УДК 75.03

Михаил Алексеевич Бусев

кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств mbusev@yandex.ru
Российская академия художеств, Москва, ул. Пречистенка, 21, 119034

ПАБЛО ПИКАССО: ХУДОЖНИК КАК КОЛЛЕКЦИОНЕР

АННОТАЦИЯ

Еще при жизни Пабло Пикассо было известно, что он не только обладает самой значительной коллекцией своих собственных произведений, но и с молодых лет собирал работы других художников. В 1950–1960-е гг. коллекцию других мастеров, собранную Пикассо, начали фотографировать специально, и она стала отчасти известна историкам современного искусства. В поздние годы Пикассо задумывался о том, что будет с этой частью его коллекции, и пришел к убеждению, что эти произведения должны стать собственностью Франции, какого-либо государственного музея. После смерти мастера было принято решение, что в создающемся в Париже Музее Пикассо будут храниться и экспонироваться произведения самого художника, и там же будут выставлены работы иных авторов из его коллекции. Этот принцип был закреплен в фундаментальном каталоге Музея Пикассо в Париже, изданном в 1985 г., первый том которого завершается разделом, представляющим живописные и графические работы других мастеров, а также собрание примитивного искусства и иберийских статуэток. Позднее собирательскую деятельность Пикассо начали освещать в специальных исследованиях и экспозиционных проектах. В его коллекции насчитывается более тридцати мастеров. Среди них такие известные живописцы и графики, как Жорж Брак, Виктор Браунер, Эдуар Вюйар, Сальвадор Дали, Эдгар Дега, Андре Дерен, Альберто Джакометти, Джорджо де Кирико, Кес Ван Донген, Жан-Батист Камиль Коро, Гюстав Курбе, Анри Матисс, Жоан Миро, Амедео Модильяни, Пьер-Огюст Ренуар, Анри Руссо, Поль Сезанн, Жорж Сёра, Макс Эрнст. Не все их вещи обладают высоким музейным качеством, но многие, безусловно, украсили бы самый взыскательный музей. Истории их обретения почти всегда были разными. Пикассо не был сознатель-

ным, «программным» коллекционером, который желает придать своему собранию некую направленность и представительность и руководствуется каким-то принципом отбора. Чаще всего появление новых экспонатов происходило стихийно, почти случайно, но в этой случайности порой проскальзывала своя закономерность. Нередко работы иных мастеров каким-то образом перекликались с вектором его творческих поисков (Сезанн и Брак). Они могли приобретаться в результате обмена с другими мастерами (Матисс) или дариться мэтру в знак уважения (Миро, Дали, Браунер). Оригинальность и новаторство Пикассо, ярко проявившиеся в его творчестве, сказались и в его ипостаси собирателя искусства предшественников и современников. Здесь испанский мастер также шел своим путем, не оглядываясь на те подходы и традиции, которые сложились в коллекционировании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Пикассо; коллекционирование искусства; живопись; современное искусство; примитивизм в искусстве; авангардизм; старые мастера; музейное дело.

Еще при жизни Пабло Пикассо было хорошо известно, что он не только обладает самой значительной коллекцией своих собственных произведений, которых у него скопилось тысячи и тысячи, но и то, что он с молодых лет собирал произведения других художников.

В поздние годы Пикассо все чаще задумывался о том, что будет с этой частью его коллекции, и пришел к убеждению, которым делился с родными и близкими: эти произведения должны стать собственностью Франции. Более того, он даже хотел посвятить эту коллекцию молодым живописцам и желал передать ее в какой-нибудь государственный музей, например, в Лувр (об этом, в частности, говорила вдова Пикассо Жаклин в беседе с Андре Мальро) (Malraux, 1974).

В Лувре это собрание картин действительно выставлялось после смерти художника, а затем было принято решение, что оно войдет в состав создающегося в Париже Музея Пикассо. Там будут храниться и экспонироваться произведения самого мастера, и там же будут выставлены работы других художников из его коллекции. Тем самым творения Пикассо и иных авторов по-прежнему будут находиться в одном пространстве.

Этот принцип был закреплен в двухтомном каталоге Музея Пикассо в Париже, изданном в 1985 г. (Musée Picasso, 1985). Первый том завершается разделом, подготовленным хранителем музея Мари-Лор Беньяр-Бернадак,



Ил. 1. Желет Буржес. Пикассо в мастерской в Бато-Лавуар. 1908. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) Picasso collectionneur. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, p. 16



Ил. 2. Пабло Пикассо. Гийом Аполлинер в мастерской Пикассо в доме 11 на бульваре Клиши. 1910. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 17

в котором представлены живописные и графические работы других мастеров, а также собрание примитивного искусства и иберийских статуэток. О существовании этой части музейной коллекции широкая публика получала информацию из путеводителей по музею (Seckel, 1985).

О том, что уже в конце 1900-х — начале 1910-х гг. в мастерских Пикассо наряду с его собственными творениями можно было найти образцы примитивной скульптуры или полотна современников, свидетельствуют фотографии, запечатлевшие его самого или его друзей и знакомых. На снимке, сделанном в 1908 г. в мастерской на улице Равиньян в доме, за которым закрепилось название Бато-Лавуар, за спиной сидящего Пикассо видны два столпообразных изваяния из Новой Каледонии (Ил. 1). На фотографии мастерской художника на бульваре Клиши 1910 г. рядом с креслом, на котором восседает Гийом Аполлинер, прямо на полу стоит деревянная скульптура Тики, происходящая с Маркизских островов (впоследствии она вошла в частное собрание другого коллекционера) (Ил. 2). Еще на одном снимке этого же времени на стене, за спиной сидящего на диване



Ил. 3. Пабло Пикассо. Франк Бурти Хавиланд в мастерской Пикассо в доме 11 на бульваре Клиши. 1910. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 17



Ил. 4. Брассай. Пикассо в мастерской на улице Боэси. За его спиной «Женский портрет» Анри Руссо. 1932. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 18

художника Раймона Пичота, красуется маска из Габона, а чуть выше на полочке стоит полотно Анри Матисса «Маргерит» (1907). Эти произведения можно также видеть на фотографии, запечатлевшей художника-кубиста Франка Бурти Хавиланда (Ил. 3).

На фотопортретах Пикассо и снимках его мастерских, сделанных в 1920–1950-е гг. такими известными фотографами, как Сесил Битон, Брассай, Анри Картье-Брессон, Роберт Капа, Александр Либерман, Андре Остье, в кадр нередко попадают картины и рисунки Анри Руссо, Огюста Ренуара, Анри Матисса, Амедео Модильяни, Жан-Батиста Камиля Коро и других художников (Ил. 4). Когда Пикассо в 1930-е гг. переехал в достаточно просторную квартиру на улице Боэси в Париже, где один этаж был отведен под мастерскую, то там многие произведения старых мастеров и современников также были размещены вперемежку с творениями испанского живописца.

В 1950–1960-е гг. коллекцию других мастеров, собранную Пикассо, начали фотографировать специально, и она стала отчасти известна публике.



Ил. 5. Дэвид Дуглас Дункан. Пикассо, разглядывающий натюрморт Жоржа Брака «Заварочный чайник и яблоки». Вовенарг, весна 1959. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 37

После Второй мировой войны Пикассо, живя в основном на Юге Франции, частенько переезжал с места на место, и свою коллекцию постоянно возил с собой. Заметное количество работ иных авторов невольно заставляло их владельца думать об их размещении и дальнейшей судьбе. Известна серия снимков, сделанных американским фотографом Дэвидом Дугласом Дунканом в 1959 г. Ему было позволено фотографировать как эти вещи, так и работы самого Пикассо, которые долгое время хранились под спудом и были неизвестны даже специалистам. На этих фотографиях кроме творений ранее упомянутых авторов видны полотна Гюстава Курбе, Поля Сезанна, Эдуара Вюйара, Жоржа Брака (Ил. 5).

Если попытаться просто перечислить, сколько художников оказались в коллекции Пикассо к концу его жизни, то этот список содержит более тридцати мастеров, включая поэтов, делавших рисунки или создававших коллажи. Перечислим их имена: Гийом Аполлинер, Лев Бакст, Бальтюс, Жорж Брак, Виктор Браунер, Эдуар Вюйар, Поль Гоген (авторство под вопросом), Сальвадор Дали, Эдгар Дега, Андре Дерен, Альберто Джакометти, Джорджо де Кирико, Кес Ван Донген, Макс Жакоб, Жан-Батист Камиль Коро, Гюстав Курбе, Луи Ленен (авторство под вопросом), Мари Лорансен, братья Ленен (авторство под вопросом), Дора Маар, Мастер шествия быка, Анри Матисс,

Жоан Миро, Амедео Модильяни, Жак Превер, Пьер-Огюст Ренуар, Анри Руссо, Андре Сальмон, Поль Сезанн, Манюэль Ортис де Сарате, Жорж Сёра, Луис Фернандес, Жан-Батист Симеон Шарден (авторство под вопросом), Эрман-Поль, Макс Эрнст. Разумеется, не все их вещи обладают высоким музейным качеством, но многие, безусловно, украсили бы самый взыскательный музей.

Картины, рисунки, гравюры и коллажи упомянутых авторов вливались в фонд Музея Пикассо в несколько приемов, начиная с 1973 г. — года ухода художника из жизни, и кончая 1990-м г., когда ряд работ был передан дочерью Жаклин Пикассо после смерти ее матери.

В 1998 г. в Кунстхалле Фонда культуры в Мюнхене состоялась представительная выставка этих произведений. По возвращении экспонатов в Париж главным хранителем музея Пикассо Элен Секель-Клен при участии Эманюэль Шевриер был издан фундаментальный каталог «Пикассо коллекционер» (Seckel-Klein, Chevrière, 1998). Авторы оговаривали, что по жанру данное издание не претендует на статус каталога-резоне, однако оно чрезвычайно содержательно и тщательно подготовлено.

