

# «Во что превратится Венера?» Античность в творчестве Пабло Пикассо

## Часть I

Нина Геташвили

Вы не любите Венеру, вы любите женщину.

*П. Пикассо*<sup>1</sup>

Что будет, если изменить внезапно все наши пропорции? Во что тогда превратится Венера?

*П. Пикассо*<sup>2</sup>

В творчестве Пикассо актуализировались мифологические и символические образы античности. В статье рассматриваются примеры вариаций античных образов и мотивов в работах этого крупнейшего мастера XX века в разные периоды долгой жизни художника.

*Ключевые слова:* Пикассо, античность, миф, образы античности.

«Венера с Купидоном превращается в Деву Марию с ребенком или в метаринство, всякий раз оставаясь самой собой», — так Пикассо пояснял метаморфозы образов, обосновавшихся в созданном им мире<sup>3</sup>.

Одна из «глав» условной «Всеобщей истории искусства Пикассо» (созданной современниками мастера и продолжающейся создаваться по сей день), спустя полвека после ухода художника названа «Пробуждение античного источника (1918–1923)»<sup>4</sup>. Даты деяния определены. Явление обозначено. В предыстории вопроса — античность как образец (прежде всего — в виде набора гипсовых слепков), исследуемая юным Пикассо в рамках традиционной художественной школы<sup>5</sup>. Отринув ее обязательность в качестве основы творческого опыта, в дальнейшем он стремился расширить свои формальные возможности лексемами из словарей иных времен и культур. Впрочем, и современные ему художественные открытия немедленно апробируются и перерабатываются. Хорошо известно, что коллеги, поняв хищный дар Пикассо к художественной абсорбции, с большим неудовольствием относились к его посещениям собственных ателье, опасаясь быть «разворованными».

Исследователи и биографы посвящают немало страниц выявлению того или иного влияния — академизма, импрессионизма, постимпрессио-

низма, искусства Эль Греко, Мунка и многих других выдающихся мастеров — на раннее творчество Пикассо. И все до единого сходятся в мысли, что подлинной школой для него стала художественная жизнь Парижа, куда он впервые прибыл в 1900 году. Но и в среде новаторов, впоследствии получившей наименование «Парижская школа», Пикассо (сначала как неопит, а потом как лидер, когда его собственное творчество становится одним из важнейших ее составляющих, а он сам оказывается центральной фигурой европейского модернизма) продолжает пересматривать потенциал классического языка, используя его с универсальным разнообразием.

В специализированном тексте вполне можно было бы пренебречь упоминанием о «школе» учебной, о начальных обязательных и добровольных<sup>6</sup> упражнениях, если бы во «взрослом» творчестве Пикассо не возникали явные реминисценции учебных гипсовых фрагментов и копий признанных шедевров<sup>7</sup>, словно подтверждая странное свойство мастера в своем новаторстве удерживать в памяти все впечатления, которыми одарил его Господь. Барселонские академические студии Пабло Руиса<sup>8</sup> демонстрируют не только «техническую одаренность» юноши, но и некоторое пренебрежение «к идеализированным классическим канонам, устанавливающим пропорции человеческого тела»<sup>9</sup>. Среди множества других сохранившихся рисунков более похожих на беглые, подчас карикатурные зарисовки, именно эти студии демонстрируют очевидное владение формой и пространством, то есть художественным мастерством<sup>10</sup>.

В барселонском Музее Пикассо экспонируется рисунок углем, датированный 1895–1896 годами, с гипсовой копии фрагмента эллинистического фриза «Сатир с ягненком»<sup>11</sup>. Стоит констатировать не только техническое совершенство светотеневой моделировки форм на этом достаточно крупноформатном (62,5x47,4 см) листе, но и отметить сложность ракурса, избранного пятнадцатилетним художником, позволившего ему в идиллическом сюжете обнаружить драматизм, способный исказить иллюзорную гармонию пластики.

Спустя полвека, в 1943 году, задумав воплотить похожий сюжет в глине<sup>12</sup>, в своем «Человеке с ягненком», он выбирает совершенно иную композицию. Франсуаза Жило<sup>13</sup> оставила свидетельство живой мысли мастера, приведшей его в результате долгого поиска к окончательному художественному решению: «Пабло сказал мне, что замысел этой скульптуры складывался у него долгое время. Показал предварительные эскизы и гравюру фриза с изображением семейной группы, в центре которой человек держит на руках барана.

— Когда начинаю серию подобных рисунков, — объяснил Пикассо, — то не знаю сам, останутся ли они просто рисунками или перейдут в гравюры, литографии, даже в скульптуры. Но когда я в конце концов изолировал фигуру человека с бараном, то увидел ее сперва в рельефе, а потом в пространстве, круглой. И понял, что на картине ей не место; она должна стать статуей. В ту минуту я совершенно явственно видел ее, она выходила со-

всем как Афина из головы Зевса. Замысел складывался около двух лет, но когда я взялся за работу, скульптура получилась почти сразу же»<sup>14</sup>. Столь же красноречива публикация Кристианом Зервосом<sup>15</sup> пятидесяти подготовительных рисунков, выбранных из сотен набросков Пикассо к этому произведению, обнаруживающих тщательность разработки темы. В серии эскизов не было композиций, похожих на ту, что он делал как учебную работу в начале своего творческого пути, но и все же более известное в истории искусства подобие именно той, старой (а точнее сказать – образец для нее), возникает в прямой ассоциации у современного автора: «Скульптура “Человек с ягненком” (1943) будет лучше всего символизировать это христианское воплощение образа Мосхофора»<sup>16</sup>.

