

Филиппова О.Н.

Ассоциация искусствоведов (г. Москва)

КУБИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ПАБЛО ПИКАССО (1881-1973)

История, кажется, не знала художника, творчество, которого, вызывало бы столько споров. О Пабло Пикассо (1881-1973) никто не говорит спокойно; одни его ругают, другие превозносят. Ему посвящены сотни книг на различных языках. О нем писали Г. Аполлинер и П. Элюар, В.В. Маяковский и Л. Арагон, Пабло Неруда и Ж. Кокто, Рафаэль Альберти и Веркор, Макс Жакоб и В. Незвал; ему посвящали длинные трактаты и восторженные поэмы. Многие художники, критики, журналисты вот уже полвека подшучивают над ним. В различных городах мира – в Париже и в Праге, в Токио и в Риме, в Нью-Йорке и в Стокгольме, в Мехико и в Цюрихе, в Сан-Паулу и в Амстердаме, в Москве и в Берлине – выставки его работ становятся событием, о котором говорят не только в среде художников, но на улицах, в клубах, в кафе, в метро. Драма взаимоотношений между художником и миром достигает новой степени остроты в искусстве Пикассо. Грозный лик современности художник воспринимает со всей отвагой человека, обеспокоенного за судьбу мира. Душе Пикассо вняты в первую очередь диссонансы действительности. Менее всего он довольствуется тем, что есть, что существует в настоящем.

Пабло Пикассо, начинавший свой творческий путь в Барселоне, впервые прибыл в Париж в 1900 году, когда ему было 19 лет. За пять последующих лет, кочуя между столицами Франции и Каталонии, он не только освоил новаторские достижения конца предыдущего века (символизм, импрессионизм и дивизионизм, гротеск Анри де Тулуз-Лотрека и напряженную экспрессивность Винсента Ван Гога), но и обогатил их тонким лиризмом собственной живописи голубого и розового периодов. Работа в разнообразных манерах, равно, как и знакомство с лучшими музейными коллекциями Испании и Франции, не могли не натолкнуть молодого художника на мысль, что в разных стилях проявляются разные реальности. В связи с этим нельзя не вспомнить известный афоризм Жоржа Брака «Новые средства – новые сюжеты» [1, с. 7].

И, коль такое понимание достигнуто, хотя бы на интуитивном уровне, художник будет стремиться к умножению стилевых форм, к

поиску новых способов изображения природы. В 1906 году, отказавшись от грациозных, хрупких образов розового периода, Пикассо пишет монолитные фигуры, выстроенные из массивных объемов. Введением в этот предкубистический период может послужить его «Автопортрет с палитрой», написанный осенью 1906 года (Филадельфия, Музей искусства) [1, с. 7]. Отмечено, что Пикассо обращался к автопортретам на переломных этапах своей творческой биографии, когда решался вопрос о выборе дальнейшего пути. Именно таким человеком на распутье он предстает в филадельфийском автопортрете. Застылость фигуры – это остановка времени, затянувшаяся пауза, в которой художник, прервав работу, напряженно всматривается то ли в стоящую перед ним картину, то ли в природу за ней. Левая рука с палитрой в забывчивости опущена, а из правой, сжатой в кулак, выпала кисть. Взгляд черных глаз нацелен в одну точку. Пикассо часто посещали такие, почти сомнамбулические, состояния, когда он вглядывался в незаконченную картину, или в деталь реального окружения, вдруг, обнаружив, нечто неожиданное. Этот момент отсутствия, «зависания» в неопределенности, будучи зафиксированным в портрете, вообрал в себя емкий образ художника, стоящего перед выбором, принимающего важное для себя решение [1, с. 7]. Его взгляд уже наметил свою цель, вцепился в нее, а тело, схваченное лаконичным контуром, словно сжалось, изготовившись к решающему прыжку. В «Двух обнаженных» (Нью-Йорк, Музей современного искусства) женские тела словно бы вылеплены неловкой рукой из куска сырой глины [1, с. 7]. Охристо-терракотовый колорит картины, видимо, был подсказан цветом гор и красноватой земли испанской провинции. Сама – красочная масса – плотная, густая – уподобляется, пропитанной влагой глинистой почве. В набухающих объемах сглаживаются членения, упрощаются линии контуров. Фигуры словно бы завязли в землистом фоне, с трудом, разворачиваясь в нем. Летом 1907 года появилось полотно, обозначившее важный рубеж не только в творчестве Пикассо, но и в истории европейского искусства XX столетия.