Как же начиналась коллекция Пикассо других художников? Как попадали к нему эти вещи? Перекликались ли они каким-то образом с вектором его творческих поисков?

Истории их обретения почти всегда были разными. Художник не был сознательным, «программным» коллекционером, который желает придать своему собранию некую направленность и представительность и руководствуется каким-то принципом отбора. Чаще всего появление новых экспонатов происходило стихийно, почти случайно, но в этой случайности порой проскальзывала своя закономерность.

Первым или одним из первых приобретений Пикассо стал «Женский портрет» кисти Анри Руссо (1844–1910). Картина, созданная французским живописцем в 1895 г., была куплена двадцатишестилетним Пикассо в 1907 г. за бесценок (Ил. 6). В тот момент искусство наивных мастеров, самоучек, примитивов, так же как и искусство внеевропейских цивилизаций, ценили еще мало, его признавали лишь самые продвинутые представители парижского авангарда. Это полотно Пикассо увидел в лавочке, торгующей разным барахлом, и ему было сказано, что можно купить эту картину и писать на ней что-то свое. Позднее, в 1920-е гг., художник в беседе с известным французским критиком Флораном Фельсом так вспоминал об этом эпизоде: «Первое произведение Таможенника, которое я по случаю приобрел, рождало во мне ощущение навязчивой силы. Я шел по улице Мартир. Торговец всяким хламом выставил вдоль фасада своей



Ил. 6. Анри Руссо. Женский портрет, 1895. Масло, холст. 160,5 x 100,5. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 213

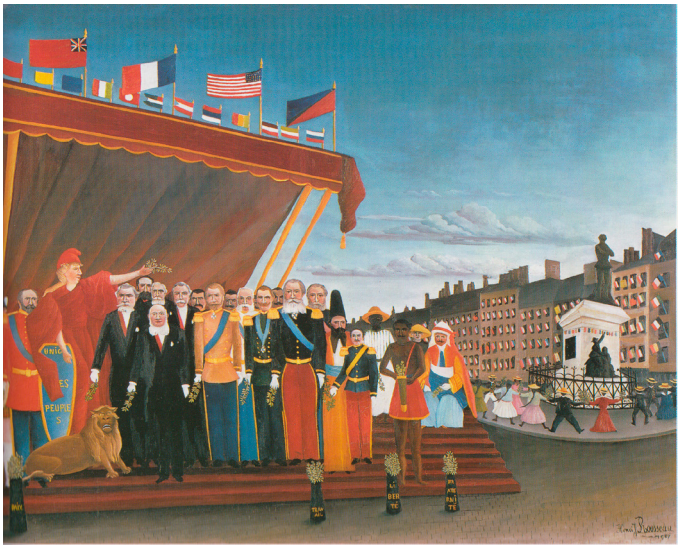


Ил. 7. Анри Руссо. Автопортрет, 1900–1903. Холст, масло. 24,5 x 19 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 216

лавочки кучу полотен. Из нее высовывалась голова женщины, изображенной в рост. Взгляд ее был твердым, по-французски проницательным, решительным и ясным. Полотно было большое. Я спросил цену. “Сто су, — ответил торговец, — и можно писать поверх него”. Это один из самых правдивых психологических французских портретов» (Цит. по: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 212).

Приобретение картины Анри Руссо молодым испанским художником произвело на его друзей большое впечатление. Об этом событии вспоминали поэты Андре Сальмон и Макс Жакоб, маршан и критик Вильгельм Уде, американская писательница и собирательница современной французской живописи Гертруда Стайн и Фернанда Оливье, подруга Пикассо, посвятившая в своих воспоминаниях ряд страниц его отношению к Анри Руссо (Оливье, 2020, с. 72).

Пикассо, как и его сподвижники-кубисты, а также фовисты, высоко оценил Таможенника. Испанец был на 43 года моложе своего старшего товарища. Молодых обновителей искусства подкупала искренность и несомненная



Ил. 8. Анри Руссо. Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира. 1907. Холст, масло. 130 x 161 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 219

одаренность Руссо, его преданность творчеству, убежденность в правильности избранного пути, несмотря на непонимание и насмешки публики и критиков. Известна многократно рассказанная история проведения по инициативе Пикассо банкета в честь Руссо в 1907 г. (Фернанда Оливье посвятила описанию этого своеобразного празднества небольшую главку в своих мемуарах (Оливье, 2020, с. 87–93)). Таможенник оказался единственным художником, удостоившимся в те годы таких почестей со стороны парижской богемы, хотя, принимая во внимание нравы и обычаи людей этого круга, нельзя исключать и иронического отношения к чудаку Руссо.

По преданию, моделью для «Женского портрета» послужила школьная учительница польского происхождения по имени Ядвига, в которую был влюблен Таможенник. Она позировала ему для некоторых других картин и присутствовала на устроенном в его честь банкете.

В коллекции Пикассо имеется еще три произведения Руссо – «Автопортрет» (1900–1903) (Ил. 7), к которому есть парный портрет второй жены художника, и одна из картин 1907 г. «Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира» (Ил. 8). Что нравилось Пикассо в таких картинах? Наивное восприятие мира, стремление

запечатлеть его живописцем, не получившим профессионального образования, но чрезвычайно талантливым.

Любопытно, что картины Руссо, связанные с экзотическими сюжетами, которые преобладают в его наследии, увлекательные и эффектные, не очень заинтересовали Пикассо. Тем не менее, его симпатия к произведениям и личности Таможенника оставалась неизменной и в последующие годы. Полотно «Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира» было приобретено в 1913 г., а «Автопортрет» и «Портрет второй жены художника» после 1938 г.

Нашло ли восхищение Руссо какой-то непосредственный отголосок в творческих поисках Пикассо? Некоторые исследователи находят его в исполненных в 1908 г. в Ля Рю-де-Буа кубистических пейзажах. В характерной для них упрощенной трактовке листвы известный французский искусствовед Пьер Дэкс видит прямое влияние Руссо, хотя также вспоминает об обращении Пикассо в этот период к наследию Поля Сезанна (Daix, 1987, p. 96). Другой случай воздействия стилистики Таможенника на испанского мастера Элен Секель усматривает в крохотном полотне «Купальщицы», выполненном Пикассо в Биаррице летом 1918 г. (Seckel, 1985, p. 44–45). Несколько условно написанный берег с тремя фигурами купальщиц и морской пейзаж на заднем плане с почти игрушечными корабликом и маяком по манере изображения действительно близки Руссо, но прием тонкой стилизации, к которому прибегает Пикассо в этой композиции, недаром заставляет Элен Секель находить и другие ее источники — греческую вазопись, античную пластику, Боттичелли, Эль Греко, Жана Огюста Доминика Энгра, Жоржа Сёра. Мари-Лор Беньяр-Бернадак также отмечает в описываемой картине целый набор отсылок к различным источникам и усматривает близость к манере Руссо в схематизации и геометризации форм, тщательной реалистической передаче деталей (Besnard-Bernadac, 1985, p. 30). И в то же время картина испанского мастера оригинальна и органична, в ней нет и намека на эклектизм. Если и справедливо отыскивать в ней ссылки на предшественников, то их надо трактовать не как следование традиции или отдельным приемам, а как игру с ними.

Связь Пикассо с мировым художественным наследием подмечал и Анри Руссо. Свидетельством тому его знаменитая фраза: «Мы с тобой самые великие художники нашего времени, ты — в “египетском” стиле, а я — в современном» (Оливье, 2020, с. 120). В некоторых произведениях раннего Пикассо действительно можно найти точки соприкосновения с искусством Древнего Египта. Так, в одном из ключевых полотен голубого периода «Две сестры

(Свидание)» (1902) использован характерный для древнеегипетских мастеров прием, когда профильное изображение лица сочетается с изображением глаза персонажа анфас. Некоторые исследователи высказывали предположение о связи искусства розового периода Пикассо с Древним Египтом. О картине «Девушка с веером» (1905) французский историк искусства Жорж Будей пишет, что стилизация жестов, профиль лица, ясность выражения, по-видимому, говорят о реминисценциях древнеегипетских рельефов или греческих примитивов (Daix, Boudaille, Rosselet, 1966, p. 82). По мнению Нины Александровны Дмитриевой, эта картина «необычайной четкостью, чеканностью своего силуэта и остановленного ритмического движения напоминает о ритмах египетских ритуалов, увековеченных в рельефах» (Дмитриева, 1971, с. 20).

Тяготение Пикассо к архаическому, ярко проявившееся в его живописи, графике и скульптуре 1906–1907 гг., в немалой степени было связано с его впечатлениями от древнего иберийского искусства. Летом 1906 г. во время пребывания в Испании в небольшом местечке Госоль художник пишет работы, где все явственнее проступают черты его новой изобразительной манеры. Лица персонажей упрощаются и геометризируются, становятся похожими на маски; фигуры приобретают грузность, приземистость. Сильная светотеневая моделировка подчеркивает их массивность и объемность, они статуарны; тела, как правило, лишены движения, а лица — выражения. Источником, повлиявшим на возникновение таких качеств, послужила иберийская скульптура, которая в ту пору стала известна уже не только археологам и историкам, но и широкой публике (Sweeney, 1941). Сам Пикассо позднее говорил, что вдохновлялся иберийской пластикой, работая над «Авиньонскими девицами».

Его первое знакомство с произведениями древней иберийской скульптуры произошло, по всей видимости, весной 1906 г., когда в Лувре открылась выставка рельефов, найденных на юге Испании в Осуне. Об этих открытиях много писали как в Испании, так и во Франции. Возникновение иберийской культуры относят к VIII в. до н.э., ее расцвет падает на V–IV вв., с начала I в. до н.э. в иберийской культуре начинает сказываться влияние культуры римских завоевателей, которое становится господствующим с I в. н.э. Естественно, что с точки зрения стиля произведения иберийской пластики не представляют собой единого целого: из тех скульптур, которые мог видеть Пикассо, некоторые являются образцами достаточно утонченного искусства, близкого к произведениям античной классики; такова одна из известнейших скульптур — «Дама из Эльче»[1].

