями дается самое скупое представление о быке. Это наиболее общая и лаконичная графическая формула быка, выведенная путем последовательного абстрагирования от всех «частностей» его реального облика.

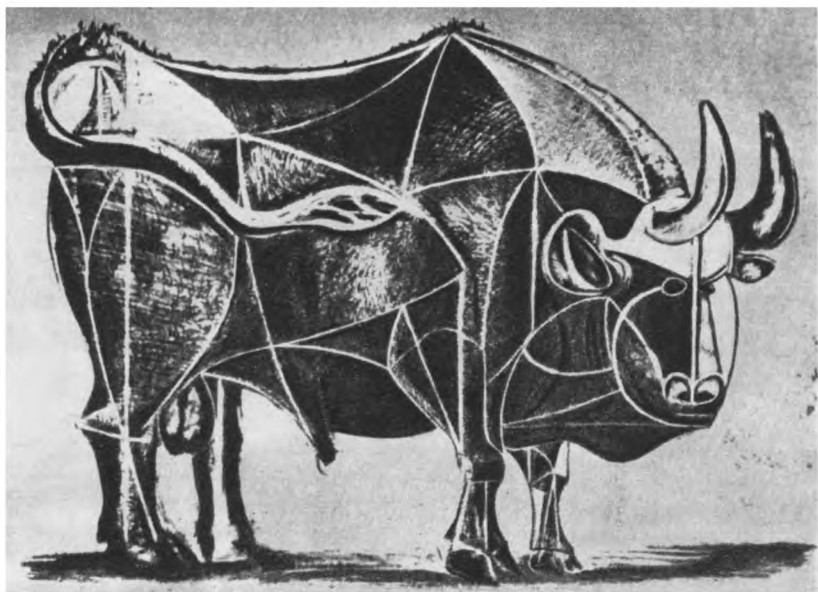
Эта работа — не более как остроумный эксперимент художника. Однако развернутая здесь творческая история одного образа, которая проходит перед нами в виде сменяющихся кадров (мы приводим лишь часть этой длинной серии), в небольшом масштабе и, так сказать, в популярной форме воспроизводит процессы, характерные в целом для метода Пикассо. Подобно тому как его рисунки быка при всем их очевидном несходстве суть выражения единой тенденции — обобщения, так и разнородные направления работы и стили Пикассо, меняющиеся, сталкивающиеся и мирно сосуществующие рядом, зачастую выражают общие для всего его творчества устремления и закономерности. Изображает ли он действительность в ее жизненно достоверных, вполне «узнаваемых» чертах или же нарушает их тем или иным способом, сводя иногда до минимума (как это случилось с последним быком) найденную им художественную форму, — между его разнотипными работами в большинстве случаев нет непроходимой грани. И там и тут Пикассо стремится показать мир не таким, каким он его видит в буквальном значении этого слова, а таким, каким он его понимает. Его произведения всегда в той или иной мере тяготеют к обобщению, средствами которого могут служить гиперболизация, утрировка, отвлеченно геометрическая трактовка образа и т. д.

Одна из картин Пикассо «Итальянка» (1917), выполненная в подчеркнуто декоративной, плакатной манере, содержит, например, такие «общетальянские» признаки, как собор святого Петра (точный силуэт которого введен в эту условную композицию), и наметки географической карты, напоминающие очертания Аппенинского полуострова. Таким образом, женская фигура предстает в окружении нескольких полусимволических обозначений, которые рассчитаны на знание и понимание предмета, а не только на его зрительное восприятие. Художник изобразил здесь не какую-то индивидуальность

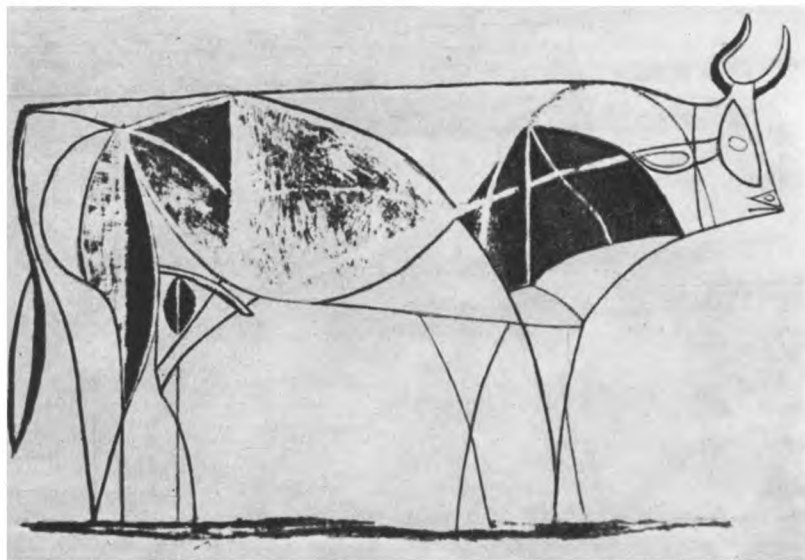




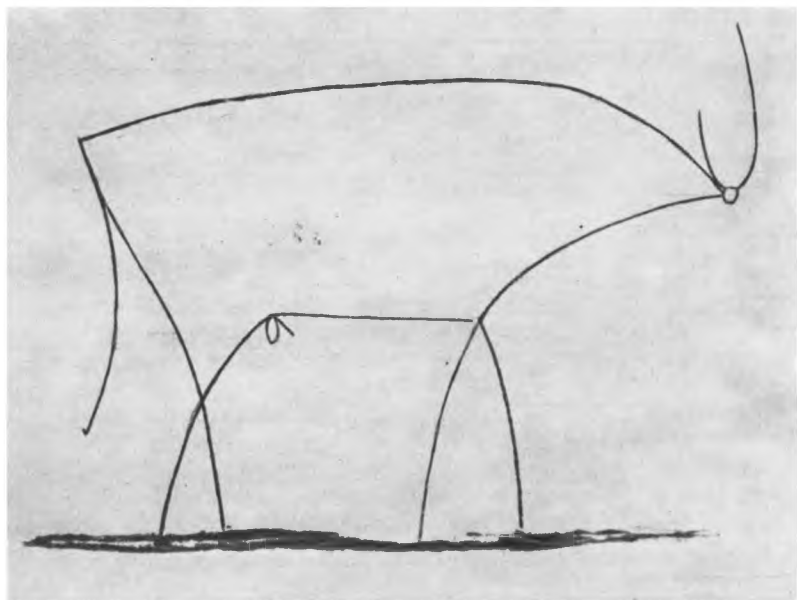
*Бык. 18 декабря 1945 г.*



*Бык. 22 декабря 1945 г.*



*Бык. 2 января 1946 г.*



*Бык. 17 января 1946 г.*

и даже не тип женщины-итальянки, а тот круг живописных ассоциаций, из которых складываются самые широкие и самые общие представления об Италии.

