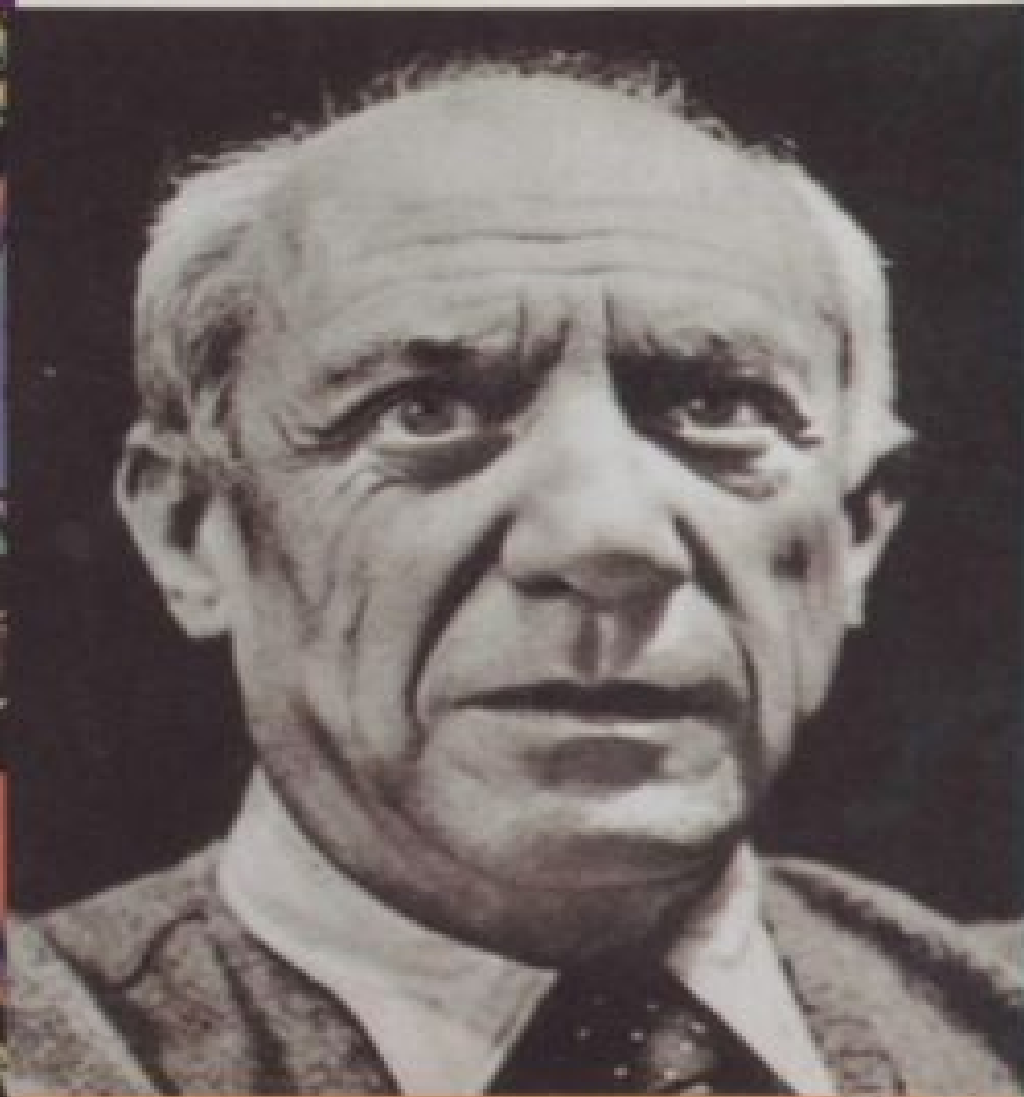


# ПИКАССО



Роланд  
Ленроуз



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ.

## Annotation

Книга «Пикассо» — биография выдающегося художника XX столетия. В ней представлены все этапы жизни художника, истоки различных направлений в его творчестве и анализируются мотивы, побуждавшие художника менять стили на протяжении его творческой жизни. Большое место занимает описание личной жизни художника. Для русского читателя биография интересна тем, что помогает освободиться от однобокого взгляда на П. Пикассо, увидеть его во всем многообразии созданных им полотен, глубже понять его творчество и роль искусства вообще.