[1] Как и рельефы из Осуны, она до Второй мировой войны хранилась в Лувре. Сейчас «Дама из Эльче» находится в Музее Прадо, а рельефы из Осуны — в Музее археологии в Мадриде.

Некоторые же скульптуры имеют архаический, примитивный характер. Именно они и привлекли внимание художника.

Маскообразные, застылые лица персонажей, запечатленные в работах Пикассо, исполненных осенью 1906 г., напоминают лицо мужчины с рельефа «Сцена охоты» (сейчас — Музей археологии в Мадриде). Близость обнаруживается и в общей трактовке — в упрощении и геометризации основных объемов лица, — и в характере отдельных деталей, например, в манере изображения глаз, век, бровей. Такая трактовка лица встречается не только в работах, написанных без натуры, но и в портретах. Первым среди них был портрет американской писательницы Гертруды Стайн, который был начат весной 1906 г. и после 80–90 сеансов оставался незаконченным. Вернувшись из Госоли в Париж, художник завершил его по памяти. При этом лицо Стайн приобрело сходство с маскообразными лицами иберийских скульптур. Подобная трактовка лица присуща написанному тогда же «Автопортрету с палитрой» (Ил. 9, 10).

Еще ощутимее черты архаизации и примитивизации, навеянные иберийскими скульптурами, в фигурных композициях Пикассо. Нужно отметить, что, начиная с этого времени, мастер почти перестает работать с натуры. Сообщая об этом Пьеру Дэксу, он добавил: «То, что я искал, это было совсем другое» (Daix, 1970, p. 267). Образцы этого «другого» довольно многочисленны. Большинство произведений, выполненных осенью 1906 г., несут на себе отпечаток влияния иберийской пластики.

Основная их тема — изображение одной или двух обнаженных женщин, а главная задача — поиск пластических средств выражения. Наиболее полно эти новые тенденции в искусстве Пикассо проявились в большом полотне «Две обнаженные» («Две сестры»). Сюжетного начала в картине нет, две обнаженные женщины просто стоят. Их фигуры грузны и массивны, на застылых лицах невозможно прочесть никаких признаков духовной жизни. Это косная, примитивная, архаическая материя на самых ранних этапах одухотворения.

Первое обращение Пикассо к примитивному, архаическому искусству еще не вело к принципиально новым результатам, к которым мастер придет в 1907–1908 гг., но оно явилось значительным шагом в этом направлении. Заметим, что использование иберийской скульптуры было для Пикассо не только движением к архаике, к примитивизму, — это было обращение к наследию испанской культуры, своего рода возвращение к национальным истокам[2].

[2] Осуна, откуда происходит ряд памятников иберийской скульптуры, находится в Андалусии — области Испании, где родился Пикассо.



Ил. 9. Пабло Пикассо. Портрет Гертруды Стайн. 1905–1906. Холст, масло. 100 × 81,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 73



Ил. 10. Пабло Пикассо. Автопортрет. Осень 1906. Холст, масло. 92 × 73 см. Художественный музей, Филадельфия. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 79

О своем интересе к древней иберийской скульптуре и о ее влиянии на его формальные поиски художник говорил неоднократно; при этом он настойчиво отрицал влияние африканской пластики на его творчество эпохи кубизма. В беседе с хранителем музея в Антибе Пикассо высказывался по этому поводу следующим образом: «Говорили, что “Авиньонские девицы” были первой картиной, где обнаруживается проявление кубизма; это так. Но в то же время говорили, что на “Авиньонских девиц” повлияло негритянское искусство; это не так. Вы помните о деле, в которое я был замешан, когда Аполлинер похитил в Лувре статуэтки? Это были иберийские статуэтки... Если вы посмотрите на уши “Авиньонских девиц”, вы узнаете уши этих скульптур... Негритянские маски пришли позднее, на них полагаются, за них цепляются, как всегда. Разве люди Ренессанса не цеплялись за греков? Почему? Чтобы найти точку опоры, чтобы не оказаться в одиночестве, потому что все новшества кажутся публике варварскими. Тогда ищут защиты, ищут предков... В действительности покупать негритянские маски начали после “Авиньонских девиц”. Когда я пошел в Трокадеро, там было уединенно... Именно там я нашел защитников...



Ил. 11. Мужская голова из Серро-де-лос-Сантос. III в. до н.э. Лувр, на хранении в Национальном археологическом музее в Сен-Жермен-ан-Ле. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 254



Ил. 12. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. Июнь–июль 1907. Холст, масло. 243,9 × 233,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фрагмент. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 99

Когда говорили, что импрессионисты подражали японцам, это значило, что японцы были для них поручителями. На вас нападают, вы защищаетесь, указывая, что то же самое делали и что это дозволено. Но в действительности каждая вещь оригинальна...» (Dor de la Souchère, 1960, p. 15).

Влияние на «Авиньонских девиц» иберийской пластики, о котором говорил художник, чувствуется в изображении двух фигур, помещенных в центре композиции. При сравнении их с такими работами 1906 г., как «Две обнаженные», заметны и отличия: фигуры стали более вытянутыми, подчеркнуто объемную светотеневую моделировку сменила плоскостность, в линиях силуэта появилось множество острых углов, иными стали черты лиц.

Изменение характера трактовки лиц персонажей связано с новыми впечатлениями Пикассо от иберийской скульптуры. В марте 1907 г. художник купил две каменные иберийские головы — мужскую и женскую, которые находились у него до 1911 г., пока не выяснилось, что секретарь Аполлинера Жери-Пьерэ, продавший их Пикассо, украл эти скульптуры



Ил. 13. Молящийся.

Бронза.
Музей Пикассо, Париж.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 255



Ил. 14. Молящаяся.

в Лувре[3]. В отличие от наиболее известных памятников иберийского искусства («Дамы из Эльче», рельефов из Осуны), они экспонировались в другом, менее посещаемом зале Лувра и ранее могли быть не известны Пикассо. Как бы то ни было, лица двух авиньонских девиц близки иберийским головам, особенно мужской. Кроме сходной формы ушей, о которой упоминал мастер, среди черт подобия нужно назвать асимметричность лиц и утяжеленность подбородков (Ил. 11, 12).

Не избежав опасности приобретения краденого произведения, которая подстерегает каждого коллекционера, Пикассо тем не менее не охладел к иберийской пластике и собрал более десятка небольших бронзовых статуэток. Сведений о том, когда и каким образом они были приобретены, кажется, не сохранилось (Musée Picasso, 1985, p. 232, 252–254; Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 254–260). Любопытно, что художника, видимо, не очень заботило признание их подлинности (это могли быть и копии), существеннее была выразительность пластического решения. Отличающиеся крайней упрощенностью форм, эти фигурки чаще всего представляют молящихся женщин или мужчин (Ил. 13, 14).

К увлечению молодого Пикассо древней иберийской скульптурой вскоре добавился живой интерес к пластике Тропической Африки и Океании. Вероятнее всего, что первое знакомство Пикассо с негритянской и океанийской скульптурой (за которой надолго закрепился условный термин l'art nègre) про-

[3] Фернанда Оливье посвятила этой детективной истории главу «Кража в Лувре» в своих мемуарах (Оливье, 2020, с. 197–204).

изошло еще в 1906 г. до написания «Авиньонских девиц». В середине 1900-х африканские маски и скульптуры продавались в антикварных лавочках Парижа. Публика видела в них заморские диковинки, редкости. С произведениями негритянской пластики можно было познакомиться и в этнографическом музее. Здесь к ним относились иначе: в масках и скульптурах примитивных народов видели предметы культа, фетиши. Их же эстетические, художественные качества долгое время оставались незамеченными. Лишь расширение границ эстетического вкуса позволило, наконец, обнаружить и по достоинству оценить художественную сторону африканской и океанийской пластики.

В 1906 г. художники Морис Вламинк, Андре Дерен, Анри Матисс, которых хорошо знал Пикассо, уже открыли для себя негритянскую скульптуру и коллекционировали ее. По-видимому, именно через них испанский мастер впервые соприкоснулся с образцами пластики негров. Гертруда Стайн пишет, что внимание художника к африканской скульптуре привлек Анри Матисс, и что это произошло осенью 1906 г. – вскоре после окончания ее портрета (Stein, 1960). Эту версию подтверждает свидетельство Анри Матисса. Он вспоминал, что часто проходил мимо антикварного магазина, где продавались негритянские статуэтки. «Меня поразила чистота их линий. Это было прекрасно, как искусство Египта. Я купил одну скульптуру и показал ее у Гертруды Стайн, к которой как раз шел. У нее был Пикассо, он преисполнился энтузиазмом. После этого все кинулись на поиски африканских статуэток» (Валлантен, 1998, с. 168). Поэт Андре Сальмон также утверждает, что искусство негров стало известно художнику еще до начала работы над «Авиньонскими девицами» (Salmon, 1912, p. 43). Гийом Жанно, знавший Пикассо в ту пору, указывал, что художник соприкоснулся с негритянской скульптурой в 1906 г. через Андре Дерена (Janneau, 1929, p. 12).

Все эти свидетельства позволяют утверждать, что отдельные экземпляры скульптуры негров Пикассо видел еще в 1906 г. до написания «Авиньонских девиц». Но настоящее знакомство с африканской пластикой и увлечение ею, судя по всему, произошло позднее, в 1907 г., когда художнику стали известны не отдельные образцы, а негритянская скульптура в целом, и к оценке ее художественного своеобразия его подвели собственные творческие поиски. Мишель Жорж-Мишель писал: «Достаточно было посещения выставки негритянского искусства с его другом Аполлинером, чтобы Пикассо, который сначала чрезвычайно забавлялся, неожиданно увлекся этими грубыми и варварскими формами» (Цит. по Golding, 1959, p. 56). Вероятно, речь здесь идет об экспозиции в Музее этнографии в Трокадеро (теперь Музей Человека), о посещении которого вспоминал и сам мастер. Согласно его воспоминаниям, записанным Кристианом Зервосом,



Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 255



Ил. 15. Мужская и женская фигуры, служившие украшениями крыши (дерево, Новая Каледония).