Во время Великой войны молодой и восторженный поэт Жан Кокто поднимался по лестнице дома № 5-бис на монпарнасской улице Шельшер, где тогда жил Пикассо, с закрытыми глазами, «избегая тем самым зрелища больших гипсовых отливок парфенонова фриза, являвших собой здешнее постоянное художественное оформление»<sup>17</sup>. Непосредственные ли ежедневные впечатления от этих классических фрагментов, воспоминания ли об учебных студиях (по свидетельству самого художника, он никогда ничего «не отпускал» из своей памяти) – неважно, что конкретно, но все это трансформировалось в его творчестве в устойчивые мотивы с фрагментами античных гипсов.

Такой мотив очевиден в натюрмортах второй половины 1920-х годов с изображениями «гипсов» у открытого окна, столь ярко продолживших ряд композиций, которые составили обширную серию живописных и графических работ, посвященных теме мастерской художника. Именно она стала одним из лейтмотивов его творчества с юности и до 1973 года<sup>18</sup>.

Метод исполнения в период 1920-х годов представляется своего рода производным от приемов синтетического, а вернее – уже криволинейного, кубизма<sup>19</sup>, таким образом, объединившего в себе интенции этого направления с неоклассицистическими чертами.

Живописная «Студия с гипсовой головой» 1925 года<sup>20</sup> кажется перегруженной деталями. Она наполнена объектами, возникшими здесь под непосредственными впечатлениями, отсылая посвященного зрителя к реалиям автобиографического контекста<sup>21</sup>. Сама гипсовая голова, господствующая в пространстве, множится из-за падающих теней и цветных плоскостей «подсветки», придающих чертам лица самые разные выражения. Здесь же – и достаточно массивные слепки руки и ноги. Подвергнутые таинству метаморфозы, они застыли то ли в судорожной конвульсии, то ли в длящих предшествующую драму жестах. Словно в голландском натюрморте XVII века, где «мертвая натура», «тихая жизнь» содержит послание *vanitas*, повседневность этого натюрморта Пикассо аккумулирует вариации смыслов, предполагая как предшествующую, так и будущую драму.

Скажем к месту, что именно эта работа стала, в свою очередь, образцом для земляка Пикассо, начинающего художника Дали, так разнообраз-

но впоследствии использовавшего античные мотивы на протяжении всего своего творчества. По верному замечанию Я. Гибсона, «некоторые элементы натюрморта Пикассо, в свою очередь напоминавшего натюрморты Шардена “Атрибуты искусства”, прямо перешли на полотно Дали»<sup>22</sup> (речь идет о полотне «Композиция из трех фигур. (Неокубистическая студия)» 1926 года). И далее исследователь поясняет: «Ветвь слева от святого практически идентична ветви Пикассо; Дали позаимствовал и саму идею гипсовой головы, и даже тень, ею отбрасываемая, очень похожа на тень в картине Пикассо. То же можно сказать и об оконной раме. На обеих картинах мы видим графически четкие удлиненные облака, открытую книгу; свиток, крепко зажатый в мощной руке на картине Пикассо, появляется в левой руке св. Себастьяна у Дали»<sup>23</sup>. Сальвадор Дали, как и его кумир Пикассо, на всю жизнь сохранит верность «теньям далеких предков» из античного прошлого. Творчество Пикассо было ему в поддержку.

И в этой «Студии», и в других работах на тот же мотив комбинации предметов слегка трансформируются, но гипсовая голова царит в большинстве постановок. Собственно варьируются и сами композиции. Вещи в них чуть сдвигаются, колеблются, меняют абрисы. Смещаются оси, наплывают друг на друга силуэты. Плоскости обнаруживают переменные ракурсы (избегая, впрочем, демонстрации ребер, как это бывало раньше, а потому рождая впечатление странной развертки стереоэффекта). Освещение становится «пластичным», день сменяет ночь, тени создают параллельную реальность, множат образы-обманки.

В натюрморте «Бюст и палитра»<sup>24</sup> Пикассо изображает древнеримский мужской бюст с брутальными чертами лица, похожий на тот, что и в композиции «Скульпторша»<sup>25</sup>. В ней гипсовая голова выделяется белым пятном, на котором по-энгровски графически тонко прорисованы черты и короткие волосы. (Через несколько лет в «Сюите Воллара», в «Метаморфозах» такая линия станет главным выразительным средством.) У Пикассо до этого произведения женская фигура в мастерской обычно служила моделью, здесь же она – в рабочей одежде цвета той спецовки, которую обычно носил сам мастер. Она – художник<sup>26</sup>, и первая в ряду изображенных художниц в его последующем творчестве.

Скульптурная голова на картине, как бы обозначая границы реальности, не отбрасывает тени, в отличие от остальных предметов в студии и фигуры самой молодой женщины. Однако в упомянутом натюрморте «Бюст и палитра», гордо представляющем атрибуты искусства, тень появляется, несмотря на ту же явную плоскостность изображения. Очевидна и символическая значимость содружества составляющих этот натюрморт избранных предметов: помещенной рядом с гипсовой головой палитры с зияющим отверстием; нарочито приподнятых кистей, создающих строгие параллельные диагонали, рифмующиеся с полосками скатерти; двух круглых плодов под гипсовыми ключицами, горящих алым и оранжевым; и самой классической гипсовой головы, которая двоиится благодаря резкому