

Мусаев Руслан Магомедович

"АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ" ПИКАССО КАК ПРОЛОГ НОВОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Автор раскрывает уникальность картины Пабло Пикассо "Авиньонские девицы" как явления ранней формы кубизма, обращает внимание на предпосылки ее создания, объясняет природу творческого темперамента художника в контексте его "переходных" периодов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/41.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 7 (13): в 3-х ч. Ч. II. С. 155-158. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. **Автономов А. С.** Ювенальная юстиция: учебное пособие. М.: Российский благотворительный фонд «Нет алкоголизму и наркомании», 2009. 186 с.
2. **Об Уполномоченном по правам ребенка в Саратовской области:** закон Саратовской области от 25.02.2010 № 17-ЗСО // Собрание законодательства Саратовской области. 2010. № 6.
3. **Об Уполномоченном при Президенте Российской Федерации по правам ребенка:** Указ Президента РФ от 01.09.2009 № 986 // Собрание законодательства РФ. 2009. № 36.
4. **Пишкова О. В.** Омбудсмен – защитник прав детей // Вопросы ювенальной юстиции. 2007. № 2.

**LEGAL REGULATION FEATURES OF CHILDREN'S RIGHTS OMBUDSMAN COMPETENCE
IN CONSTITUENT ENTITY OF THE RUSSIAN FEDERATION**

Yuliya Yur'evna Milashova

*Department of Constitutional and International Law
Saratov State Academy of Law
sirius-mil@rambler.ru*

The author covers the establishment of children's rights ombudsman institution in the world and the Russian Federation and pays special attention to the major modern regional legislation on the problem at issue and to the competence of children's rights ombudsman within Saratov region.

Key words and phrases: children's rights ombudsman institution; regional legislation; rights and duties of children's rights ombudsman within Saratov region.

УДК 7.037.22

Автор раскрывает уникальность картины Пабло Пикассо «Авиньонские девицы» как явления ранней формы кубизма, обращает внимание на предпосылки ее создания, объясняет природу творческого темперамента художника в контексте его «переходных» периодов.

Ключевые слова и фразы: Пабло Пикассо; «Авиньонские девицы»; кубизм; искусство примитива; новые формы в искусстве.

Руслан Магомедович Мусаев

г. Москва

rsmusaget@gmail.com

«АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ» ПИКАССО КАК ПРОЛОГ НОВОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА[©]

Пикассо однажды сказал, что человек, созидаящий новое, вынужден делать его уродливым. В усилиях сотворить новую напряженность и в борьбе за сотворение этой же новой напряженности результат, оказывается, всегда несет в себе черты уродства, те же, кто идет следом, могут создавать красивое, ведь они знают, что делают, новое уже изобретено. И, тем не менее, в персонажах Пикассо нет понятий красоты или уродства.

Было бы несправедливо считать, что честь открытия искусства XX века принадлежит Пабло Пикассо – в конце предыдущего века действовало поколение таких мастеров как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Ганс фон Маре, Врубель, Бурдель, Гауди, Эйфель. Нельзя также сказать, что только он или преимущественно он определял дальнейшую судьбу новейшего искусства, хотя уже к концу первого десятилетия XX века Пикассо был если не самой авторитетной, то самой актуальной и остродискуссионной фигурой вплоть до самой своей смерти в 1973 году. Параллельно с ним блистали Ле Корбюзье, Майоль, Матисс, Шагал, Кандинский, Барлах, Матвеев, Мур, Сикейрос и многие другие. Историк искусства В. Н. Прокофьев очень точно и поэтично возвел эту плеяду творцов в многогранный кристалл культуры, грани которого образуют эти имена. Однако Пикассо не грань, пусть самая искрометная, он – сердцевина, стилеобразующая и изменяющая фокус почти всех граней художественной культуры новейшего времени [5, с. 233]. Его индивидуальность универсальна и динамична, и размах его гения хватило не только на огромную плодовитость в разных видах искусства, но и на возведение неугомонной изменчивости своего времени в закон собственного творчества: «...все нужно делать заново, а не повторять сделанное» [4, с. 310]. Проходя стадии фовизма, экспрессионизма, кубизма, неоклассики, сюрреализма, везде занимая особое место, Пикассо не позволял себе увлечься, иронизируя над попытками канонизировать как единственно верный путь то, что могло быть одним из вариативных путей эпохи. «Я всегда писал для своего времени и никогда не обременял себя поисками...» [Там же, с. 306].