Ил. 16. Тики (дерево, Маркизские острова).

«однажды, выходя из Музея сравнительной скульптуры в Трокадеро, он из любопытства отворил дверь напротив, которая вела в залы Музея этнографии. Еще и сегодня Пикассо с глубоким волнением говорит о потрясении, которое испытал в тот день, увидев африканские скульптуры» (Zervos, 1942, p. 10).

Собственная коллекция произведений африканских и океанийских художников пополнялась Пикассо на протяжении многих десятилетий и насчитывала после его ухода из жизни более ста образцов. Эта часть собрания испанского мастера и ее возможное влияние на становление и эволюцию кубизма вызывали особый интерес. Многие критики, литераторы, художники — современники Пикассо — видели в ней главный источник пластических новаций кубизма — одного из самых радикальных направлений, заложивших основы модернизма.

Среди наиболее ранних приобретений Пикассо, относящихся к l'art nègre, с уверенностью можно назвать два столпообразных деревянных изваяния из Новой Каледонии, представляющие мужскую и женскую фигуры, которые были запечатлены на уже упомянутой фотографии Пикассо в мастерской в Бато-Лавуар (1908). К этой группе произведений также можно отнести происходящую с Маркизских островов скульптуру Тики (впоследствии художник расстался с нею), которая присутствовала на приведенном выше снимке, запечатлевшем Аполлинера. Кроме фигур, изображающих персонажей в полный рост, в коллекции были скульптурные головы и различные маски (Ил. 15, 16).

В последующие годы увлечение Пикассо африканской и океанийской пластикой не ослабевало. Из письма художника его маршану и другу Даниелю-Анри Канвейлеру, написанному в августе 1912 г. из местечка Сорг, где Пикассо соседствовал с Жоржем Браком, узнаем, что отцы кубизма ездили в Марсель специально, чтобы покупать предметы l'art nègre. «Я купил очень хорошую маску и женщину с большими грудями и молодого негра», – сообщал Пикассо (Seckel-Klein, Chevrière, 1998, 1998, p. 244). Парижские торговцы антиквариатом и произведениями искусства видели в эти годы в испанском художнике потенциального покупателя творений африканских мастеров. Молодой амбициозный маршан и коллекционер Поль Гийом пишет ему: «От господина Аполлинера я узнал, что Вы интересуетесь моими негритянскими скульптурами. Сейчас я располагаю шестью произведениями и могу доставить их Вам домой» (Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 249). Гийом был одним из первых организаторов выставок l'art nègre, что стало в ближайшие годы модным парижским увлечением.

В 1944 г. Пикассо получил от маршана Луи Карре в обмен на одну из своих картин довольно дорогую бронзовую скульптуру Оба, символизирующую короля и происходящую из области Бенин в Нигерии. А одной из последних скульптур, вошедших в коллекцию Пикассо, стала ярко раскрашенная фигура сидящей людоедки Невимбумбао – персонажа, участвующего в сельскохозяйственных ритуалах, проходивших на острове Малакула в Вануату. Эта устрашающая варварская скульптура, видимо, пугала ее владельца Анри Матисса, некогда получившего ее в подарок, и он решил подарить изваяние Пикассо. «Это именно то, что нужно Вам», – приводит его слова Франсуаз Жило. Она сопровождала Пикассо во время визита к Матиссу и утверждала, что эта скульптура заставляла испытывать страх обоих художников, поэтому испанский мастер не спешил забирать ее себе и сделал это спустя несколько лет, уже после смерти Анри Матисса (Ил. 17, 18).

Что касается воздействия африканского искусства на «Авиньонских девиц», то этот многократно муссировавшийся вопрос породил длящуюся до сих пор дискуссию. Одни авторы – Альфред Барр, Джон Голдинг, Жан Лод, Роберт Голдуотер – считали, что в этой картине обнаруживается прямое влияние негритянской скульптуры, другие же – Кристиан Зервос, Даниель-Анри Канвейлер, Пьер Дэкс, Пьер Кабанн – полагали, что оно отсутствует. Сам Пикассо обычно отрицал непосредственную связь своего творчества с негритянским искусством. В 1923 г. в беседе с Флораном Фельсом он сказал: «Африканская скульптура, которая встречается у меня дома на каждом шагу,



Ил. 17. Голова Оба. Бронза. Область Бенина, Нигерия. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 245



Ил. 18. Фигура сидящей людоедки Невимбумбао с острова Малакула в Вануату. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 246

– это скорее свидетели, чем образцы» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 306). В высказывании, записанном в 1930-е гг. Кристианом Зервосом, художник сообщает, что впервые увидел негритянские скульптуры в 1907 г. после окончания «Авиньонских девиц» во время случайного визита в Музей этнографии, находившийся тогда во дворце Трокадеро (Zervos, 1942, p. 10). Эта же версия была повторена им хранителю Музея Пикассо в Антибе (Dor de la Souchère, 1960, p. 15). А в 1920 г., отвечая на анкету журнала «Action», посвященную негритянскому искусству, Пикассо ответил так: «Негритянское искусство? Не знаю!» При этом всем было прекрасно известно, что он не только знаком с африканской пластикой, но и давно коллекционирует ее.

Однако из того, что художник восхищался негритянской пластикой и коллекционировал ее, еще не следует, что в своих работах он непременно должен был испытать ее влияние. В записанным хранителем Музея в Антибе Ромуальдом Дором де ла Сушером и процитированном выше высказывании

автор «Авиньонских девиц» говорит о своем произведении как о «первой картине, где обнаруживается проявление кубизма», но отрицает прямое воздействие на нее негритянского искусства, признавая влияние иберийской пластики (Dor de la Souchère, 1960, p. 15–16).

Какие же качества африканского и океанийского искусства привлекли внимание Пикассо? Обычно считают, что содержательная сторона негритянских скульптур, их социальные и религиозные функции не интересовали мастера и что важными для него были только пластические, формальные качества l'art nègre, его выразительные средства. Это подтверждается свидетельством русского критика Якова Тугендхольда, долго жившего в Париже: «Когда я был в мастерской у Пикассо и увидел там черных идолов Конго — я вспомнил слова А. Н. Бенуа о "предостерегающей аналогии между искусством Пикассо и религиозным искусством африканских дикарей" и спросил художника, интересует ли его мистическая сторона этих скульптур. "Нисколько, — ответил он мне, — меня занимает их геометрическая простота"» (Тугендхольд, 1914, с. 33).

Однако уже после смерти Пикассо были опубликованы его высказывания, освещающие этот вопрос иначе. По свидетельству Андре Мальро, художник, беседуя с ним в 1937 г., сказал: «Всегда говорят о влиянии на меня негритянских скульптур. Что тут поделаешь? Все мы любили фетиши. Ван Гог говорил — все имели что-то общее с японским искусством. Мы — с негритянскими скульптурами. Их формы не повлияли на меня больше, чем на Матисса. Или на Дерена. Но для них маски были обычными скульптурами. Когда Матисс показывал мне свою первую негритянскую голову, он говорил о египетском искусстве. Когда я пошел в Трокадеро, то это было отвратительно. Блошиный рынок. Этот запах. Я был совсем один. Я хотел уйти. Я не ушел. Я остался. Я остался. Я понял, что это очень важно: со мной что-то произошло, нет? Маски не были такими же, как все скульптуры. Совсем нет. Они были магическими предметами... Негритянские скульптуры были защитниками (я знаю это слово по-французски с того времени). Против всего: против неведомых, грозных духов. Я всегда рассматривал фетиши. Я понял, я тоже против всего. Я тоже думал, что все — это неизвестное, это враг! Все! Не отдельные вещи — женщины, дети, животные, табак, игра... Но все! Я понял, для чего неграм служит их скульптура. Почему она делается так, а не иначе... все фетиши служили одному и тому же. Они были оружием. Чтобы помочь людям более не быть подвластными духам, стать независимыми. Духи, бессознательное (о нем говорили еще мало), эмоция — это то же самое. Я понял, почему я художник. Совсем один в этом ужасном музее с масками, с краснокожими куклами, с пыльными манекенами.

“Авиньонские девицы”, должно быть, пришли в этот день, но совсем не из-за форм: потому что это было мое первое полотно, изгоняющее злых духов (ma première toile d’exorcisme), да!.. Это также то, что отделяет меня от Брака. Он любил негритянские скульптуры, но я вам говорил: потому, что они были хорошими скульптурами. Он никогда их ничуть не боялся. Изгнание злых духов его не интересовало. Потому что он не чувствовал того, что я называю Все, или жизнь, все что угодно, Земля? То, что нас окружает, то, что не есть мы, он это не ощущал враждебным. Ни даже, представьте, чуждым! Он всегда чувствовал себя дома… Он совершенно не понимает таких вещей: он не суеверен!» (Malraux, 1974, p. 17–19).

Творчество Пикассо кубистического, а отчасти и других последующих периодов, вполне допускает такую интерпретацию, хотя, наверное, ее в равной мере трудно доказывать или опровергать. Не следует забывать, что высказывание Пикассо было сделано через тридцать лет после создания «Авиньонских девиц», и в нем, несомненно, отразилось дальнейшее знакомство художника с примитивным искусством, ведущее и к несколько иному, чем в 1900-е гг., взгляду на негритянскую пластику.