Автор биографии Р. Пенроуз — писатель и художник — в 1936 году познакомился с Пикассо на Международной выставке сюрреализма в Лондоне, здесь завязалась их дружба, продолжавшаяся почти 40 лет, до самой смерти Пикассо. Пенроузом написаны 10 монографий о Пикассо.

---

- [Пенроуз Роланд ПИКАССО](#)
  - [ИСТОКИ И ЮНОСТЬ](#)
    - 
    - [Истоки](#)
    - [Первые шаги](#)
    - [Коррида](#)
    - [Переезд в Корунью](#)
    - [Лето в Малаге](#)
  - [БАРСЕЛОНА](#)
    - 
    - [Каталония и Испания](#)
    - [Брожение среди интеллигенции](#)
    - [Переезд в Барселону](#)
    - [«Наука и милосердие»](#)
    - [Независимость и новые влияния](#)
    - [Поездка в Малагу](#)
    - [Мадрид](#)
    - [Орта де Сан Хуан, лето 1898 г](#)
    - [Возвращение в Барселону](#)
    - [«Четыре кошки»](#)
    - [Альбомные зарисовки](#)
    - [Первые иллюстрации](#)

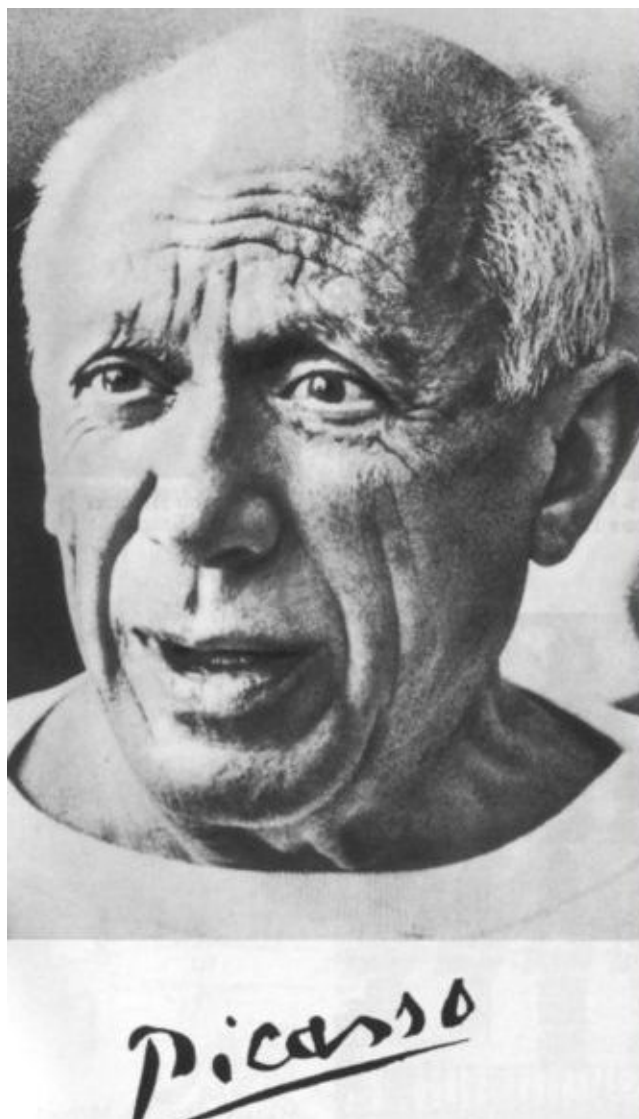
- [Отъезд](#)
- [Париж](#)
- [Новый год в Малаге](#)
- [Снова Мадрид](#)
- [Барселона. Выставка в «Сала Перес»](#)
- [«ГОЛУБОЙ» ПЕРИОД \(1901–1904\)](#)
  - 
  - [Возвращение в Париж](#)
  - [Выставка в галерее Воллара, июнь 1901 г](#)
  - [Период «кабаре»](#)
  - [Роспись «Ле Зут»](#)
  - [Поездка в Барселону](#)
  - [«Голубой» период](#)
  - [Барселона, январь 1902 г](#)
  - [Снова Париж](#)
  - [Барселона, январь 1903-го — апрель 1904 г. Слепота и видение](#)
- [В МИРЕ ПОЭТОВ \(1904–1906\)](#)
  - [«Бато Лавуа». Окончательный переезд в Париж](#)
  - [Фернанда Оливье](#)
  - [«Ватага» Пикассо](#)
  - [Первые клиенты](#)
  - [Поздние годы «голубого» периода](#)
  - [В кругу поэтов](#)
  - [«Розовый» период](#)
  - [Арлекин](#)
  - [Цирк и его обитатели](#)
  - [Жизнь на Монмартре](#)
  - [Поездка в Голландию. Приобщение к скульптуре](#)
  - [Портрет Гертруды Стайн](#)
  - [Гозол](#)
- [«АВИНЬОНСКИЕ ДЕВУШКИ» \(1906–1909\)](#)
  - [Новые тенденции и Матисс](#)
  - [Признание](#)
  - [Противоборствующие стили](#)
  - [«Авиньонские девушки»](#)
  - [«Негритянский» период](#)
  - [Литературные друзья](#)
  - [«Таможенник» Руссо](#)