Предваряя разговор о кубизме Пикассо, хотелось бы обратить внимание на диалектику его творческого импульса. Ее глубинные причины можно найти в противоречии баланса сил того века, которому А. Блок напророчил «неслыханные перемены, невиданные мятежи», века, находящегося под властью духа тотального разрушения, открывающего, однако, широчайшие просторы для удивительных открытий, смелых экспериментов, перекраивающих весь мир созидания. При этих небезболезненных процессах неудивительна концентрация полярности накопившихся сил истории – прогрессивных и регрессивных, светлых и темных – и выход их на поверхность, чтобы в стремительном темпе привести человечество или к гибели, или к полному процветанию. Если искусство Рубо было наполнено апокалипсическим духом, а Матисс писал «свет Солнца», «Надежды лик» (Луи Арагон), то Пикассо интересовала характерность и того, и другого искусства, вернее, крайние его проявления и в непрестанном взаимодействии. Пристальный интерес к «экстремальным коллизиям» (В. Н. Прокофьев), возможно, объясняется и взаимодействием двух скрестившихся в его творчестве национальных культурных традиций – родной испанской и ставшей второй родной французской. Крепким фундаментом испанских основ Пикассо являются сине-черные росписи Квинта дель Сордо Гойи, повлиявшие на его «голубой период», поразительная виртуозность Антонио Гауди, заново открытый Эль Греко, французское же искусство увлекло его Тулузом-Лотреком, Ван Гогом, Гогеном, наконец, Сезанном, а в период неоклассики он пришел к изысканному рационализму Пуссена и Энгра.

«Испания – единственная страна, где смерть стала национальным зрелищем», – пишет Федерико Гарсия Лорка, имея в виду корриду [3, с. 89]. Для художника-испанца смерть в более широком смысле является необходимым фактором бытия: разрушая живое, она возвращает стройную космическую структуру в хаотичную бесформенную массу, где начинается новое рождение и становление. Пикассо, человек с трагическим чувством жизни, стремится испытывать на прочность все совершенное и прекрасное, наблюдая в конечном итоге степень воздействия разрушительных сил на художественный эффект. «Моя картина – это итог разрушения. Я делаю картину, потом я ее разрушаю. Но в конце концов оказывается, что ничего не утеряно» [4, с. 307]. В. Н. Прокофьев справедливо подмечает в этом балансе наличие определенного риска, когда «один неверный шаг отделяет художника и его творение от уже безвозвратного падения в бездну бесформенности и внехудожественности», а Пикассо «не раз <...> почти спасался <...>, чтобы вновь рисковать...» [5, с. 237]. Вся эта ситуация объясняется вживленным в искусство Пикассо стремлением к достижению «момента истины», где разрушение – условие созидания, а средство – путь от формы к «первоформе», к тому же неразложенному субстрату, дойдя до которого материя начинает новое формирование. Одним из таких «моментов» является этапное произведение особого творческого темперамента художника, написанное весной 1907 года в Париже в мастерской Бато-Лавуар, – «Авиньонские девицы».