Картина получила известность под названием «Авиньонские девицы» (Нью-Йорк, Музей современного искусства) [1, с. 7]. Пикассо удалось создать шедевр, в котором угловатые геометрические формы беспорядочно нагромождаются друг на друга, а фигуры, лишённые всякой перспективы, отвергают все принципы традиционной живописи. Этой работе суждено было стать краеугольным камнем в зарождении

кубизма. Одна из женщин на картине – возлюбленная художника Фернанда Оливье. Картина не выставлялась до 1937 года. Мастер показывал ее лишь друзьям и коллегам. Художественное общество резко разделилось во мнениях, хотя шокированы были все. Одни обвинили испанца в аморальности, а другие были восхищены его новаторством, разглядев в полотне сходство с «Купальщицами» Сезанна [2, с. 50].

В написанной сразу же после «Авиньонских девиц» картине «Три женщины» (1907-1908, Санкт-Петербург, Эрмитаж), обнаженные представлены в сложных, закручивающихся контрапостах и резких пересечениях [1, с. 10]. Тесно, сомкнутые тела даны в необычном, «ландшафтном» ракурсе снизу, в котором они видятся, как вздымающиеся утесы, выветренные песчаники с глубокими впадинами, щелями и прорастающей сквозь них зеленью. Чуть позже была создана картина, известная под названием «Большая дриада» или «Обнаженная в лесу» (1908, Санкт-Петербург, Эрмитаж) [1, с. 10]. Фигура, словно бы, вырубленная из древесного ствола, лишена монолитности древних идолов, напротив – формы расходятся зигзагами в разных направлениях. Их широкой раскачкой слева направо и из глубины наружу формируется эластичное пространство, которое сжимается, или растягивается в зависимости от того, как мы видим фигуру – неуклюже, шагающей на согнутых ногах, лежащей, сидящей, или поднимающейся с земли. Лесное чудовище куврыкается, принимая разные позиции по воле нашего зрения, избирающего ту, или иную установку (в одном из рисунков Пикассо представил эту самую фигуру, сидящей в кресле и как будто медленно, сползающей с него). Левая рука дриады, далеко, отодвинутая, упирается то в землю, то ли в вертикальный задник, отталкивая фон в глубину.

Пространство пружинит, растягивается и сокращается вслед за движениями фигуры, приседающей, распрямляющейся, падающей, ступающей вперед и назад. «Натюрморт с бутылкой анисовой водки» 1909 года (Нью-Йорк, Музей современного искусства) больше похож на горный пейзаж, но брошенная на переднем плане бутылка толстого граненого стекла задает масштаб форм и способы их считывания. Опознав бутылку, мы различим и смятую скатерть под ней, и другой стеклянный сосуд, и отдернутую штору, и кувшин, полуприкрытый драпировкой. В 1910 году Пикассо выполнил три портреты – Вильгельма Уде (Сент-Луис, собрание Пулитцер), Даниэля Анри Канвейлера (Чикаго, Художественный институт) и Амбруаза Воллара (Москва,