Но как бы то ни было, нечто общее между работами Пикассо кубистического периода и образцами скульптуры негров существует. Кубизму, отвергающему принцип иллюзорности, характерный для европейского искусства Нового времени, африканское искусство оказывалось близко своим антинатурализмом, установкой не на воспроизведение непосредственно видимого, воспринимаемого глазом, а того, что художник знает, постигает разумом. По свидетельству Андре Сальмона, «полинезийские и дагомейские изображения казались ему [Пикассо] разумными (raisonnables)» (Salmon, 1912, p. 42). Ощущаемая художником близость его искусства к негритянской пластике и создавала возможность использования ее форм, ее опыта в период становления кубизма. Позднее, приблизительно в 1909 г., влияние африканского искусства на Пикассо практически сходит на нет. В эту пору важным источником кубизма продолжает быть Поль Сезанн, а затем, примерно с 1910 г., внешние влияния перестают играть существенную роль в эволюции кубизма Пикассо. Правда, и в это время художник мог обращаться к негритянскому искусству, но такое обращение имело более частный и необязательный характер. Возможным исключением является использование приемов, характерных для маски Гребо (Берег Слоновой Кости), бывшей с 1910 г. в коллекции Пикассо, в его работах 1912–1914 гг. (Kahnweiler, 1963, p. 222–236; Rubin, 1984, p. 18–20). Маска эта необычна: лицо образовано плоскостью, на которой размещены формы, обозначающие отдельные элементы лица: глаза



Ил. 19. Маска. Дерево, масло, волокна растений. Гребо, Берег Слоновой кости. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 241



Ил. 20. Пабло Пикассо. Гитара. 1912. Жесть, металлическая проволока. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: Spies, W. (2000) Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot. Paris: Editions du Centre Pompidou, p. 70

представлены в виде двух выступающих вперед цилиндров, прикрепленных перпендикулярно плоскости, нос – в виде треугольника, рот – параллелепипеда. В целом вся эта конструкция напоминает лицо, но ее формы, взятые по отдельности, совершенно не похожи на те элементы лица, которые они обозначают. Сходная концепция построения формы присуща кубистическим трехмерным конструкциям Пикассо 1912–1914 гг., например, многочисленным «Гитарам», где используется такой же прием, как и в маске Гребо: отверстие в деке инструмента изображается не впадиной, а далеко выступающим цилиндром (Ил. 19, 20).

Еще с одним случаем возможного воздействия на Пикассо образцов l'art nègre сталкиваемся, отмечая очевидное сходство некоторых его скульптур начала 1930-х гг. с маской Нимба из Гвинеи, находившейся в коллекции



Ил. 21. Маска Нимба. Дерево и рафия. Бага, Гвинея. 126 x 59 x 64 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 244



Ил. 22. Пабло Пикассо. Женская голова. 1931–1932. Бронза. 128,5 x 54,5 x 62,5 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/pablo-picasso-tete-de-femme

художника. В обоих случаях использован прием резкого преувеличения отдельных черт лица — в первую очередь носа. При этом, как ни странно, в творениях испанского художника ощущается отголосок натурных впечатлений от его тогдашней модели и музы — Марии-Терезы Вальтер (Ил. 21, 22).

Обращение Пикассо-коллекционера и Пикассо-творца к скульптуре негров имело особое значение. Это был прорыв за рамки европейской художественной традиции, никем и никогда не осуществлявшийся столь решительно и смело. Лишь Поль Гоген двигался в том же направлении, и его пример в приобщении к искусству примитивных народов не мог не повлиять на Пикассо. То, что для рождения кубизма и всего искусства XX в. оказались в равной мере важными последние достижения европейской художественной культуры, представленные, в первую очередь, поздними работами Поля

Сезанна и таитянскими работами Поля Гогена, и творческий опыт примитивных художников, явилось сокрушительным ударом по европоцентризму. Значение этих событий не ограничивалось сферой искусства — оно затрагивало культуру в целом и идеологию. Использование Пикассо l'art nègre положило начало новому этапу в отношении художников к наследию, для которого характерна полная свобода в выборе традиций. При этом обращение к опыту прошлого не обязательно должно было проявляться в форме непосредственной связи: контакт с наследием мог иметь и косвенный, непрямой характер.

Творчество молодого Пикассо впервые четко показало, что искусство XX столетия в некоторых аспектах ближе не предшествующему периоду художественного развития, — искусству Нового времени, особенно XIX в., — а более далеким в хронологическом или стадиальном отношениях слоям наследия. В отличие от других мастеров — Андре Дерена, Анри Матисса, Мориса Вламинка, — увлекавшихся негритянской скульптурой, Пикассо решился на использование ее художественных принципов в своем творчестве.

Такой смелый диалог с неевропейской культурной традицией вызвал разноречивые суждения. Морис Вламинк смотрел на это критически. «Вместо того, чтобы оставить негров в их естественном порядке, — говорил он, — ими пользуются, как некоторые пользуются Делакруа или Энгром. Негры могут служить нам как пример, но не как эстетическая концепция» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 269). Еще решительнее по этому поводу высказывался Аристид Майоль: «Но нужно быть современным, надо быть в согласии со своей эпохой. Гоген был неправ, подражая негритянской скульптуре... Мы живем во Франции, в стране Ронсара, Лафонтена и Расина! Какое отношение имеет к нам, к нашей стране негритянская скульптура? Каждый художник должен работать согласно характеру своей нации и духу своего времени...» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 365).

Однако Пикассо считал иначе и уже в раннем творчестве движется к более архаическим, примитивным слоям наследия: сначала находит опору в древней иберийской скульптуре, а затем в негритянской пластике. Здесь наследие уже перестает играть роль источника или образца и начинает выступать в других ипостасях: оно служит и стимулом, и защитником, и партнером в диалоге.

Осмысляя подобную тенденцию в современном искусстве, Игорь Стравинский проницательно отмечал: «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та

закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности» (Стравинский, 1964, с. 145).

Но это все же одна сторона происходящего. Другая заключается в том, что основоположники нового авангардного искусства обращались и к опыту непосредственных предшественников, но тех из них, которые еще в XIX и в начале XX в. прокладывали новые пути. Для Пикассо и для кубистов такой фигурой был Поль Сезанн.

В своей книге «Разговоры с Пикассо» Брассай рассказывает об эпизоде, ярко показывающем особый пиетет, который питал основоположник кубизма к своему великому предшественнику. Однажды к Пикассо пришел молодой человек из Экс-ан-Прованса, чтобы показать пейзаж, приписываемый Сезанну. Пикассо решительно отрицает принадлежность полотна кисти Сезанна и в ответ на рассказ визитера о провенансе произведения, якобы доказывающем авторство мастера из Экса, возмущенно выпаливает: «Знаю ли я Сезанна! Это мой первый и единственный учитель! И уж наверное я повидал достаточно его картин... Да я годами их изучал... Сезанн! Он был нашим общим отцом. Он нас защищал...» (Брассай, 2015, с. 101).

С творениями Сезанна Пикассо имел возможность знакомиться с самого начала своего пребывания в Париже. На выставках Осеннего салона в 1904, 1905 и 1906 гг., в запасниках Амбруаза Воллара, в квартире у Лео и Гертруды Стайнов молодой живописец видел работы легендарного мастера. Также возможно, что Матисс показывал ему полотно Сезанна «Купальщицы», приобретенное у Воллара еще в 1899 г. А после смерти мастера из Экса его наследие широко экспонировалось на ряде заметных выставок, в частности, в ретроспективе, организованной Осенним салоном.

Энтузиазм Пикассо по отношению к Сезанну и его искусству разделяли многие художники, работавшие в ту пору во Франции, — Эмиль Бернар, Анри Матисс, Андре Дерен, Жорж Брак, а чуть позже — представители авангарда в других странах. Значимыми для них оказывались не только формальные поиски и находки Сезанна, логическим следствием которых стали кубизм и кубофутуризм, но и сама личность художника-отшельника, который всецело поглощен творчеством и упорно следует своим путем, несмотря на непонимание публики и критики.

Характерно яркое парадоксальное высказывание Пикассо в беседе с Кристианом Зервосом в 1935 г.: «Не то важно, что художник делает, а важно, что он собой представляет. Сезанн никогда не заинтересовал бы меня, если бы он жил и думал как Жак Эмиль Бланш, даже если бы яблоко, написанное Сезанном,



Ил. 23. Поль Сезанн. Черный замок. 1903–1904. Масло, холст. 74 x 93 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 73

было бы в 10 раз прекраснее. Для нас имеет значение беспокойство Сезанна, уроки Сезанна, мучения Ван Гога, то есть драма человека. Все остальное — ложь» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 310).

В коллекции Пикассо в итоге оказалось четыре работы Сезанна — три картины и одна акварель. Кажется, что было бы логично начать собирать творения французского мастера в эпоху кубизма, однако это случилось лишь в середине 1930-х гг. Также может показаться неожиданным, что для Пикассо-коллекционера были интересны и близки не только поздние работы Сезанна, прямо подводящие к пластическому языку кубизма, такие, как холст «Черный замок» (1903–1904) (Ил. 23) или акварель «Собор в Эксе. Вид из окна мастерской» (1902–1904), но и более ранние картины, написанные во второй половине 1870-х гг. — «Море в Эстаке» (1878–1879) и «Пять купальщиц» (1877–1878),



Ил. 24. Поль Сезанн. Море в Эстаке. 1878–1879. Масло, холст. 73 x 92 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 77

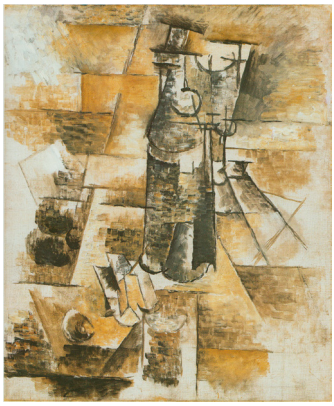


Ил. 25. Поль Сезанн. Пять купальщиц. 1877–1878. Масло, холст. 45,8 x 55,7 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 79

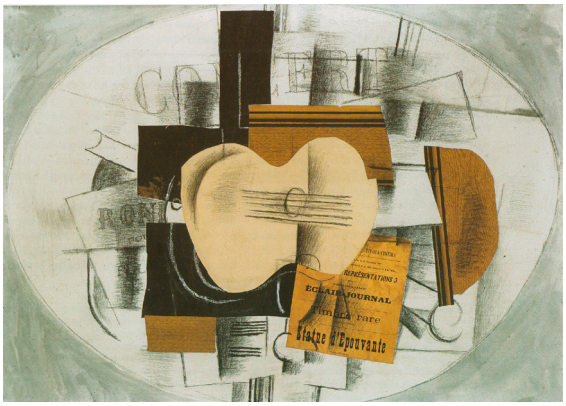
в которых новаторское видение и особая техника наложения краски лишь начинают проявляться (Ил. 24, 25).