«Авиньонские девицы» – картина, ставшая эпилогом долгих мечтаний и несомненным прологом искусства XX века, – написана художником, которому было всего 25 лет. (Вообще искусство той поры создавалось людьми молодыми: импрессионистам в год первой выставки было как минимум за 30, Писсарро – все 44. А Пикассо, Модильяни, Цадкин, Фужита, Сутин, Кислинг, де Кирико – юнцы. Понимали ли они всю грандиозность перемен, сотворяемых ими!). Сохранились свидетельства, что Пикассо в тот период находился в подавленном душевном состоянии. Он был так мрачен, что Дерен однажды сказал Канвейлеру: «Как-нибудь мы найдем Пабло, повесившимся за его большой картины». В чем причина его депрессивности и почему Пикассо, как автор «голубых» и «розовых» картин, только начинающих завоевывать успех, прикоснувшийся к «античному», вместо того, чтобы вырастить ростки успеха, дерзновенно начинает все заново? Что побудило художника с явной гуманистической направленностью погрузиться в эзотерический, «другой», по всей видимости, противостоящий гуманизму мир? Возможно, дело здесь в характерном для Пикассо свойстве пересматривать достигнутое, подвергать деструкции, ломая материю изнутри, угадывая свойственным ему одному чутьем ситуацию кризиса собственного пути творчества, иногда задолго до того, как оно вообще принято и понято. Однако, несколько лет серьезных кризисных переживаний (1902-1907) и несколько дней на исполнение столь необходимого и ожидаемого эталона нового искусства – нет ли тут следов «утонченного французского рационализма»? Пикассо понимает, что в эту пору масштаб художника начинает определяться не приверженностью определенной системе форм, а способностью создавать новые. Проницательный взгляд усмотрел бы в его картинах то, что становилось важнейшей прерогативой Новейшего времени: интерес к древнейшей, а то и доисторической культуре. Гуманизм обескрылившей цивилизации, лишенной «духа музыки», уже не импонировал мастеру, который наверняка догадывался о своем предназначении. В естественной непосредственности творческого акта доиндивидуального первобытного искусства был найден якорь спасения искусства современного. (А. Блок, изучая и анализируя древние заклинания и заговоры, пришел к убеждению, что их поэзия рождена верой в их действенность. Творения народного искусства подразумевались не как тени реальности, а как сами реальности, и потому им не было нужды в имитации и копировании, они оживали в собственных имманентных формах). Казалось, последнему теперь необходимо вернуть формам их независимое значение и, экспериментируя с ними, добиваться самостоятельных открытий, дать искусству действовать автономно от политики, морали, государства. Такая тенденция поддерживалась и открытиями в области подсознания, а также философией интуитивизма, однако то, во что верило первобытное общество – маски, тотемы, идолы имели значение высшей силы – для скептического индивидуалиста XX века стало угрозой растворения в хаосе. Это путь к изоляции, к безграничному субъективизму. Плавание к неведомым берегам не могло не прибить новых колумбов к гавани, от которой они отталкивались – наукообразному рационализму; к попытке подвергнуть приобретенный опыт геометризованной деформации.

Конечно, произведение, знаменующее собой разрыв и прорыв (разрыв со старым и прорыв в неизвестное), – воплощение головокружительного риска. Даже сегодня довольно трудно так определить степень значимости «Авиньонских девиц» в творчестве Пикассо, чтобы лишить критику хотя бы части претензий на несовершенство этой работы. Попытки объективно представить ее как самостоятельное произведение приводят к тому, что это полотно, представленное независимо от прошлого и будущего, «не обладает внутренней цельностью, оно как черновик, в котором много наслоений <...>, нечто, сияющее родиться, но еще не рожденное» [2, с. 19]. Пенроз уверяет, что это – «поле битвы». Да еще тогда, весной 1907 года в Бато-Лавуар, для избранных из ближнего круга Пикассо эта живопись, «решительно лишенная привлекательности и напоминавшая отражение деревянных фигур в расколотом зеркале троллей» [1, с. 58], не произвела ударного впечатления, не была воспринята как значительное, тем более этапное, произведение. Жорж Брак, недоумевая, заявил, что смотреть на «Авиньонских девиц» – «словно глотать бензин, чтобы плевать огнем». Лео Стайн со случайной пронизательностью, демонстративно смеясь, произнес: «Вы хотели изобразить четвертое измерение». Русский коллекционер Сергей Щукин, присутствующий при осмотре, воскликнул: «Какая потеря для французского искусства!», – имея в виду, конечно, потерю таланта самого Пикассо. *Alter ego* Пикассо, Гийом Аполлинер, сам остро реагирующий на все новое, признался, что ничего не находит в картине, и открыто выражал недовольство. Матисс, с которым Пикассо познакомился незадолго до начала работы над «Авиньонскими девицами» и который обратил внимание молодого художника на негритянское искусство, рассердился, увидав в полотне попытку осмелеть новые живописные искания. И все же Брака «Авиньонские девицы» потрясли – вскоре он написал пейзажи, используя структуры, названные Матиссом «кубиками». Сам Матисс определил основной задачей кубизма «материализацию пространства», оправдывая, таким образом, осужденную им работу.