- [Истоки кубизма](#)
- [Ля-Рю-де-Буа](#)
- [Орта де Сан Хуан](#)
- [РОЖДЕНИЕ КУБИЗМА \(1909–1914\)](#)
  - [Переезд на Бульвар Клиши](#)
  - [Аналитический кубизм](#)
  - [Кубизм и реальность](#)
  - [Сере](#)
  - [Разрыв с Фернандой](#)
  - [Идея коллажа](#)
  - [Рост известности](#)
- [ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. ПАРИЖ И РИМ \(1914–1918\)](#)
  - [Кубизм в начале войны](#)
  - [Париж уходит на фронт](#)
  - [«Кристалльный» период](#)
  - [Назад к Энгру](#)
  - [Будни войны](#)
  - [«Русский балет»](#)
  - [Конец войны](#)
- [«КРАСОТА ДОЛЖНА ВЫЗЫВАТЬ СОДРОГАНИЕ» \(1918–1930\)](#)
  - [«Русский балет» в Лондоне](#)
  - [Портреты друзей](#)
  - [Монументализм](#)
  - [«Три музыканта»](#)
  - [Успех](#)
  - [Разнообразие стилей](#)
  - [Сюрреализм](#)
  - [Новая анатомия](#)
  - [Возвращение к скульптуре](#)
- [СКУЛЬПТУРА И МИНОТАВР \(1930–1936\)](#)
  - [Метаморфозы](#)
  - [Бог-рогоносец](#)
  - [Поль Элюар](#)
  - [Восторженный прием](#)
  - [Гражданская война в Испании](#)
- [«ГЕРНИКА» \(1936–1939\)](#)
  - [Ле-Трамбле](#)
  - [Вклад Пикассо](#)
  - [Неистовый Пикассо](#)

- [Универсальный смысл](#)
- [Мужен](#)
- [Симпатии Пикассо](#)
- [Встреча с Паулем Клее](#)
- [Болезнь и выздоровление](#)
- [ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. РУАЙАН И ПАРИЖ \(1939–1945\)](#)
  - [Руайан](#)
  - [Немецкая оккупация и разлом в душе](#)
  - [Париж во мгле](#)
  - [Пикассо-драматург](#)
  - [Портреты Доры, натюрморты, скульптура](#)
  - [Смерть Макса Жакоба](#)
  - [Освобождение](#)
  - [Обретение новой родины](#)
  - [Дань признательности](#)
- [АНТИБ И ВАЛЛОРИС \(1945–1954\)](#)
  - [Возвращение к морю](#)
  - [Новый метод, новая натурщица](#)
  - [Музеи распахивают свои двери перед Пикассо](#)
  - [Керамика](#)
  - [«Я выступаю за мир»](#)
  - [Семья](#)
  - [«Человек с овцой». «Религиозное» искусство](#)
  - [Снова война](#)
  - [Друзья уходят](#)
  - [«Человеческая комедия» Пикассо](#)
- [«LA CALIFORNIE» \(1954–1958\)](#)
  - [Возвращение корриды](#)
  - [Приобщение к классикам](#)
  - [«Женщины Алжира»](#)
  - [Лаборатория художника](#)
  - [Уединение](#)
  - [Пикассо-ювелир](#)
  - [«Падение Икара»](#)
- [ОТЪЕЗД ИЗ КАНН. ИСПАНСКИЕ ДРУЗЬЯ \(1959–1961-й и более поздние годы\)](#)
  - [Вовнарг](#)
  - [Неувядаемый Пикассо](#)
- [НОТР-ДАМ-ДЕ-ВИ \(1961–1970\)](#)