В полотнах Пикассо, сохраняющих все признаки жизненного правдоподобия, наблюдаются те же тенденции к предельной широте обобщения, к постановке каких-то больших, порой отвлеченно-философских проблем, решаемых, разумеется, чисто живописными средствами. Такова, например, его картина «Женщина с веером» (1905), именуемая иногда просто «Веер» и принадлежащая к лучшим работам художника.

Все здесь подчинено центральной идее, которую, условно говоря, можно обозначить «веер». На это указывает не только конкретная деталь — обыкновенный веер, который в сложенном виде держит в одной руке женщина, изображенная в застывшей позе, в профиль. В данном случае эта частная деталь служит ключом ко всей картине, многократно варьирующей и усиливающей тему веера. Вторая рука женщины, вскинутая вверх, воспроизводит по сути дела тот же образ: сомкнутые, резко очерченные пальцы как бы символизируют веер закрытый, а взмах и размыкание обеих рук говорит о его способности раскрыться, развернуться. В соответствии с этим жестом смыкания — размыкания, очерченным броским движением разлетевшихся веером рук, и лицо женщины, исполненное внутренней силы, решимости, одухотворенности и в то же время замкнутое, неподвижное, непроницаемое, сопряжено с той же живописной идеей, приобретающей в целом глубокий психологический смысл. Это не женщина с веером, а женщина — веер, готовый взлететь, раскрыться и вместе с тем сомкнутый, недоступный; это глубина человеческой души, которая, быть может, жаждет откровенности и остерегается стороннего глаза, призывает и отвергает. Таким образом, эта женская фигура — экспрессивная, динамичная и вместе с тем очень сдержанная, статичная; реально осязаемая и одновременно поданная в несколько условной, плоскостной трактовке; местами резко очерченная, а кое-где расплывающаяся, затуманенная — содержит большой и сложный комплекс идей, строго объединенных в двойственное, внутренне противоречивое и вместе с тем целостное понятие «веера».

Пикассо не дает портрет какой-то одной конкретной «женщины с веером» в каких-то конкретных и характерных жизненных обстоятельствах, как поступил бы с аналогичным сюжетом художник-реалист XIX века. Тем более он не передает свое мимолетное, мгновенно схваченное с природы впечатление от женщины и от веера, как это свойственно импрессионистам. Он показывает, что такое веер вообще, что такое душа человека вообще, и создает картину-понятие, картину-символ.

Искусство Пикассо отмеченное большой формальной новизной, отнюдь не сводится к «чистой форме», как иногда



*Итальянка. 1917 г.*



*Женщина с веером. 1905 г.*

воспринимает его картины зритель при первом с ними знакомстве. Творчество Пикассо — если рассматривать его не в отдельных лабораторных опытах, а в целом, в наиболее значительных для художника проявлениях, — это очень содержательное, насыщенное мыслью и чувством, глубоко одухотворенное, идейное искусство. Это и выдвигает его на первый план в современной западной живописи и ставит в один ряд с крупнейшими мастерами в истории мирового искусства.

Значительность и глубина духовного содержания образов Пикассо, широта его социальной и философской проблематики станут наиболее ощутимыми, когда мы перейдем к монументальным творениям художника, которые были связаны с мировыми событиями эпохи и приобрели большое общественное значение в борьбе за передовые идеалы нашего времени.

\* \*

\*

Обращаясь к рассмотрению наиболее значительных произведений Пикассо 30—40-х годов, мы вступаем в область трагического. Деформация и разложение формы приобретают в них повышенно экспрессивное звучание. Предметы, раздираемые, изломанные, лишаются своих эстетических качеств, производят впечатление какого-то кошмарного распада мира.

Этот трагический аспект мировосприятия, свойственный работам Пикассо не только военного времени, некоторые исследователи его творчества ставят в упрек художнику. Его подчас обвиняют в вымышленном преувеличении ужасов действительности, в стремлении запугать нас мрачными порождениями собственной фантазии, а в искаженных образах его картин видят надругательство над человеком. Действительно, даже в тех работах Пикассо, которые порождены прямой реакцией художника на самые важные события времени, мы не находим непосредственного отражения этих событий, и неподготовленному взгляду бывает трудно различить границу, где кончается мир конкретных образов и начинается область фантазии. Дух времени, в котором живет художник, воплощается Пикассо не в сюжетах, а в самом содержании его работ, в том ощущении трагического, жестокого, кошмарного, которое складывается у зрителя под воздействием художественной формы произведений.

Что же заставляет Пикассо так страшно исказить образы реального мира?

Однажды во время немецкой оккупации Парижа в мастерскую художника пришел несколько гитлеровских офицеров. Один из них взял со стола репродукцию с «Герники» и небрежно спросил Пикассо: «Это вы сделали?» — «Нет, это вы сделали», — ответил художник.

Здесь кроется ответ на многие вопросы, связанные с

пониманием произведений Пикассо, и здесь мы вплотную подходим к основной проблеме его творчества — проблеме связи художника с миром, в котором он живет, его отношения к этому миру, его мировоззрения.

«Герника» является одним из наиболее значительных по своему социальному звучанию произведений искусства XX века. Поводом к его созданию, как уже говорилось, послужило конкретное событие: бомбардировка фашистами Герники. Однако было бы напрасным трудом искать в этом произведении того, что произошло в маленьком испанском городке в страшный день 26 апреля 1937 года. Вместо фашистских самолетов, бомб, рушащихся зданий мы сталкиваемся здесь с миром фантастических, непонятных на первый взгляд образов: запрокинутая голова погибающего железного коня, ощерившаяся морда быка, античная маска с рукой, держащей светильник, искаженные подобию человеческих тел. Едва ли нужно искать «разгадку» произведения в той или иной литературной трактовке этих символов. Трагическое ощущение смерти и разрушения создается здесь агонией самой формы, которая разрывает предметы на сотни острых осколков, мечущихся в пространстве и освещенных таким же разорванным на плоскости светом, напоминающим движущийся, призрачно-зловещий свет военных прожекторов. Намеченное четкими, перспективно сокращающимися линиями, замкнутое со всех сторон трехмерное пространство, похожее на ловушку, создает впечатление безвыходности, обреченности заключенных в нем погибающих существ. Серые, серовато-фиолетовые, серо-голубые плоскости, на которые распадаются предметы, делают картину почти монохромной: расширенные глаза ужаса не воспринимают богатство цвета и многообразие форм мира; только мертвенно холодные оттенки и кошмарные изломы предметов попадают в поле зрения. Так должны были чувствовать люди, убиваемые в Гернике фашистскими бомбами, так должны были воспринимать они мир в последние мгновения перед смертью.

Сама форма произведения, ее изломы, конвульсивные движения и обескровленный цвет создают трагический художественный образ «Герники». Отдельные образы и зрительные ассоциации лишь варьируют общее ощущение трагизма. Искаженные подобию человеческих фигур кричат от боли и отчаяния: это вопль матери, на глазах у которой убили ее ребенка, это предсмертный стон падающей женщины. Образы свирепого быка и умирающего железного коня воплощают животную ярость, слепую всеразрушающую силу, а античная маска с рукой, держащей светильник, воспринимается как символ трагической музы художника, несущей свет в это царство гибели, но бессильной воскресить мертвых и кричащей криком боли и протеста.