Картина «Авиньонские девицы» имеет свою предысторию. В 1906 году в Госоле, в самом разгаре «классического» «розового» периода, Пикассо задумался над созданием композиции с женскими фигурами. Он уже полностью был подвластен так редко свойственной ему депрессии. Определение Аполлинера – «одинокий и ожесточенный труд Пикассо» – очень точно подходит к этому времени. (Однако Пикассо не был так уж одинок в своих творческих «кубистических» исканиях и открытиях: ко времени «выхода» «Авиньонских девиц» возникло произведение Бранкузи «Поцелуй», которое пластическим радикализмом близко искусству Пикассо, находясь под сильнейшим воздействием доисторической и примитивной скульптуры).

Изначально решено было изобразить сцену из гарема, позже она превратилась вместе с нагими одалисками и евнухом в сюжет борделя, прототип которого, по словам Пикассо, находился на Авиньонской улице в Барселоне. Отсюда окончательное название, придуманное несколько лет спустя Андре Сальмоном (сам Пикассо обычно не давал названий своим произведениям), сменившее прежнее – «Философический бордель». Судя по эскизу (Базель, Музей искусств) к картине, среди действующих лиц (5 нагих женщин) предполагались и «клиенты»: матрос, задерживающий занавес, с букетом цветов, и студент, держащий в руках череп. Вряд ли наличие черепа случайно при известном отношении Пикассо к символике – вечное у художника соприкосновение Страсти и Смерти реализуется сосуществованием силы и оцепенелости. Например, Юнг полагал, что одна из основ искусства Пикассо – некую (вызывание теней умерших, по гомеровской Одиссее), нисхождение в преисподнюю. Однако для картины, которая должна была стать соединительным мостом между «классическими периодами» Пикассо и сотворением новой эстетики, этот сюжет с точки зрения классической структуры был слишком уж традиционным. Это предопределило дальнейшее развитие сцены: исчезли мужские фигуры, череп, интерьер.

Сюжет, да и излюбленная розово-голубая гамма «Авиньонских девиц» – последнее «прости» прежнему искусству, а общее состояние, пластический язык – новые открытия, взрыв горькой художественной фантазии, «игра форм», столь же циничная, беспощадная, сколь и болезненная в «стремлении дойти до сути предметов, фигур и самых корней искусства, <...> сконцентрированный до предела иероглиф нового языка» [Там же, с. 68]. Отношения фигур и фона необычны: тела прижаты к фону и уплощены, и фон является некой материей, не пространством, так же как и тела, рассеченные крупными плоскими гранями, оттененными движением цвета. Картина является мозаикой плоскостных сегментов без пустот и глубины. Налицо наличие нескольких планов, хотя все они и грани объемов расположены в единой пространственной плоскости. Таким образом, формируется попытка передать три измерения на плоскости, не нарушая ее ощущения; отвергнута фактура, светотень, перспектива, иначе говоря, иллюзорный живописный эффект. Так искусство витража или мозаики, давно не применявшееся в живописи, дает возможность к видению «изнутри» этого тревожного, тяжелого мира, так возникает один из принципов кубизма: рассмотреть мир изнутри, расчленив на множество соподчиненных секторов, исследовать предмет, свободно используя и четвертое измерение – время, одновременно увидеть и мир, и частицу мира – предмет – с разных сторон, при всем богатстве порождаемых ассоциаций (предмет в кубизме скорее не ограниченная схема, а сумма ассоциаций и ритмов). Любопытно отметить, что практически в то же время, в 1905 году, Эйнштейн разработал свою теорию относительности, положив основу четырехмерному пространственно-временному представлению о мире.

«Персонажи «Авиньонских девиц» – «маски масок», гигантские механические куклы-идолы, мало похожие на людей, но способные смешно и страшно пародировать их» [Там же, с. 69]. В крайней слева фигуре, повернутой в профиль, усматривается нечто от египетских или ассирийских рельефов. Две схожие центральные фигуры наиболее лиричны и напоминают росписи романских храмов Каталонии, недаром же фрески Сан Клементе де Тауль являются одним из источников вдохновения Пикассо. А в двух правых персонажах