Видимо, что при приобретении работ Сезанна для Пикассо, как и для историка искусства, важно было ощутить эволюцию мастера, движение от ранних полотен к поздним работам, завершающим его творческий путь. Имело значение и то, какие тематические и формальные задачи решал предшественник и какое находил им решение. Традиционная тема купания, изображение группы обнаженных женщин, чему отдал дань Сезанн, нередки в практике многих художников, в том числе современников Пикассо. Создавая композицию с пятью обнаженными «авиньонскими» девицами, он не мог не вспоминать опыт Сезанна.

В поздние годы испанский мастер нередко делился с собеседниками своими размышлениями о творчестве французского живописца. Ряд его высказываний был записан и опубликован Франсуазой Жило в ее воспоминаниях. Интересно наблюдение Пикассо, передаваемое писательницей Элен Пармелен — автором нескольких книг о нем. «Важная особенность современного искусства вот в чем. Такой художник, как, например, Тинторетто, начав картину, работал над ней до тех пор, пока все полотно не было прописано и всюду проработано, тогда только картина была закончена. А если взять картину Сезанна (еще виднее это в его акварелях), то, как только он положил первый мазок, картина уже существует» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 313).



Ил. 26. Жорж Брак. Бутыль, стакан и яблоко. Осень 1910. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 63



Ил. 27. Жорж Брак. Гитара и афиша. Ноябрь 1913. Наклеенная бумага, уголь, гуашь, холст. 73 x 100 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 65

Что касается современников Пикассо, работы которых попали в его коллекцию, то тут мы находим как художников в чем-то близких ему по духу и манере, так и тех, кто был его противоположностью. Среди первых сразу нужно назвать Жоржа Брака, ближайшего друга и соратника молодого испанца. Каждый обладал яркой индивидуальностью, но в какой-то момент логика эволюции кубизма вела их к столь сходным пластическим решениям, что их работы нетрудно спутать. В конце 1900-х — начале 1910-х гг. Пикассо и Брак постоянно общались, обсуждали свои работы, делились находками и изобретениями. Приемы введения в живописные композиции готовых материалов (газетных вырезок, обоев, цветной бумаги, клеенки, веревок, песка и пр.), эксперименты с фактурой красочного слоя быстро становились их общим достоянием. Правда, поначалу Брак скептически отнесся к ранним кубистическим работам Пикассо. Фернанда Оливье приводит его слова о картинах, подобных «Авиньонским девицам»: «Твоя живопись — это как если бы ты заставил нас есть паклю и пить керосин» (Olivier, 1933, p. 130). Однако вскоре, уже в 1908 г., французский художник начинает разделять увлечение Пикассо и какое-то время они идут рука об руку. Вошедшим в коллекцию испанского мастера натюрморту Брака «Бутыль, стакан и яблоко», написанному осенью 1910 г., или овальной композиции «Гитара и афиша», исполненной тремя годами позже в жанре papier collé, нетрудно найти очень близкие аналогии среди работ Пикассо (Ил. 26, 27).



Ил. 28. Жорж Брак. Чайник для заварки и яблоки. 1942. Масло, холст. 26 x 65 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 69

А вот после Первой мировой войны творческие и жизненные пути художников стали расходиться, хотя уроки кубизма, открывшего новое видение, не были забыты обоими мастерами. Правда, в отличие от Пикассо, радикальные поиски которого не прекращались до конца его жизни, Брак практиковал более умеренное, спокойное искусство. «Когда достигаешь определенного возраста, – говорил он, – уже не стремишься к внешним проявлениям. Уже не надо приобретать нового, а надо совершенствоваться в приобретенном. Чувствуешь себя свободным, как в двадцать лет: это время, когда можно непредвзято увидеть природу» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 297).

История вхождения произведений Брака в собрание Пикассо не всегда хорошо прослеживается, но о натюрморте «Чайник для заварки и яблоки» (Ил. 28) известно, что он появился в результате обмена между художниками: Брак получил от Пикассо полотно «Лежащая женщина» (1944), находящееся ныне в частной коллекции.

Если Пикассо и Брак в течение нескольких лет кубистической эпопеи были своего рода братьями-близнецами, то Анри Матисс во многих отношениях представлял собой полную противоположность испанскому мастеру. Недаром говорилось, что два самых мощных художника первой половины XX столетия были словно Южный и Северный полюса. Однако диаметрально противоположная направленность дарований не мешала Пикассо чрезвычайно высоко оценивать творчество Матисса. Впрочем, каждый всегда очень внимательно и даже ревниво приглядывался к тому, что делает другой. Историки искусства и критики часто пишут, что они были соперниками, друзьями-



Ил. 29. Анри Матисс. Декупаж. Декабрь 1947. Вырезанная бумага, гуашь, бумага. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 177



Ил. 30. Анри Матисс. Альпы в Савойе, 1901–1902. Масло, холст, наклеенный на картон. 36 x 47,8 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-les-alpes-de-savoie

врагами и чуть ли не завидовали друг другу. Однако их биографии показывают, что они все-таки были скорее друзьями, искренне ценили творчество друг друга. Вот что говорил Пикассо: «Нужно было бы поставить рядом все то, что Матисс и я делали в тот период. Никто никогда не смотрел на живопись Матисса столь внимательно, как я, а он на мою» (Daix, 1987, p. 74). То есть для Пикассо и Матисса работа художника-современника, творящего в ином ключе, была очень важна как некий камертон, как объект для сопоставления.

Коллекция Пикассо содержит замечательное собрание произведений Анри Матисса и насчитывает восемь работ, начиная с его ранних пейзажей и натюрмортов, в которых мощный талант будущего фовиста еще только угадывается, и кончая «Декупажем» (1947) (Ил. 29), исполненном в изобретенной в поздний период технике работы с цветной бумагой. В конце 1940-х гг. Пикассо, живя на Юге Франции недалеко от Матисса, нередко навещал его вместе с Франсуазой Жило и получил «Декупаж» в подарок. Надпись на листе гласила: «Пикассо с любовью. А. Матисс. Дек. 1947». Любопытно, что на обороте листа имеется карандашный набросок, изображающий несколькими линиями женское лицо. Таким образом, в данном случае Пикассо получил сразу две работы своего старшего товарища.

Ранние работы французского мастера, такие как «Альпы в Савойе» (1901) (Ил. 30) или «Букет цветов в шоколаднице» (1902), уже предвосхищают его фовистские полотна, а такие картины 1906–1907 гг., как портрет дочери художника



Ил. 31. Анри Матисс. Маргерит. Зима 1906–1907. 65,1 x 54 см. Холст, масло. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-marguerite



Ил. 32. Анри Матисс. Корзина с апельсинами. Начало 1912. 95 x 84,8 см. Холст, масло. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-nature-morte-aux-oranges

«Маргерит» (Ил. 31), своими упрощенными, примитивизированными формами перекликаются со стилистикой Пикассо этого же периода. Эту картину Пикассо получил от Матисса в обмен на свой натюрморт «Кувшин, миска и лимон» (1907). Любопытно воспоминание об этом случае, оставленное Гертрудой Стайн: «Они обменялись картинами, как это было принято среди художников. Каждый выбрал у другого полотно, которое ему в принципе было наиболее интересно. Матисс и Пикассо выбрали у другого полотно, которое, вне всякого сомнения, было самым слабым из всех, написанных им. Позднее оно служило каждому в качестве примера, доказывающего посредственность другого художника. Очевидно, что оба полотна никоим образом не обнаруживали глубину их авторов» (Цит. по Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 162). Глядя на эти, безусловно, удачные творения Пикассо и Матисса, послужившие предметом обмена, трудно согласиться с весьма субъективным мнением американской писательницы. Зато приходят на память слова испанского мастера, иронизирующего над тем, как Стайн истолковала кубизм и вообще искусство живописи.

Кое-какие полотна Матисса висели у Пикассо на стене, другие стояли повернутыми лицевой стороной или оборотом у стен (как и произведения самого Пикассо, которые загромождали, наполняли своим количеством любое пространство). Великолепный натюрморт «Корзина с апельсинами» (начало 1912) (Ил. 32) – одно из классических произведений Матисса высочайшего



Ил. 33. Анри Матисс. Девушка в персидском платье. 1942. Холст, масло. 43,5 x 56,5 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-jeune-fille-assise-robe-persane



Ил. 34. Дэвид Дуглас Дункан. Пикассо и Жаклин Рок с картинами Матисса «Маргерит», «Корзина с апельсинами», «Девушка в персидском платье». Вовенарг, весна 1959 года. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 35

качества, прекрасно представляющее художника, его стилистику, было приобретено Пикассо у парижского маршана Мартена Фабиани в 1942 г. Картины современников, таких как Матисс и Брак, а также таких предшественников, как Сезанн, были важны для испанского мастера своим присутствием. Произведения позднего Матисса — «Девушка в персидском платье» (1942) (Ил. 33) и натюрморт «Тюльпаны и устрицы на черном фоне» (1943) вместе с «Декупажем» 1947 г. завершали своеобразную ретроспективу полувекового творчества французского мастера (Ил. 34).