*Герника. 1937 г.*



Значение «Герники» шире, чем изображение отдельного эпизода зверств фашистских завоевателей. Здесь, как в фокусе, сосредоточено отношение Пикассо к страшному миру империализма, порождающего такие явления, как война, фашизм, массовое уничтожение людей. «Гернику» можно по праву считать программным произведением художника, поставившего свое искусство на службу передовым идеям эпохи. «Кем, вы думаете, является художник?» — писал Пикассо во французской прогрессивной газете «Lettres Francaises» 24 марта 1945 года. «Не глуп ли художник, если он имеет только глаза, или музыкант, если он имеет только уши?.. Художник — это одновременно и политическое существо, постоянно живущее потрясениями, страшными или радостными, на которые он всякий раз должен давать ответ. Как можно не чувствовать интереса к другим людям и считать своим достоинством железное безразличие, отделение себя от жизни, которая так многообразно предстает перед нами? Нет, живопись делается не для украшения жилища. Она — инструмент войны для атаки и победы над врагом!».

Таким оружием, грозным и жестоким, была живопись Пикассо в период войны с фашизмом. Недаром испанские республиканцы шли в бой, неся с собой репродукции с «Герники». Для них она была символом гнева, боли и мести. Для всех она продолжает оставаться символом ужаса, смерти и разрушения, которые несет фашизм, символом гуманистического протеста против этого античеловеческого мира.

И в послевоенный период искусство Пикассо продолжает оставаться оружием в борьбе с темными силами реакции. Та же идея, что и в «Гернике», — страшное лицо порожденной империализмом войны — воплощена в центральных произведениях художника 50-х годов — двух огромных панно, сделанных для капеллы в Валлорисе, — «Война» и «Мир», в картине «Война в Корее» и др.

Образы «Войны» и «Мира», как это свойственно Пикассо, условны и фантастичны. Так, аллегорическая фигура Войны представлена с окровавленным мечом в руках и чашей, наполненной смертоносными бактериями; черные кони, впряженные в колесницу Войны, топчут копытами книгу, горящую в желтом костре; олицетворение Мира прикрыто щитом с изображением голубя, а копьё в руке Мира украшено весами — знаком правосудия и справедливости. Зловещая, напряженная атмосфера в панно «Война» создается прежде всего собственно живописными средствами: контрастами ярких цветовых пятен, экспрессией ломанных линий; при этом особую роль здесь играет фон — мечущиеся черные тени с занесенными топорами, копьями, ножами — не олицетворение войны, а сама ее безумная ярость, готовая стереть с лица земли все живое.



*Война. 1952 г.*

Панно «Мир» проникнуто иным настроением — праздничным, безоблачно радостным, идиллическим. Но прославляя труд, искусство, семейное счастье и другие радости мирной жизни, Пикассо сумел избежать слащавой умильности, доктринерства, морализаторства. Представленная им идиллия — безыскусна, наивна и по-детски непосредственна: крылатый конь, пашущий землю; солнечный глаз, опущенный ресницами-колосьями; трогательно смешные человечки, балансирующие в пространстве, и т. д. Это панно насыщено нотами теплого, ласкового, жизнерадостного юмора, который смягчает аллегорический каркас этой программной композиции, переводит ее из сферы абстрактно-логической в сферу интимно-лирическую, близкую сердцу каждого человека, жаждущего мира и ненавидящего войну.

В своих монументальных творениях, тяготея к широте обобщений, Пикассо избегает ссылок на определенное время и место действия и зачастую разворачивает сюжет не в конкретно-исторических, а полуфантастических обстоятельствах, которые тем не менее несут вполне реальное жизненное содержание. Такова его картина «Война в Корее»; на фоне обобщенно трактованного пейзажа фигуры в железных шлемах, похожие на средневековых рыцарей, расстреливают из странных орудий толпу женщин и детей. Так в столкновении бездушной механической силы, людей-автоматов, превращенных в орудия убийства, и обнаженной, незащитной человеческой плоти показано страшное лицо всякой агрессии, любой антинародной войны. Вместе с тем очевидна политическая нацеленность этого произведения: оно направлено против тех, кто развязал войну в Корее, кто возрождает в наше время фашистские методы уничтожения людей и стремится ввергнуть человечество в пропасть новой войны.

Всю силу своего огромного таланта Пикассо отдает борьбе за идеалы прогресса, мира, справедливости. В его искусстве нет ужасов ради ужасов. Созданные им кошмарные образы — не прихоть художника, а его гневный протест против зверств фашизма, империалистической агрессии. Трагический гротеск в творчестве Пикассо становится средством выявления и осмысления тех объективных противоречий, которыми полна окружающая его действительность.

Эти раздирающие противоречия нашли отражение не только в тематических, программных работах, непосредственно посвященных историческим событиям. В ту же сферу трагедии и гротеска вовлекаются и такие, на первый взгляд далекие от общественной проблематики жанры изобразительного искусства, как портрет, пейзаж, натюрморт. Любой объект изображения — будь то лицо человека или угол комнаты — готов воспринять черты эпохи и стать носителем того общего взгляда на жизнь, который исповедует автор.

Войну не обязательно изображать в батальных сценах. Она может сделаться содержанием живописи даже в тех случаях, когда на картине нет ни взрывов снарядов, ни горящих городов, ни танковых атак. Если рядом убивают людей и художник не считает себя вправе закрывать глаза и затыкать уши, сами краски и линии на его полотнах начнут кричать от гнева. Именно этим путем следует Пикассо в создании своих трагических образов. На них лежит ответ тех несчастий, которыми еще болен мир и о которых художник — совесть мира — говорит жестокую правду.

Таким обобщающим выражением человеческих бедствий стала картина Пикассо «Плачущая женщина» (1937). Картина эта не радует глаз ни красотой цвета и линий, ни гармонией форм; ее воздействие на зрителя заключается в силе выражения одной основной идеи — идеи человеческого горя и страдания. Все изобразительные средства картины Пикассо подчиняет наиболее полному выявлению этой идеи: он поворачивает голову женщины в профиль, чтобы с наиболее характерной точки зрения показать оскал рта и жест рук, теребящих зажатый в зубах платочек — великолепно найденный, потрясающе достоверный жест отчаяния; он изображает на профиле оба глаза, смотрящие прямо на нас невидящим взглядом своих разорванных от слез зрачков; он прочерчивает лицо женщины глубокими морщинами плача, как бы выжженными на щеках каплями слез, и тщательно, с жуткой аккуратностью вырисовывает волосы, шляпку и трогательно нелепый цветочек на ней, подчеркивая будничность, прозаический характер этой трагедии и вызывая жалость к страданию этого беззащитного, потерявшегося в отчаянии существа. Отвлеченные, на первый взгляд, формы приобретают в этом плане неожиданно конкретный изобразительный смысл: так, линия, пересекающая лицо от правого глаза к уху, вдруг со всей страшной очевидностью воспринимается как путь слезы, огибающей выпуклость скулы и катящейся вниз по щеке, а косо положенные на лоб мазки — как излом приподнятых в плаче бровей. Из этих жизненно конкретных деталей, данных, однако, вне их естественной взаимосвязи, возникает трагический образ горя человека в самом общем и неиндивидуальном смысле. Пикассо не облагораживает этого горя. Это не красивое отчаяние театрально умирающих Лукреций и Клеопатр салонного искусства, служащего для украшения жизни и успокоения человека, а страшное, жалкое, «некрасивое» лицо плача, боли и потрясения, лишенное эстетических покровов и поэтических метафор. Это искусство жизненной правды, не боящейся неэстетических форм.