ГМИИ им. А.С. Пушкина). Живописные поверхности разбиты на множество, колеблющихся плоскостей, в которых дрожат световые рефлексы, бродят тени. Однако, лица, отраженные в этих, «треснувших зеркалах» (выражение Пикассо), вполне узнаваемы [1, с. 11]. В «Поэте» (1912, Базель, Художественный музей) художник запечатлел голову поэта в момент поворота – поверхности всколыхнулись, закачались, но поисковая энергия зрения способна была снова сомкнуть их воедино [1, с. 11]. И, тогда перед нами встает лицо мрачноватого эстета, подпершего щеку рукой и попыхивающего длинной трубкой. Почти волшебным образом непонятные пересечения в верхней части лица становятся мерцаниями рефлексов и теней в стеклах очков. В картинах 1913-1914 годов, насыщенных цветом, коллаж, возникший в 1912 году, используется реже, но наклейки изображаются живописными приемами. Благодаря этому возникает дополнительный уровень игры с мнимостями – имитация имитации, иллюзорное подражание материальным «фактам» [1, с. 14]. В полотнах Пикассо этого времени появляется еще одно новшество – плоскости, испещренные мелкими точками. Дивизионизм был претворен здесь в иное качество: точечная рябь создавала ощущение не атмосферных мерцаний, а сыпучей материи, «разъедающей» ровную плоскость [1, с. 14]. В коллажеподобном «Портрете девушки» (1914, Париж, Национальный музей современного искусства) нет ни одной подлинной детали – только «обманки», фантомы, подделки [1, с. 14].

В густой среде зеленого цвета плавают, разрыхленные точками плоскости, обрывки обоев с пышным цветочным узором, печатная картинка с рисунком виноградной грозди, фрагменты декоративной панели, кусок фанеры, похожий на горящую электролампу, клочки тканей и бегло, намеченный контур кресла. Все элементы пребывают в переходном состоянии, н грани бытия и небытия – призрачная реальность, игра отражений в параллельных зеркалах.

Таким образом, десятилетие 1905-1914 годов было столь богато новаторскими инициативами, что его часто называют героическим периодом авангарда. В это время намечались новые стратегии, прокладывались новые маршруты художественного развития, и кубизму суждено было сыграть в этом процессе одну из ведущих ролей. Влияние кубизма испытали многие художники XX века, причем самым талантливым из них (на примере Пабло Пикассо), он помог раскрыться, сформировать собственную творческую платформу, определить свой

путь в искусстве. В нем словно была заложена некая генеративная грамматика, порождавшая все новые и новые художественные тексты.

Список использованных источников:

1. Крючкова В.А. Кубизм. Орфизм. Пуризм. М.: Изд-во: «ОЛМА-Пресс: Галарт», 2000. 176 с.: ил.
2. Мастера рисунка и живописи: оригинальное издание под редакцией Фламинио Гвальдони / учредитель: ООО «КР Медиа». М.: КР Медиа: Skira Centauria, 2018-2019. – № 3: Пикассо. – 2018. – 95, [1] с.: цв. ил.
3. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. Искусство. Проблемы. История. Практика. М.: Изд-во: «Советский художник», 1983. 375 с.
4. Пабло Пикассо // Эренбург И.Г. Французские тетради. Заметки и переводы. М.: Изд-во: «Советский писатель», 1959. С. 195-208.

Чжао Юе

аспірантка,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка

**ВАРІАЦІЙНИЙ ЦИКЛ В СИСТЕМІ ЖАНРІВ
КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ**

У сучасному мистецтвознавстві широко досліджується проблема жанрів у китайській фортеп'яній музиці. Цьому сприяє відносна «молодість» об'єкту, що потребує активних наукових пошуків, та інтенсивний взаємообмін китайської та європейської музичної культури в цілому. Сьогодні вже накопичений певний масив текстів, діапазон проблематики яких – від фактурних особливостей, жанрово-стильових ознак та образного строю фортеп'янних мініатюр до втілення національних і західних традицій та генези жанрів великої форми. Наприклад, Шию Цао [3] аналізує фортеп'яний цикл Хуан Хувей «Картина Башу», Сун Джуан [2] розкриває потенціал дитячої фортеп'яної музики, Пан Вей [1] досліджує становлення та розвиток сонатної форми.