- [Новое прибежище](#)
  - [«Новая» скульптура](#)
  - [«Живопись сильнее меня»](#)
  - [Испытания](#)
  - [Всемирное признание](#)
  - [ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ \(1970–1973\)](#)
    - [Пикассо-литератор](#)
    - [Жаклин Рок](#)
    - [Последний революционер в искусстве](#)
  - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
  - [УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН](#)
  - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПАБЛО ПИКАССО](#)
  - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
  - [notes](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
    - [3](#)
    - [4](#)
-

# Пенроуз Роланд ПИКАССО



## ИСТОКИ И ЮНОСТЬ (1881–1895)



XX век — свидетель революции в искусстве, в ходе которой отжившие традиции, словно дрогнувшие на поле битвы воины, сдавали одну позицию за другой под натиском авангарда новаторов, выступавших с прозорливостью пророков. Поколению второй половины века трудно представить накал схватки более ранних лет, оценить решимость тех, кто возглавил этот натиск, понять мотивы борьбы, которая велась с такой страстью против, казалось, неодолимых сил. Победа осталась за первопроходцами, ибо именно они, отверженные в свое время, смогли заглянуть в будущее и стать общепризнанными глашатаями нашего века. Неоспоримое место в плеяде этих борцов принадлежит гениальнейшему Пикассо.

Он стал наиболее известным художником современности благодаря совокупности многих факторов. Уже при жизни его имя окружали легенды. Любое суждение о нем содержит столько парадоксов, что они действительно могут сбить с толку. Мнения о нем столь противоречивы, что для одних он — странное, воплощающее все дурное чудовище, для других — оракул, мудрость которого они возвели чуть ли не в культ.

У большинства серьезных критиков работы Пикассо неизменно вызывали бурю протеста. Они казались им непостижимыми. Но даже самые маститые среди этих ценителей искусства не могли скрыть своего восхищения перед его талантом. И хотя слава о нем докатилась до самых



отдаленных уголков мира, а его богатство было безмерным, он до конца своих дней не изменил простого образа жизни, и его единственным желанием всегда оставалась работа. Несмотря на то, что Пикассо окружали глубоко любящие друзья и близкие, величие его гения было столь огромным, что даже среди них он выглядел одинокой фигурой.

Пикассо прожил в эмиграции более пятидесяти лет, но в глубине души всю жизнь оставался испанцем. Чтобы лучше понять художника и его творчество, надо хоть немного знать о его родине, о ее резких контрастах — ослепительном солнце и отбрасываемых им черных тенях, изнуряющей жаре и сменяющем ее леденящем холоде, о плодородии и бесплодии ее земли. Это страна, народ которой известен столь же возвышенной страстью в любви, сколь и непредсказуемым вероломством. Он обладает способностью выплеснуть наружу бушующие в глубинах души страсти и живописать яркими красками драму человеческой жизни. Его жизнерадостность неотделима от страданий и ощущения трагического; он наделен способностью находить утешение в несчастье и отдохновение от горестей — в искусстве. Будь то поэзия Гонгоры, фламенко цыган или живопись Сурбарана, во всех драматических проявлениях характера народа этой страны всегда присутствует печаль. Для испанцев трагедия — это реальность, которой необходимо придать плоть, и задача художника состоит в том, чтобы облечь ее в такую осязаемую форму, которая позволила бы остро ощутить ее. Чтобы достигнуть этой цели, необходимо — и никто лучше испанцев не знает, как сделать это, — уравновесить трагическое и комическое, установить баланс между этими двумя состояниями. Придание им одинаковой значимости позволяет полнее пережить глубину этих полярно противоположных чувств.

Творчество Пикассо — это полная многообразия панорама, на фоне которой разворачивается драма между этими двумя полюсами. Его необыкновенная сила, интеллектуальная и физическая, и в 90 лет была под стать непостижимой быстроте его духовного развития в детстве. Рост художника был столь стремителен, что порой он отрицал «детский» период в своем творчестве. И действительно, самые ранние его рисунки содержат идеи, которые волновали Пикассо всю жизнь. В возрасте девяти лет он создает сцену корриды, в которой тонкая передача индивидуальных черт ощущается в образах зрителей и в фигурах восседающих на лошадях пикадоров. Сама композиция рисунка — свидетельство мастерства и зрелости, спонтанности и оригинальности ума ребенка. В ней свойственная детству игра воображения, наивное забвение пропорций и перспективы, видение главного образа за счет принесения в жертву деталей и

произвольное сочетание красок. Пикассо не только не отказался от этого приема в дальнейшем, но в еще большей степени развил его, что поможет ему в дальнейшем творчестве и во многих открытиях.