Портрет «Плачущей женщины», созданный в 1937 году, в период войны в Испании и накануне мировых потрясений, концентрирует некоторые существенные стилевые тенденции,



*Плачущая женщина. 1937 г.*

характерные для целого ряда произведений художника. Средства гротеска и утрировки, здесь примененные, встречаются обычно в карикатуре. Но у Пикассо они превратились в особенности восприятия отнюдь не смешных, а страшных сторон действительности. Его картины вызывают ощущение крика, удара, взрыва и, выводя зрителя из состояния спокойствия и равновесия, заставляют глубоко задуматься над бедами человечества. К подобного рода экспрессии прибегал великий соотечественник Пикассо — Франсиско Гойя, запечатлевший

в своих гротесках, исполненных мрачной фантазии, бедствия и ужасы войны в началё прошлого века. Пикассо развивает эту традицию искусства, трагического и революционного, насыщенной мыслью, заостренного страстью и силой воображения художника.

\* \*

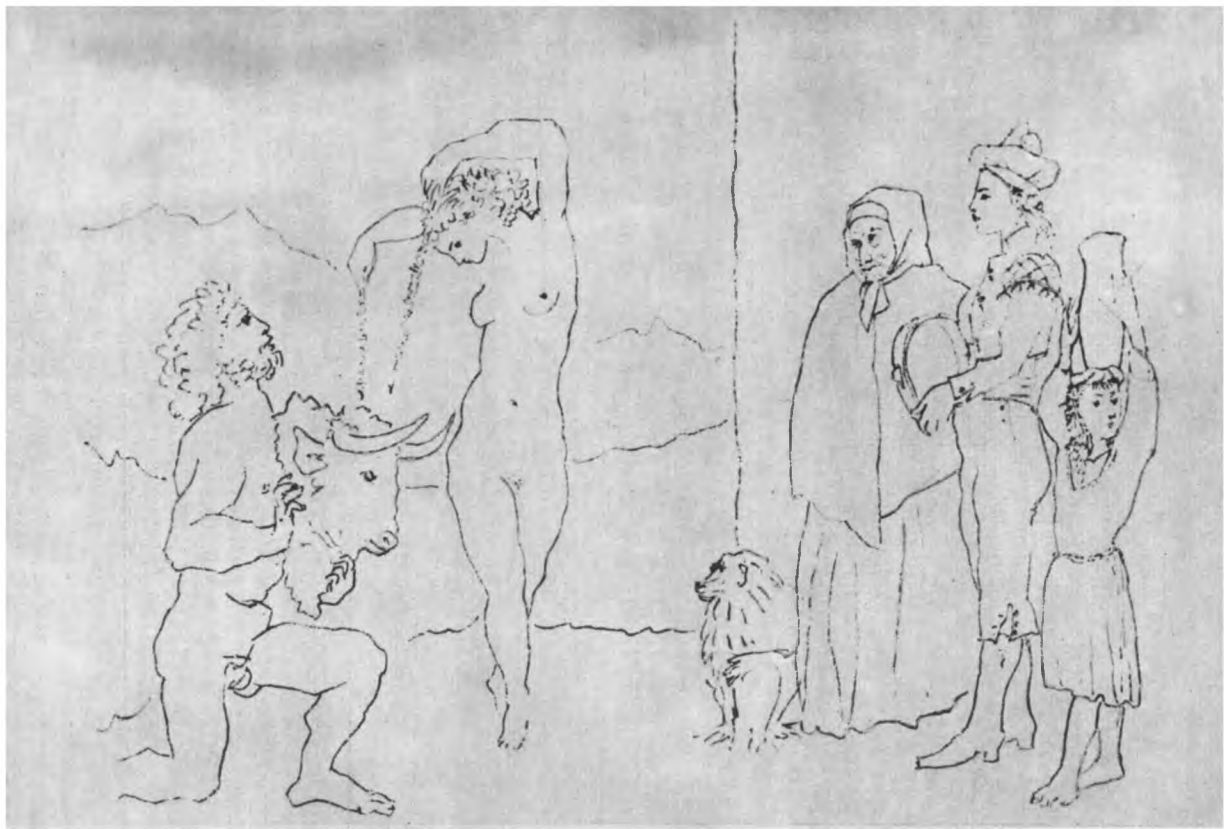
\*

Трагические ноты отрицания буржуазной действительности, выявление острейших противоречий и конфликтов современной эпохи накладывают резкий отпечаток на творчество Пикассо, но не исчерпывают его богатого и многогранного содержания. За его картинами стоит человек, живущий широко, полнокровно, отнюдь не склонный замыкаться в кругу одних и тех же настроений, жадно распахивающий грудь всем радостям бытия. Жизнелюбивая, языческая натура художника, которой доступна и внятна вся красота земли, проявилась в очень многих его работах.

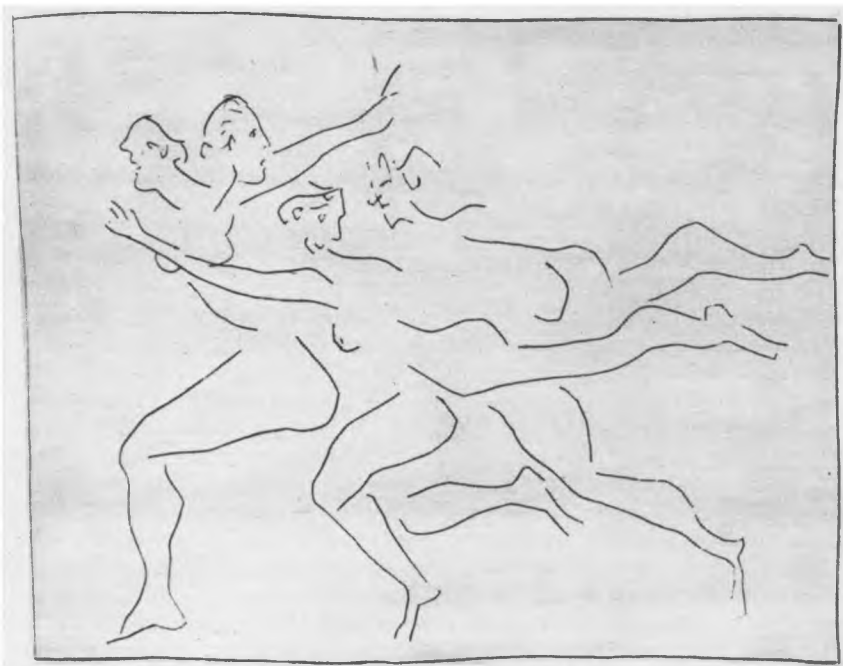
Мы узнаем из них о способности Пикассо быть ребячливым и наивным, лирически-мечтательным, нежным, приветливым, сентиментальным. Его искусство в этих случаях становится менее рассудочным и более декоративным, нередко похожим на беззаботные праздничные пляски и игры, которые он изображает. Даже всегдашняя деформация предметов здесь приобретает иной, смягченный характер. Она служит средством передачи не жесткой конструкции мира, не оголенного «скелета» вещей, а трогательно-угловатых движений живого существа, нежной округлости детского лица и т. д.