Не только Матисс, но и многие другие художники дарили Пикассо свои произведения. Обычно это более молодые мастера, которые преподносили мэтру свои творения в знак почтения и признательности. Естественно, что Жоан Миро, для которого Пикассо был патроном, вводил в начале 1920-х гг. в парижскую художественную жизнь, подарил ему свой «Автопортрет» (1919) (Ил. 35), в котором можно заметить некоторый налет кубистической стилистики в трактовке одежды и лица, в чем легко усмотреть желание молодого художника отдать дань уважения Пикассо. Миро словно говорит, что здесь он работает отчасти в том же ключе, в котором работал старший товарищ. А «Портрет испанской танцовщицы» (1921) (Ил. 36) был приобретен Пикассо позднее: видимо его привлек и сюжет —



Ил. 35. Жоан Миро.
Автопортрет. 1919.
Холст, масло. 73 x 60 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 181



Ил. 36. Жоан Миро.
Портрет испанской танцовщицы.
1921. Холст, масло. 66 x 56 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 185

испанская тема, и то, что это произведение было написано его земляком. Эти две работы Миро постоянно хранились у Пикассо и время от времени фигурировали на выставках с указанием их принадлежности его коллекции.

Еще один подарок молодого художника из Испании – выразительный рисунок «Воспоминание о женщине-ребенке» Сальвадора Дали (1931) (Ил. 37), подготовительная штудия к одноименной картине. Со многими сюрреалистами Пикассо общался и дружил, они не без оснований считали, что он проложил новые пути, которыми они в известной степени следовали, подобно тому, как он относился к Сезанну как своему предшественнику. Но Пикассо соблюдал по отношению к сюрреалистам определенную дистанцию; он всегда был слишком независим, не хотел ни с кем ходить строем, даже со своими последователями. Известно, что когда кубистов стало много и некоторые из продолжателей Пикассо и Брака даже стали писать ученые трактаты о новом направлении в искусстве, он уклонялся от подобных инициатив и не участвовал в коллективных выставках, где адепты кубизма выступали единой группой.

Другой известный участник движения сюрреалистов Виктор Браунер также преподнес в дар Пикассо свою работу «Пикассо – великий зачинатель» (1953) (Ил. 38). Родившийся и выросший в Румынии, Браунер большую часть



Ил. 37. Сальвадор Дали. Воспоминания о женщине-ребенке. 1931. Тушь, коричневые чернила, графитный карандаш , цветной карандаш, бумага. 35 x 27,9 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 93



Ил. 38. Виктор Браунер. Пикассо – великий зачинатель. 1953. Тушь, акварель, воск, бумага. 31,4 x23,6 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 71

жизни провел во Франции. Он был знаком с испанским мастером еще до Второй мировой войны, а в 1953 г., оказавшись на Юге Франции, встретился со старшим товарищем, который приобщил его к своему увлечению керамикой. На подаренном Пикассо небольшом листе тушью и акварелью автор изобразил причудливого персонажа, фигура которого составлена из нескольких частей, что заставляет вспомнить об излюбленном сюрреалистами жанре «изящный труп». Примитивистский и фантастический характер изображения также отсылает зрителя к увлечению Браунера искусством и мифологией доколумбовой Америки. На светлом фоне имеется дарственная надпись: «Пикассо — великому зачинателю, человеку свободы его поклонник и друг Виктор Браунер».

Кроме работ современных художников, мастеров XX в. и отчасти некоторых предшественников конца XIX в., в коллекции Пикассо имеются произведения старых мастеров. Натюрморт «Кухонный стол с утварью и бараниной», некогда приписывавшийся Жан-Батисту Симеону Шардену, уже давно вызывал сомнения в его авторстве — повторение ли это полотна французского мастера



Ил. 39. Жан-Батист-Симеон Шарден (?). Кухонный стол с утварью и бараниной. (Повторение или старая копия, до 1732). Холст, масло. 34 x 46 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 81



Ил. 40. Гюстав Курбе. Голова серны. До 1875. Холст, масло. 38 x 46 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 91

или копия, сделанная в начале XVIII в., до 1732 г.? Когда и каким образом эта работа вошла в коллекцию Пикассо, неизвестно. Однако ее любопытно сравнить с натюрмортами Пикассо — и ранними, и поздними (Ил. 39).

Полотно Гюстава Курбе «Голова серны» (до 1875) также невысоко оценивается специалистами, которые находят в нем участие рук других художников (Ил. 40). Чем эта работа французского реалиста понравилась испанскому кубисту? Этого мы точно не знаем. Но известно, что он ценил французских мастеров реалистического направления и что картина Курбе «Девушки на берегу Сены» (1856–1857, Париж, Музей Пти-Пале) в 1950 г. послужила основой для парафразы Пикассо. Главная цель «пересоздания» полотна Курбе заключалась в демонстрации живописного языка, разработанного Пикассо в конце 1940-х гг. Сделать это «в чистом виде» и было удобно в сопоставлении с реалистическим произведением, язык которого словно лишен условности. Пикассо использует работу мастера XIX в. в качестве своеобразного эталона, сравнивая свою систему выразительных средств с системой живописца прошлого.

Если Шарден и Курбе представлены в собрании Пикассо единичными вещами, то Жан-Батист Камиль Коро — четырьмя полотнами. Как некогда импрессионисты, кубисты были увлечены искусством выдающегося пейзажиста эпохи романтизма, а ретроспектива мастера в Осеннем салоне 1909 г. раскрыла для них достоинства его фигурных композиций. Первая работа Коро



Ил. 41. Жан-Батист Камиль Коро. Маленькая Жанетта. 1848. (Масло на бумаге, наклеенной на холст.) Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 83



Ил. 42. Жан-Батист Камиль Коро. Дом географа Малт-Брюна в Маркуси. 1850–1855. Холст, масло. 22, х 30,5 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 89

из коллекции Пикассо «Маленькая Жанетта» (1848) (Ил. 41) была получена им в 1910 г. от Вильгельма Уде в обмен на его кубистический портрет, исполненный испанским мастером. Картину Коро можно было видеть в мастерской Пикассо на бульваре Клиши. Фернанда Оливье вспоминает: «На стенах висели самые разнообразные украшения: старые гобелены, негритянские маски, музыкальные инструменты, а рядом с ними — маленькая картина Коро, на которой было изображено красивое женское лицо» (Оливье, 2020, с. 182–183). О высокой оценке Коро-пейзажиста Пикассо свидетельствуют его слова: «...Коро открыл утро, а Ренуар — молодых девушек...» (Daix, 1987, p. 268). (Ил. 42).

Пьер-Огюст Ренуар представлен в коллекции испанского мастера семью вещами, относящимися к позднему периоду творчества мэтра импрессионизма. Наиболее ранние работы относятся к 1890-м гг.: это небольшое полотно «Этюды античных персонажей», исполненное для декорации к «Эдипу» (1895), и «Сидящая купальщица в пейзаже» (1895–1896) (Ил. 43). Хронологически далее следуют большая сангина «Причесывание» (1900–1901), «Средиземноморский пейзаж, Кань» (1905–1910), «Портрет ребенка» (1910–1912), «Натурщица погрудно» (1916) (Ил. 44) и «Натюрморт с рыбами» (1916). В своем выборе Пикассо явно был привлечен сходством обнаженных натурщиц Ренуара с типажом моделей, преобладающим в его собственных неоклассических



Ил. 43. Пьер-Огюст Ренуар. Сидящая обнаженная в пейзаже. 1895–1896. Холст, масло. 116 x 89 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 203



Ил. 44. Андре Остье. Картина Ренуара «Натурщица погрудно». 1916. Вилла «Калифорния», Канны. Между 1955–1961 годами. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 28

картинах начала 1920-х гг., например в композиции «Три женщины у источника» (1921) и в подготовительных работах к ней. Таких антикизирующих изображений гигантесс у Пикассо в 1920-е гг. было немало.

Еще один французский мастер — Жорж Сёра — представлен в коллекции Пикассо своей графикой. Его рисунки были интересны испанскому художнику своей пластической выразительностью и тем, что в них, как бы не законченных, предварительных набросках, можно усмотреть протокубистическое видение, обобщенную геометризированную трактовку форм. Вообще-то подобный подход можно найти и у академических мастеров в их подготовительных рисунках к картинам, когда вначале работа с натуры выполняется крупными плоскостями, а детали опускаются. Известный совет Сезанна, сформулированный в письме Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 г., «трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 148) на самом деле был в полном согласии с тем, что могли говорить своим подопечным академические мэтры во вполне традиционных художественных школах (Ил. 45, 46).



Ил. 45. Жорж Сёра. Пара. 1880–1881. Черный карандаш, бумага. 17,6 x 11,1 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 227



Ил. 46. Жорж Сёра. Стоящая женщина. 1881. Черный карандаш, бумага. 16,8 x 11,3 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 229

Графические листы Сёра появились в коллекции Пикассо в 1940-е гг. Интересно, что пуантилистическая манера, в которой работал французский мастер, входила в арсенал средств, практикуемых порой испанским художником, однако живописных работ Сёра у Пикассо не было.

Среди ярких и парадоксальных высказываний Пикассо об искусстве, есть одно, имеющее самое прямое отношение к теме «художник как коллекционер». Записанное его другом, биографом и одним из наиболее авторитетных исследователей Пьером Дэксом, оно звучит так: «В сущности, что такое художник? Это коллекционер, который хочет создать себе коллекцию и сам делает картины, которые ему нравятся у других. Вначале это так, а потом становится уже чем-то другим» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 311).

В какой-то мере эта сентенция применима к части творческого наследия Пикассо – его многочисленным пластическим диалогам со старыми мастерами – Лукасом Кранахом, Диего Веласкесом, Никола Пуссеном, Эженом Делакруа, Гюставом Курбе, Эдуардом Мане, но любопытно, что он почти никогда не пытался приобрести произведения художников, с которыми вел этот разговор с кистью в руках, например, Кранаха, хотя к его работам обращался неоднократно. Кажется, исключением стал Курбе, вольная копия картины которого «Девушки на берегу Сены» была написана Пикассо в 1950 г.

Очевидно, что собирая картины и рисунки других художников, Пикассо не заботился о систематичности своей коллекции. Можно даже удивиться, что среди имен, которые были перечислены выше, почти нет испанцев. За малым исключением, это французы – от мастеров XVII–XVIII вв. до его непосредственных предшественников, современников и последователей. При этом Пикассо всегда ощущал себя испанцем и испанскую традицию высоко ценил. Критики и историки искусства часто сравнивали его с Франсиско Гойей, но он никогда не пытался приобрести работы великого предшественника, хотя бы знаменитые серии его гравюр, время от времени всплывающие на художественном рынке. Почему это так, мы не знаем, можем только гадать. Впрочем, в коллекционировании всегда есть элемент случайности и тайны, а если собирателем выступает художник, то эта особенность удваивается.