## **Истоки**

Пабло Руис Пикассо родился в Малаге 25 октября 1881 года в 11 часов 15 минут ночи. Площадь Мерсед, где находился дом семьи Пикассо, в котором появился на свет художник, не самая главная достопримечательность города. В прошлом значение этой площади объяснялось тем, что она расположена позади ворот, ведущих в Гренаду. На юго-восточной стороне к ней вплотную примыкали два крупных холма; на них возвышались две господствовавшие над городом и гаванью маврские крепости — Алькасаба и замок Гибралфоро. Ничто происходящее на узких улочках, узор-но выложенных брусчаткой, не оставалось незамеченным с внушительных крепостных стен. Оба строения были возведены на месте финикийской крепости. Оставленные финикийцами и римлянами следы говорят о присутствии на этой земле чужеземцев задолго до завоевания ее в 711 году маврами, для которых она стала главным портом, обслуживающим их столицу — Гренаду. С вершин гор, окаймлявших город, открывалась величественная панорама на убегающую в глубь полуострова равнину, усеянную виноградниками, начинавшимися у подножия гряды. На юге скатерть плато изящным полумесяцем касалась моря; за ним виднелись снега Атласских гор, напоминавших о близости Африки и о влиянии, которое в прошлом ощущалось в гораздо большей степени, чем теперь.

К концу XIX века каменистые склоны, отделявшие площадь Мерсед от порта, покрылись построенными в течение жизней многих поколений домами из камня. В свое время мавры использовали его для возведения расположенной неподалеку цитадели. Спускавшиеся когда-то террасами сады и дворики с украшавшими их фонтанами стали неузнаваемыми. Они превратились в примкнувшие друг к другу развалины, населенные цыганами, унаследовавшими если не великолепие мавров, то их музыку. Много лет спустя Пикассо писал Сабартесу об этом районе: «Он был известен под названием „Chupa y tira“. В испанском языке эти слова означают „съесть и выбрасывать“: люди, населявшие эти трущобы, были настолько бедны, что питались одним супом из ракушек. Все дворы в нем были усеяны ракушками, которые жители после обеда выбрасывали на улицу прямо из окон. С наступлением ночи район оживал от звука гитар и

песен „canto hondo“ — страстных песен любви, написанных на старинные мотивы. Манера их исполнения зависела от мук или радостей, испытываемых певцами. Музыка лилась из грязных лачуг, спускалась по склонам гор и докатывалась до ухоженных садов площади Мерсед».

Генеалогия семьи, из которой вышел Пикассо, благодаря усилиям специалистов и прежде всего его друга Хаима Сабартеса, сейчас установлена с весьма большой достоверностью. Среди предков отца встречаются довольно известные деятели — государственные служащие, отличившиеся в сражениях военачальники, служители церкви. Родословную линию художника можно проследить вплоть до благородной фигуры Хуана де Леона, рыцаря, которому принадлежали земли в Когольудо, неподалеку от Вальядолида. На основании документа от 1541 года отец Хуана освобождался от налогов «не по причине благосклонности короля, а в силу того, что он был рыцарем и выходцем из благородной и знатной семьи». В хронике говорится также, что дон Хуан «в полном снаряжении отравился, как и полагалось идальго», на войну, которая велась между Гренадой и Лойей, и не вернулся с нее.

К концу XVI века потомки Хуана де Леона покинули Кастилию и обосновались в Вильяфранке в Кордове. Выбор испанцами отчества вносит некоторую путаницу, поскольку к имени отца у них принято прибавлять фамилию семьи матери. По-видимому, именно этим можно объяснить неожиданное появление в полной фамилии семейства имени Руис. Несомненно, однако, что члены семьи являлись прямыми потомками Хуана де Леона, хорошо известного в Кордове вплоть до XVIII века. Примерно в 1790 году Хосе Руис де Фуэнтес обосновался в Малаге и женился на девушке из благородной семьи Альмогера. Его сын Диего, дедушка Пикассо, взял в жены Марию де ла Пас Бласко Эчеваррия. В течение долгого времени существовала легенда, что корни семьи по этой линии уходят в страну басков, но Сабартес подчеркивает, что Бласко — чисто арагонское имя и что если и есть какие-либо признаки, указывающие на баскскую кровь в семье, их следует искать по линии бабушки Пикассо Марии де ла Пас Эчеваррия, чье имя, очевидно, пришло из баскского языка.