На всем творческом пути Пикассо сохраняет верность классической красоте, эстетике живого человеческого тела, прославленного античным искусством и не утратившего своего вечного значения для художника современности. Может быть, больше чем в живописи это проявилось в графике Пикассо, занимающей важное место в его творчестве. В этой сфере особенно заметно мастерство Пикассо, виртуозная техника его рисунка, умение улавливать такие тонкости и нюансы живой природы, которые позволяют говорить о наличии у художника «абсолютного зрения», соответствующего понятию «абсолютного слуха» у музыканта.

Один из наиболее известных его рисунков — «Танец с бандерильями» (1954). Опять перед нами излюбленная тема Пикассо — мир театра, представления, бродячих актеров. Эта тема лишается здесь трагического мироощущения его работ «голубого» периода и приобретает классическую ясность и гармоничность трактовки. Фигуры и пейзаж Пикассо изображает прерывистым контуром, не разрабатывая деталей, не моделируя объема, не разграничивая пространственных планов. Кажется, что это — беглый набросок, небрежно начертанный художником в несколько минут. Но точность рисунка



*Танец с бандерильями. 1954 г.*



*Бегающие. 1931 г.*

здесь такова, что мы видим и упругость сильного тела мужчины, и трепетные движения девушки, и гористый пейзаж вдали, а белый цвет бумаги воспринимается как залитое светом пространство, в котором расположены фигуры. Однако главное в этом рисунке — это ощущение красоты форм и движений человеческого тела, ясной гармонии человека и природы, что было присуще великому искусству прошлого.

В манере беглого контурного рисунка выполнено большинство графических работ Пикассо. Всю выразительность художник вкладывает в одну четкую линию, передающую пластичность обнаженного тела, его объем, силу, ритм, движение. Иногда в целях графической выразительности он отходит от необходимости строго соблюдать все пропорции и формы человеческого тела. Например, изображая группу бегущих женщин, он на четыре фигуры оставляет шесть ног и две руки. Но линии в этом рисунке приведены в такое бурное движение и наделены столь сильной экспрессией, что этого оказывается достаточным для создания полной иллюзии стремительного бега, в котором принимают участие все четыре женщины.

Пикассо, как всегда, тяготеет к такому художественному лаконизму, который позволяет, например, смежные фигуры



или части тела связывать воедино общим контуром, имеющим, так сказать, двустороннее значение и выполняющим попутно несколько функций. Так, изгиб руки может одновременно очерчивать линию близлежащего предмета или служить контуром другой, соседней фигуры. Это придает удивительную чистоту и гармонию рисункам Пикассо, построенным на ритмическом взаимодействии немногих линий, как бы сопутствующих друг другу и перетекающих одна в другую.

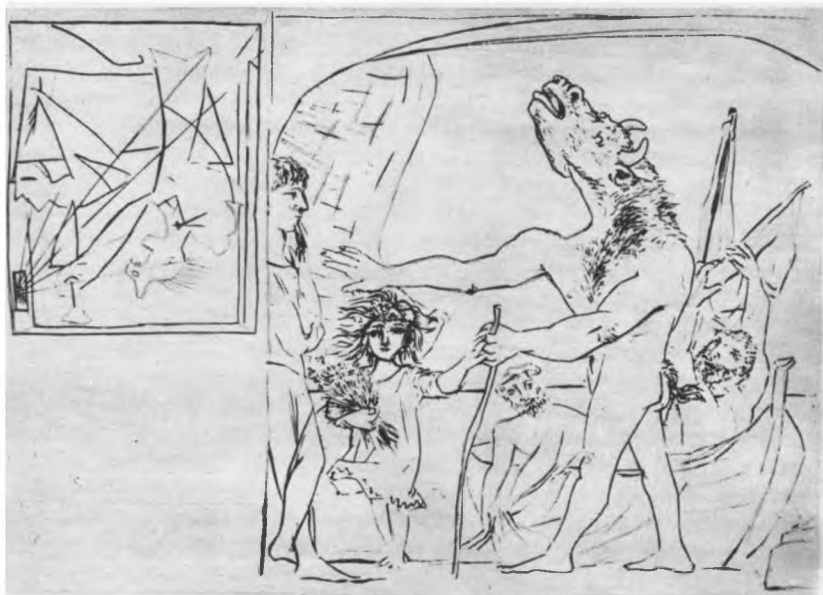
Лирическим настроением проникнуты рисунки Пикассо, изображающие художника — старца с мудрым лицом Зевса и его модель — прекрасную молодую девушку (1933—1934). Эта длинная серия разрабатывает представление Пикассо о художнике-творце и его отношении к природе — объекту его творчества. Прекрасная девушка — возлюбленная художника — это символ жизни, с которой он всегда связан. В одном рисунке художник внимательно, несколько со стороны, каким-то грустно-понимающим взглядом всматривается в свою возлюбленную. В другом рисунке он задумчиво ласкает ее. Голова девушки лежит на руке художника, и плавная линия женской щеки переходит в линию руки мужчины, создавая ощущение и мягкости кожи, и ласкающей нежности движения, и тонкой лирики человеческих отношений. Основная тема этой серии — любовь художника к жизни: он всегда думает о ней и глубоко лирически переживает ее, а она открывает ему все заключенное в ней богатство и многообразие своей духовной и физической красоты.

Отправляясь от древнегреческих мифов, Пикассо создает в 30-х и 40-х годах обширные циклы рисунков, заполненных причудливыми фигурами полулюдей, полуживотных. Минотавры, кентавры, фавны и другие сказочные существа то мирно разгуливают на лоне природы, резвятся, играют на флейте, то вступают в сложные взаимоотношения с человеком — ухаживают за девушками, сражаются на арене цирка, участвуют в пиршествах и т. д. В этом упорном пристрастии к разнообразной «минотавромахии» (так называется одна из графических работ Пикассо) сказались не только увлеченность художника мотивами далекого прошлого, но и очень близкая его мировосприятию склонность ко всяческому превращениям и неожиданным сочетаниям. Античный сюжет исполнен для Пикассо глубоким индивидуальным значением, ибо все его творчество — не что иное, как непрерывная метаморфоза, осуществляемая различными средствами. Мифологические образы послужили ему для воплощения тех сторон жизни, которые всегда привлекали его внимание: текучесть явлений, подвижность природных форм, готовность каждой вещи предстать в другой оболочке.