Как бы то ни было, оригинальность и новаторство Пикассо, ярко проявившееся в его творчестве, сказалась и в его ипостаси собирателя искусства предшественников и современников. Здесь испанский мастер также шел своим путем, не оглядываясь на те подходы, которые сложились в истории коллекционирования.

ЛИТЕРАТУРА

Брассай (2015) *Разговоры с Пикассо*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Бусев, М. А. (2020) ‘Молодой Пикассо и скульптура’, *Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100-летию Н. А. Дмитриевой*. М.: БуксМАрт, с. 160–176.

Бусев, М. А. (1992) ‘Пикассо и традиции мастеров XVI–XIX вв.’, *Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность*. М.: Наука, с. 183–206.

Бусев, М. А. (ред.) (2016) *Пикассо сегодня. Коллективная монография.* М.: Прогресс-Традиция.

Валлантен, А. (1998) *Пабло Пикассо.* Ростов н/Д: Феникс.

Дмитриева, Н. А. (1971) *Пикассо.* М.: Наука.

Дмитриева, Н. А. (1991) ‘Художественные традиции в раннем творчестве Пикассо’, *Западное искусство. XX век.* М.: Наука, с. 3–27.

Мастера искусства об искусстве (1969) Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство.

Оливье, Ф. (2020) *Пикассо в окружении друзей.* М.: БуксМАрт.

Стравинский, И. (1963) *Хроника моей жизни.* Л.: Гос. музыкальное издательство.

Тугендхольд, Я. (1914) 'Французское собрание С. И. Щукина', *Аполлон*, 1–2, с. 5–37.

Besnard-Bernadac, M.-L. (1985) *Le musée Picasso*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Daix, P. (1970) 'Il n'y a pas «d'Art nègre» dans les «Demoiselles d'Avignon»', *Gazette de Beaux-Arts*, 10, p. 247–270.

Daix, P., Boudaille, G., Rosselet, J. (1966) *Picasso, 1900–1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Neuchâtel: Ides et Calendes.

Daix, P. (1987) *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*. Paris: Editions du Seuil.

Dor de la Souchère, R. (1960) *Picasso à Antibes*. Paris: Hazan.

Fels, F. (1925) *Propos d'artistes*. Paris: Renaissance du livre.

George-Michel, M. (1942) *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900–1942*. New York: Brentano's Publ.

Golding, J. (1959) *Cubism: A History and an analysis. 1907–1914*. London: Faber & Faber.

Janneau, G. (1929) *L'art cubiste*. Paris: Éditions d'Art Charles Morau.

Kahnweiler, D.-H. (1963) 'L'art nègre et le cubisme', Kahnweiler, D.-H. *Confessions esthétiques*. Paris: Gallimard, p. 222–236.

Malraux, A. (1974) *La Tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard.

Musée Picasso (1985) *Catalogue sommaire des collections. Vol. I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux.

Olivier, F. (1933) *Picasso et ses amis*. Paris: Stock.

Picasso et les maîtres. Catalogue (2008) Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Rubin, W. S. (ed.) (1984) *«Primitivism» in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art.

Salmon, A. (1912) *La jeune peinture française*. Paris: Société des Trente Albert Messein.

Seckel, H. (1985) *Musée Picasso. Guide*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux.

Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) *Picasso collectionneur*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Spies, W., Piot, C. (2000) *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures*. Paris: Editions du Centre Pompidou.

Stein, G. (1960) *Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books.

Sweeney, J. J. (1941) 'Picasso and Iberian sculpture', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 191–198.

Zervos, C. (1942) *Pablo Picasso. V. II (I)*. Paris: Cahiers d'Art.

Mikhail Alekseevich Busev

PhD in Art History, Corresponding member of The Russian Academy of Arts
The Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka st, 119034 Moscow,
Russian Federation

PABLO PICASSO: THE ARTIST AS A COLLECTOR

ABSTRACT

In the article, the researcher discussed in detail Picasso's activity as a collector. Even during Picasso's lifetime, it was known that he not only possessed the most significant collection of his own works but also collected works by other artists from a young age. In the 1950s and 1960s, the collection of other masters assembled by Picasso began to be photographed specially and it became partly known to historians of modern art. In later years, Picasso thought about what would happen to this part of his collection, and came to the conclusion that these works should become the property of France, of some state museum. After the death of the master, the collection became a part of the Picasso Museum in Paris. The museum store and exhibit the works of the artist himself and works by other authors from his collection. The fundamental catalog of the Picasso Museum in Paris, published in 1985, enshrined this principle. Its first volume ends with a section presenting paintings and graphic works by other masters as well as a collection of primitive art and Iberian statuettes. Later, Picasso's collecting activities began to be covered in special studies and exhibition projects. There are more than thirty masters in his collection. Among them are such famous painters and graphic artists as Georges Braque, Victor Brauner, Edouard Vuillard, Salvador Dali, Edgar Degas, André Derain, Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Kes Van Dongen, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Henri Matisse, Joan Miro, Amedeo Modigliani, Pierre-Auguste Renoir, Henri Rousseau, Paul Cezanne, Georges Seurat, Max Ernst. Not all of their items are of high museum quality but many could certainly decorate the most demanding museum. The stories of their acquisition were almost always different. Picasso was not a conscious, «programmatic» collector who wants to give his collection a certain orientation and representativeness and is guided by some principle of selection. Most often, the emergence of new exhibits occurred spontaneously, almost by chance, but sometimes there was a pattern in this accident. Often, the works of other masters somehow echoed the vector of his creative

searches (Paul Cezanne and Georges Braque). They could be acquired as a result of an exchange with other masters (Henri Matisse) or given to the master as a sign of respect (Joan Miro, Salvador Dali, Victor Brauner). The uniqueness and innovation of Picasso, vividly manifested in his work, also affected his hypostasis as a collector of the art of his predecessors and contemporaries. Here, the Spanish master also went his own way, without looking back at the approaches and traditions that have developed in collecting.

KEYWORDS

Picasso; art collecting; painting; modern art; primitivism in art; avant-garde; old masters; museum business.

REFERENCES

Besnard-Bernadac, M.-L. (1985) *Le musée Picasso*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Brassai (1964) *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard. (in French)

Busev, M. A. (1992) 'Picasso and the traditions of the masters of the 16th –19th centuries', *Western art. The twentieth century. Classical heritage and modernity*. Moscow: Nauka Publ., p. 183–206. (in Russian)

Busev, M. A. (2020) 'Young Picasso and Sculpture', *The Art of Comprehending Art. Collected Articles for the 100th Anniversary of Nina Dmitrieva*. Moscow: BooksMArt Publ., p. 160–176. (in Russian)

Busev, M. A. (ed.) (2016) *Pikasso segodnia. Kollektivnaia monografiia [Picasso Today. Collective monograph]*. Moscow: Progress-Tradition Publ. (in Russian)

Daix, P. (1970) 'Il n'y a pas «d'Art nègre» dans les «Demoiselles d'Avignon»', *Gazette de Beaux-Arts*, 10, p. 247–270. (in French)

Daix, P. (1987) *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*. Paris: Editions du Seuil. (in French)

Daix, P., Boudaille, G., Rosselet, J. (1966) *Picasso, 1900–1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Neuchâtel: Ides et Calendes Publ. (in French)

Dmitrieva, N. A. (1971) *Picasso*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Dmitrieva, N. A. (1991) 'Artistic traditions in Picasso's early work', *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek [Western art. The twentieth century]*. Moscow: Nauka Publ., p. 3–27. (in Russian)

Dor de la Souchère, R. (1960) *Picasso à Antibes*. Paris: Hazan. (in French)

Fels, F. (1925) *Propos d'artistes*. Paris: Renaissance du livre. (in French)

George-Michel, M. (1942) *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900–1942*. New York: Brentano's Publ. (in French)

Golding, J. (1959) *Cubism: A History and an analysis. 1907–1914*. London: Faber & Faber.

Janneau, G. (1929) *L'art cubiste*. Paris: Éditions d'Art Charles Morau. (in French)

Kahnweiler, D.-H. (1963) 'L'art nègre et le cubisme', Kahnweiler, D.-H. *Confessions esthétiques*. Paris: Gallimard, p. 222–236. (in French)

Malraux, A. (1974) *La Tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard. (in French)

Mastera iskusstva ob iskusstve [Masters of art about art] (1969). Vol. 5. Book 1. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Musée Picasso (1985) *Catalogue sommaire des collections. Vol. I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Olivier, F. (1933) *Picasso et ses amis*. Paris: Stock. (in French)

Picasso et les maîtres. Catalogue (2008) Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Rubin, W. S. (ed.) (1984) *«Primitivism» in the 20th century art*: *Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art.

Salmon, A. (1912) *La jeune peinture française*. Paris: Société des Trente Albert Messein. (in French)

Seckel, H. (1985) *Musée Picasso. Guide*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) *Picasso collectionneur*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Spies, W., Piot, C. (2000) *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures*. Paris: Editions du Centre Pompidou. (in French)

Stein, G. (1960) *Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books. (in French)

Stravinsky, I. (1936) *Chronicle of My Life*. London: Gollancz.

Sweeney, J. J. (1941) 'Picasso and Iberian sculpture', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 191–198. (in French)

Tugendhol'd, Ya. (1914) 'The French collection of Sergey Shchukin', *Apollon [Apollo]*, 1–2, p. 5–37. (in Russian)

Vallentin, A. (1957) *Pablo Pikasso*. Paris: Albin Michel. (in French)

Zervos, C. (1942) *Pablo Picasso. V. II (I)*. Paris: Cahiers d'Art. (in French)