«с их мертвыми вывернутыми головами» - отзвук так любимого мастером первобытного искусства: весной 1907 года он видел африканскую скульптуру на выставке в Трокадеро. Между фигурами нет ни сюжетной, ни пластической связи, и в задаче их развертывания на плоскости нет видимой целесообразности зловещных масок у правых фигур, однако существует некая программа: расшифровать процесс образования «внутреннего глаза», ради которого не жаль и ослепнуть [2, с. 19]. Нечто уже иное в «идее лица» у средних персонажей, представленной рисунком в «детской», «простой» манере. Присмотревшись к примитивизму рисунка, заметим, что в расположении черт выделяется зыбкая асимметрия, к которой Пикассо был склонен давно – во многих ранних портретах нередко прослеживается мотив разноглазия: иногда один глаз зачернен или выглядит пронзительно, иногда они разной величины и ставятся на разных уровнях. Этот метод асимметрии станет одним из основных орудий для подачи наивысшей экспрессивности искаженных портретов.

«Протокубизм» «Авиньонских девиц» – с болью и иронией рождающийся новый пластический код, таинственным образом резонирующий тревогам времени, оказался своего рода «гремучей смесью», предельной, противоречивой и плодотворной концентрацией практически противоположных творческих тенденций: с одной стороны – игра, с другой – рациональный вариант абстракции. Пикассо и саму свою жизнь старался уподобить лукавой игре, что соответствовало искусству XX столетия, где поступки художника так часто бывают куда заметнее его произведений и во многом определяют его успех. Его поиски резонировали едва ли не всем стилям и направлениям эпохи, а многие им самим и создавались.

Что касается возникновения «кубистического видения», то неплохо бы вспомнить свидетельство о том, что в парижском Осеннем салоне 1906 года, в почти всегда пустовавшем зале Врубеля, который, кстати, не знал ни Сезанна, ни Ван Гога, часами простаивал Пабло Пикассо. Такое внимание к никому во Франции не ведомому русскому художнику со стороны молодого, но уже прославившегося дерзкого потрясателя основ – пример возникновения нового диалога между Россией и Западом. Но еще более – интереса разных мастеров разных поколений к новым пластическим структурам, «кристаллам», к формообразующим приемам, не связанным с прямым подражанием природе.

Кубизм увлекал все большее число художников, становясь для иных даже более принципиальной и последовательной программой, нежели для самого Пикассо. Для тех, кто видел «Авиньонских девиц» в его мастерской, знакомство с картиной стало событием, не сразу, быть может, и осознанным. Смешно было бы утверждать, что взгляд на нее повернул историю искусства, скорее процесс был обратным: картина странным и даже шокирующим образом реализовала подсознательные ожидания. В художественном отношении картина «Авиньонские девицы», разумеется, уступает более поздним, цельным, вполне уже кубистическим вещам Пикассо, Брака, Гриса, но именно она стала событием, знаком, безмолвной декларацией.

Со временем кубизм обратится просто в моду. Мода эта возникнет уже в годы Первой мировой войны, когда картина «Авиньонские девицы» все еще находилась в мастерской своего создателя (она простояла там девять лет!). Странная судьба для холста, столь теперь прославленного: оставаясь почти неизвестным, определять движение нового искусства. Впрочем, картина эта знаменовала и наступление иных времен, и воцарение непривычных ценностей: рождение новых кодов, событие и сенсация начали уравниваться в правах с качествами чисто художественными. Воистину, поднятый таинственной рукой на картине Пикассо занавес стал метафорой входа в новый художественный мир.

Список литературы

1. Герман М. Ю. Парижская школа. М.: Слово, 2003.
2. Дмитриева Н. А. Пикассо. М., 1971.
3. Лорка Ф. Г. Об искусстве. М., 1971.
4. Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5.
5. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении: статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985.

“THE YOUNG LADIES OF AVIGNON” BY PICASSO AS THE PROLOGUE TO THE NEW ART OF THE XXTH CENTURY

Ruslan Magomedovich Musaev
Moscow
rusmusaget@gmail.com

The author reveals the unique character of Pablo Picasso's painting “The Young Ladies of Avignon” as the phenomenon of early cubism form, pays special attention to the preconditions of its creation and explains the nature of the artist's creative temperament in the context of his “transitional” periods.

Key words and phrases: Pablo Picasso; “The Young Ladies of Avignon”; cubism; primitive art; new forms in art.