Но рисунки Пикассо на античные сюжеты и темы отнюдь не носят отвлеченно-умозрительного характера. Они в



*Спящий минотавр. 1933 г.*



*Слепой минотавр. 1934 г.*

большинстве случаев конкретны, исполнены жизненной правды и человечности. Именно в них часто звучат мягкие, интимные ноты, мотивы праздничного веселья и элегического раздумья. И как это ни странно, здесь Пикассо гораздо чаще, чем в других работах, прибегает к бытовому правдоподобию и к жанровому рассказу, что сообщает этим сказочным образам реальную достоверность.

Минотавр спит на постели в человеческой позе, положив голову на подушку. Его огромное, поросшее шерстью тело полуприкрыто прозрачной занавеской в мелких цветочках, которые придают всей ситуации обыденно домашний вид. Рядом, у ложа, в грустной задумчивости сидит прекрасная девушка, возлюбленная или, быть может, пленница минотавра, стерегущая сон этого несуразного, уродливого и вместе с тем трогательного чудовища. На другом рисунке изображен слепой минотавр. Задрвав к небу свою звериную, но очеловеченную страданием голову, с искривленной палкой в руке, он неуверенно бредет за маленькой девочкой, исполняющей роль поводыря. В руках у девочки букет полевых цветов; в другом варианте этого сюжета она держит голубя — вечный символ надежды. В таких полусимволических, полуреальных сценах Пикассо смещает обычные представления о зверином и человеческом, о древнем и современном.

В работах Пикассо на античные сюжеты находит наиболее полное выражение всегда присущее ему восхищение перед чувственной красотой человеческого тела и природы, перед эмоциональным многообразием человека. Этого мы почти не находим в произведениях Пикассо, основой которых является современность.

Близкий друг и биограф Пикассо поэт Сабартес рассказывает, как однажды они стояли перед витриной художественного салона, где была выставлена картина с изображением мирной сельской природы: речка, играющие на листьях деревьев солнечные блики, коровы, пасущиеся на лугу... Пикассо долго смотрел на картину и, обратившись к Сабартесу, сказал: «Вы не представляете, как бы мне хотелось написать это. Как приятно мог бы я провести время за этим занятием!»

Пикассо не написал подобной картины, и причину этого следует искать в самом складе его дарования. Эстетический идеал нашего времени заключается для Пикассо в борьбе с социальным злом, в красоте человеческого интеллекта. Изображение красот сельской природы, нехитрых радостей повседневного бытия означало бы для художника его масштаба и направленности утрату чувства современности, искажение ее смысла, бегство от основных, подчас мучительных и трагических вопросов нашего века. Поэтому, очевидно, для передачи этих сторон жизни Пикассо прибегает к античности, к эпохе «неповторимой юности человечества».

Нельзя не заметить, что античные формы существенно об-  
новляются и преобразуются в творчестве Пикассо. Ему близка  
классическая ясность образного выражения, пластичность  
и красота тела, обоготворенного греками. Но в решении своих  
изобразительных задач он поступает как художник современ-  
ной эпохи и, улавливая общий дух великих творений прошло-  
го, отказывается следовать за ними путем стилизации и подра-  
жания. В его работах, вдохновленных образами античности,  
удивляет одновременно и степень проникновения в этот отда-  
ленный мир, и самобытность художника, который достаточно  
свободен и нов в своей манере, чтобы его создания не подошли  
на традиционные образцы. Пикассо один из немногих в на-  
ше время художников, сумевших очень органично воспринять  
античность, не впадая при этом в мертвый академизм и сохра-  
няя за собою все признаки истинного новатора.

Во многих живописных и графических работах он намерен-  
но утяжеляет и огрубляет тело человека и пользуется гипербо-  
лизированной классикой, получившей в начале 20-х годов  
наименование «неоклассицизма». Преувеличенно мощные тор-  
сы, утолщенные конечности, массивные головы и т. д. привле-  
кают Пикассо не только с формальной стороны — как сред-  
ство выявить и подчеркнуть монументальные объемы челове-  
ческих тел. Богатырское сложение и здоровая плоть этих пер-  
сонажей зачастую говорят о большем. Художник стремится  
раздвинуть привычные каноны в изображении нагого тела —  
этого святая святых эстетики прошлого — и преподнести клас-  
сические формы в той простонародной, демократизированной  
трактовке, которая больше отвечает современным требова-  
ниям.

Стоит обратиться в этой связи к теме материнства, которая  
издавна разрабатывалась в мировом искусстве и получила в  
творчестве Пикассо новые акценты. В его картинах («Мате-  
ринство», 1921; «Мать и дитя», 1922 и др.) мы видим, как воз-  
вышенные чувства, связанные с этим традиционным сюжетом,  
— материнская любовь, нежность — становятся достояни-  
ем женщин отнюдь не традиционного склада. Женщина-мать  
здесь некрасива и груба на вид, но эта огрубленность ее внеш-  
него облика, подчеркнутый демократизм живописного языка  
позволяют художнику раскрыть поэзию материнства в очень  
широком нравственно-социальном ключе. Лишая эту вечную  
тему оттенков слащавой умильности и банальности, с которы-  
ми она нередко бывает сопряжена, Пикассо утверждает, что  
каждая мать величественна и прекрасна. Он показывает, как  
тяжелые, «пудовые» руки могут ласкать ребенка, как широко-  
костное, толстоносое лицо дышит нежностью и любовью. Пе-  
ред нами не снижение понятия о прекрасном, а его расшире-  
ние, его сближение с жизнью, которая через эти утрированно-  
телесные формы приходит на смену каноническим образам и



*Мать и дитя. 1922 г.*

обновляет давнюю традицию, вливает в нее свежую, здоровую кровь современного мировосприятия.

Искусство Пикассо трудно отнести к какой-то одной национальной школе. Испанец по происхождению и по складу дарования, он очень рано и органично вошел в круг явлений французской живописи конца XIX — начала XX столетия с ее новейшими достижениями, открытиями, преобразованиями. Однако национальные корни и связи постоянно ощутимы в его

творчестве, которое при всей близости к парижской школе во многом является выражением отнюдь не галльского, а чисто испанского духа и темперамента.

Острота, порой граничащая с жестокостью, в постановке проблем; стремление идти до конца в их решении; сочетание крайних, полярных начал — возвышенная духовность и предельная материальность, осязаемость предмета изображения, повышенная экспрессия и благородная сдержанность, страстность и суровый аскетизм — все эти качества, столь свойственные Пикассо, мы находим и в полотнах его великих соотечественников — Эль Греко, Веласкеса, Сурбарана, Гойи.

Своими истоками творчество Пикассо уходит в традиции мирового искусства. Он никогда не был согласен с футуристическими теориями, отрицающими ценность для современности художественной культуры прошлых эпох. Его кругозор художника далеко перерастает географические рамки Европы и открывает в его искусство доступ самым разнообразным влияниям: греческой вазописи и негритянских примитивов, помпейских росписей и ацтекской скульптуры, средневековой иконописи и современных течений.

Чужое произведение часто служит ему таким же поводом к творчеству, как и природа. Он охотно следует за Делакруа или Пуссенем, с тем чтобы в результате создать картину, похожую на Пикассо.

Широта его мировосприятия не укладывается в формы только живописи и графики. Пожалуй нет такого вида изобразительного искусства, в котором не работал бы Пикассо, в который он не внес бы своих новаторских приемов, ломающих традиционные представления о возможности данного вида искусства.

Еще в юности Пикассо начинает работать в скульптуре и обращается к ней на протяжении всей своей жизни. Одно из его наиболее значительных скульптурных произведений — монументальная скульптура «Человек с ягненком» (1944), установленная на площади небольшого южного городка Валлориса.

Традиционное изображение «доброго пастыря» (так, в виде пастуха с овцой на плечах, еще в эпоху раннего христианства изображали Христа) приобретает у Пикассо глубоко современный гуманистический смысл. Обобщенно-монументальная — без разработки подробностей и деталей — трактовка образа мужчины, держащего в руках ягненка, превращает это произведение в символ подлинной силы и мужества человека, всегда связанных, как считает художник, с понятием доброты, с сочувствием к слабым и угнетенным.

Уже всемирно прославленным мастером Пикассо обращается к керамике. В 1947 году, в Валлорисе, он создает керамическую мастерскую и увлеченно работает над овладением новых для него керамических техник. Если живопись, графика



*Человек с ягнчком. 1944 г.*

и скульптура являются для Пикассо средствами эстетического осмысления мира в его наиболее серьезном, философском аспекте, то в его керамических работах — декоративных блюдах, вазах, фигурках, облицовочных плитках, поражающих необычностью цветовых сочетаний, — проявляется восхищение художника красотой и богатством форм окружающей нас действительности.

Сама сфера искусства в понимании Пикассо беспредельна и целиком поглощает жизнь, труд и досуг художника. «Я не мог бы жить, не отдавая искусству все свое время. Я люблю его, как единственную цель всей своей жизни. Все, что я делаю в связи с искусством, доставляет мне величайшую радость», — говорит Пикассо.

Неуемное, бьющее через край творчество Пикассо изобилует произведениями, не только очень непохожими друг на друга, но и весьма неравноценными по своему качеству и значению. Мы должны различать «малое» и «большое» в искусстве Пикассо: то, что художник создает как ответ на важнейшие социальные, философские или эстетические запросы времени, что служит ему творческим экспериментом в решении формальных проблем, что он делает в чисто декоративных целях и, наконец, просто для забавы.

Многолетний творческий путь Пикассо сложен и разветвлен. Не все, достигнутое на этом пути, в одинаковой степени плодотворно, и не все поиски художника увенчались находками, достойными войти в сокровищницу мирового искусства. Но подводя общий итог и охватывая наследие Пикассо, как явление в достаточной мере целостное, уместно вспомнить замечание Маяковского, посетившего парижскую мастерскую художника в 1922 году и уже тогда уловившего его роль в современном искусстве: «Первая мастерская, в которую нужно пойти в Париже, это, конечно, мастерская Пикассо. Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи».

Прошло почти сорок лет, но эти слова можно было бы повторить. Понять до конца творчество Пикассо невозможно, не учитывая весь опыт культуры XX века, и, с другой стороны, сейчас уже невозможно представить культуру нашего времени без искусства Пикассо, который является не только ее порождением и составной частью, но и одним из крупнейших ее создателей.

---





*Гладильщица. 1904 г.*



*Цветы. 1909 г.*



*Рыбак. 1918 г.*



*Бегице. 1923 г.*



*Туалет. 1923 г.*



*Портрет сына. 1923 г.*



*Скульптор и модель. 1934 г.*



*Из иллюстраций к «Лисистрате» Аристофана. 1934 г*





*Кот и птица. 1939 г.*



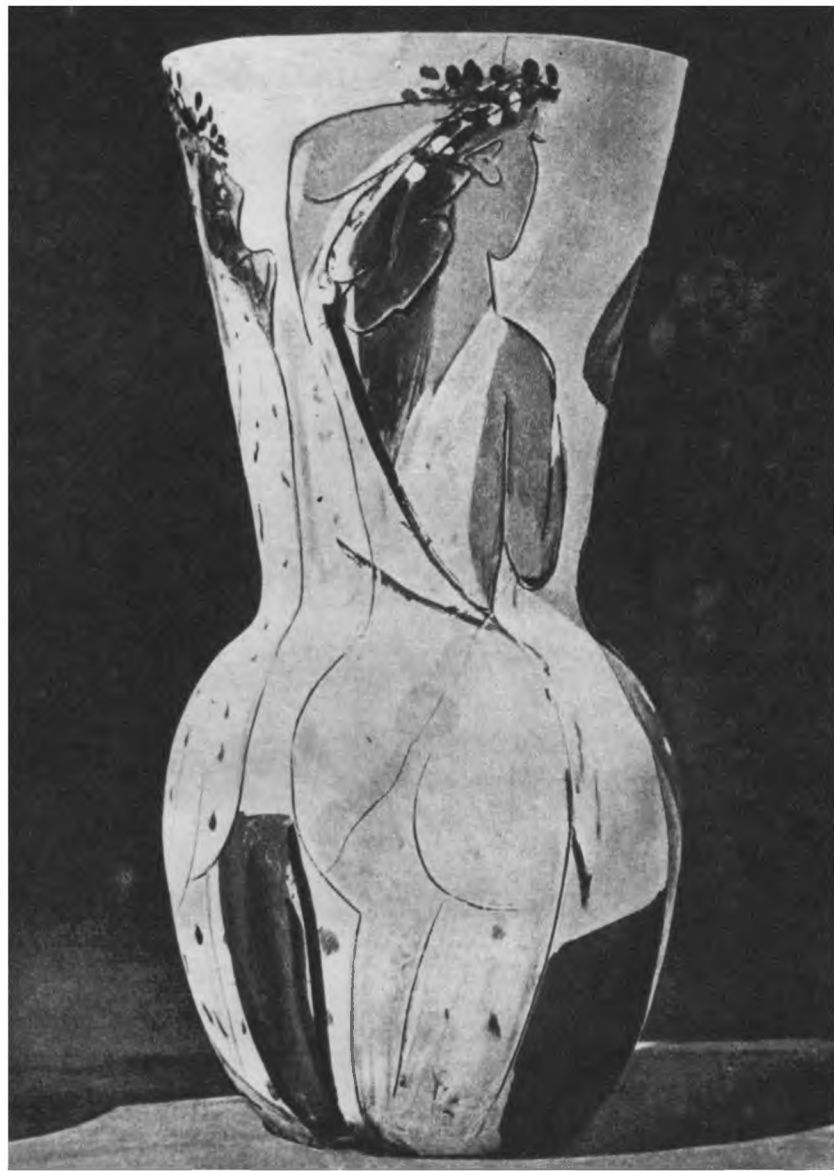
*Натюрморт с кастрюлей. 1945 г.*



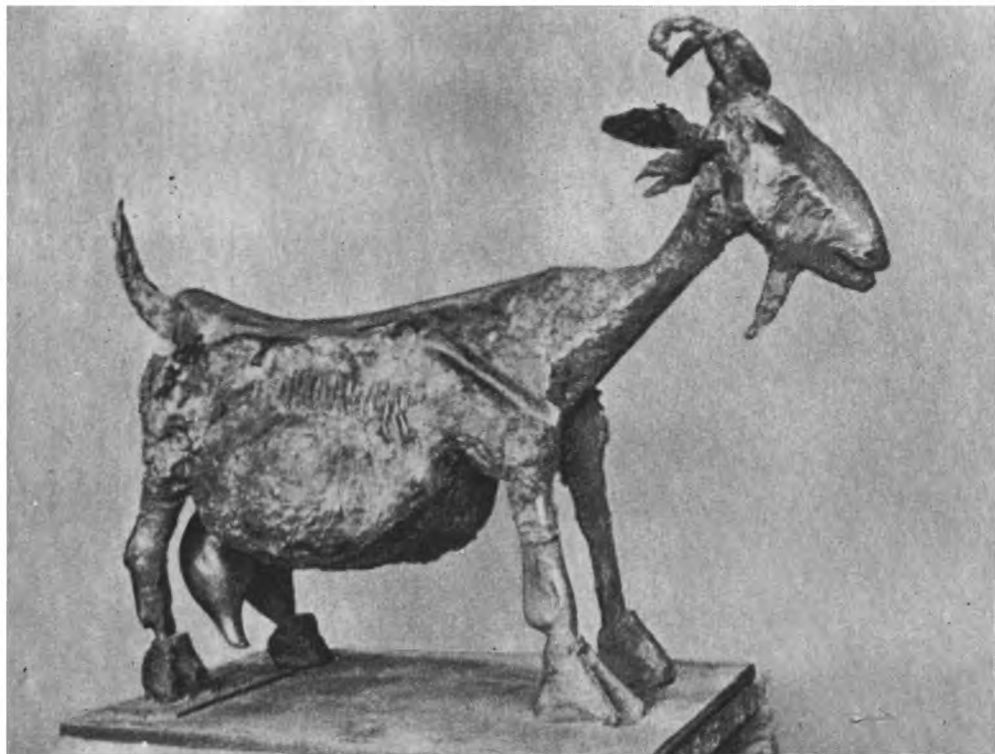
Портрет И. Эренбурга 1948 г.



*Керамическое блюдо. 1950 г.*



*Ваза. 1950 г.*



*Коза. 1950 г.*



*Портрет мадемазель С. Д. 1954 г.*

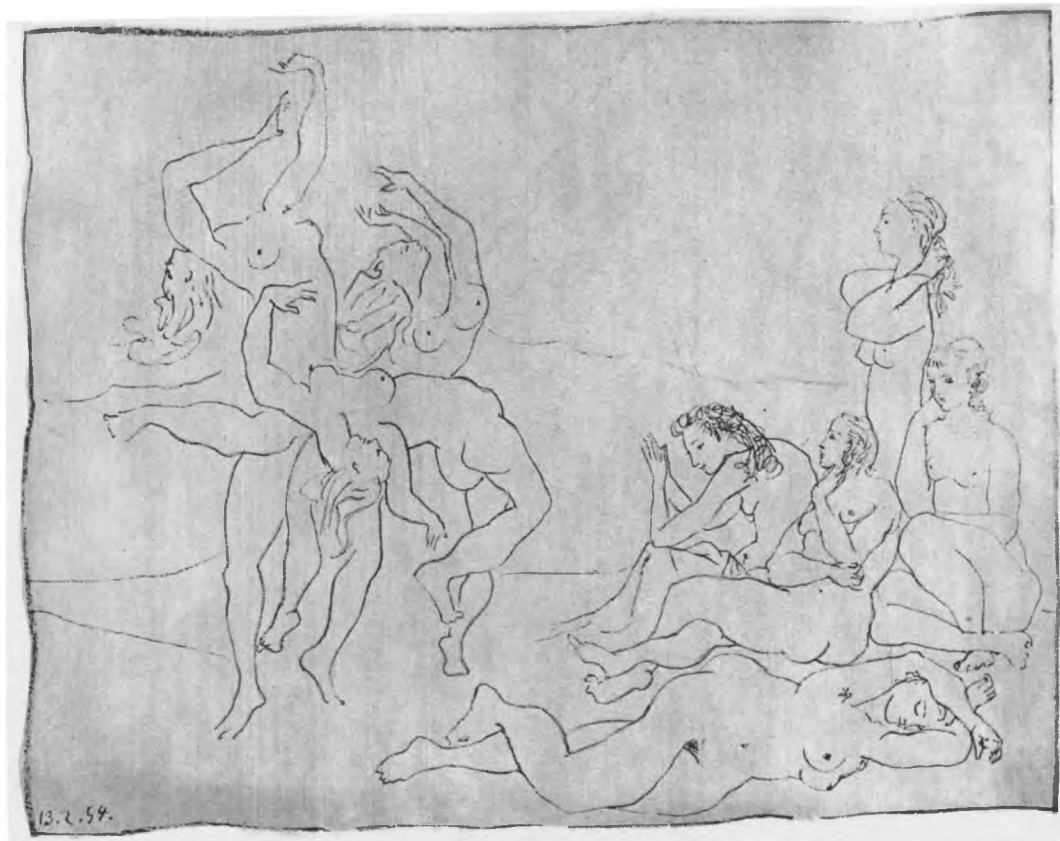


Рисунок 13 февраля 1954 г.



А В Т О Р Ы

*Игорь Наумович Голомшток*  
*Андрей Донатович Синявский*

П И К А С С О

Редактор *В. О. Пличе*  
Технический редактор *Л. Е. Атрощенко*  
Корректор *В. Н. Никитина*

Обложка художника  
*Марселино Галана*

На обложке воспроизведен рисунок.

*П. Пикассо*

к стихам П. Элюара из книги  
«Лицо Мира». 1950 г.

A09954. Подписано к печати 14/XII 1960 г.  
Тираж 100 000 экз. Изд. № 368. Бума-  
га 60 × 92<sup>1</sup>/<sub>16</sub> — 2,5 бум. л. = 5,0 печ. л.  
Учетно-изд. 4,14 л. Заказ типогр. № 4478.  
Цена 1 руб. 85 коп. С 1.1.1961 г. — 19 коп.

---

Фабрика детской книги Детгиза.  
Москва, Сушевский вал, 49.

Цена 1 р. 85 к.

С 1/1 1961 г. — 19 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**ЗНАНИЕ**