Среди предков прабабушки Пикассо, Марии Джозефы де Альмогера, было два видных священника. Первый из них, преподобный Альмогера, выходец из очень благородной семьи, проживавшей в горах Леон, родился в 1605 году и умер в 1676 году в глубокой бедности, но с «ореолом святости». В свое время ему был дарован титул епископа Арекипы, затем епископа Лимы и наконец вице-губернатора королевства Перу. Второй, Педро де Кристо Альмогера, прославился два века спустя. Прожив 82 года,

из которых 62 он был затворником в Сьерра де Кордова, он умер в 1855 году. Это был мужественный человек, всецело преданный вере, который посвятил всю свою жизнь облегчению страданий других.

Спустя 22 года после прибытия дона Хосе Руиса де Фуэнтеса в Малагу с одним из членов семьи приключился случай, который мог окончиться трагически. Его старший сын Диего полушутя-полусерьезно стал бросать камни в проходивших парадным строем французских солдат, оккупировавших в то время город. Один из солдат схватил его и задал ему хорошую взбучку. В течение всей своей жизни дедушка Пикассо, дон Диего, вспоминал об этом с чувством гордости за то, что ему удалось внести сумятицу в проведение парада. Глядя на фотографии высокого и худого, пожилого дона Диего с хмурым взглядом из-под тяжелых бровей, его никак нельзя было принять за человека, который, как утверждали, отличался одновременно «непоседливостью и вспыльчивостью, умом, трудолюбием, чувством юмора и неожиданными порывами увлеченности». Он умел переносить трудности, сохраняя при этом чувство собственного достоинства. И хотя он имел коммерческое дело — производство перчаток, которое не оставляло свободного времени, поскольку ему приходилось обеспечивать семью из 11 человек, он увлекался музыкой и играл на контрабасе в оркестре муниципального театра. Кроме того, он испытывал влечение к живописи.

Дон Диего Руис вступил в брак с Марией де ла Пас Бласко в 1830 году. Их старший сын Диего стал дипломатом и как-то вместе с послом Испании в России совершил поездку в эту далекую страну. Он был известен также своим умением персонифицировать своих друзей. Однако все заботы о членах многочисленной семьи после смерти отца взял на себя четвертый сын дона Диего, Пабло. Он добился степени доктора теологии и стал каноником кафедрального собора в Малаге. Ему пришлось не только помогать четырем незамужним сестрам, но и присматривать за не очень-то разбиравшимся в коммерческих делах младшим братом Хосе, отцом будущего художника.

Дело в том, что Хосе решил всецело посвятить себя живописи. Но, поскольку профессиональный художник, по бытовавшим в то время понятиям, воспринимался как неудачник, преданность и щедрость старшего брата Пабло имели огромное значение для Хосе на раннем этапе его карьеры. Однако все резко изменилось со смертью Пабло: оказание помощи незамужним сестрам пришлось взять на себя Хосе.

Таковы предки Пикассо по отцовской линии. Преданность, трудолюбие, упорство в достижении цели, смелость, любовь к искусствам

и искренность в вере — вот что отличало представителей многих поколений Пикассо. Эти качества, надо полагать, в какой-то степени передались их наследникам. Возможно, аналогичные добродетели можно было бы выявить и у предков художника по материнской линии, не будь ее корни скрыты историей более глубоко. Имя Пикассо нечасто встречается в этих краях, но в Малаге оно неожиданно приобрело известность — совершенно не в силу своей редкости, а из-за инцидента, который произошел в тот момент, когда уроженец Малаги генерал Хосе Лачамбре, выполняя приказ высшего начальства, обстрелял город с близлежащих холмов, чтобы подавить вспыхнувшие в нем волнения, — событие, случавшееся довольно часто в первые десятилетия XIX века. Но на этот раз гнев жителей вызвало то, что ядра начали падать на площади Мерсед и одно из них угодило в черепичную крышу дома, где проживала семья Пикассо. Семья Пикассо моментально после случившегося обрела ореол героев, по этому поводу появились даже песенки.

По крайней мере два поколения Пикассо являлись жителями Малаги. Дон Франциско Пикассо, дедушка художника по материнской линии, родился в этом городе. Он получил образование в Англии и стал государственным служащим на Кубе. Утверждали, что он умер от лихорадки накануне возвращения домой. Но об этом его дети узнали лишь 15 лет спустя.

В целом же о подлинных корнях семьи известно мало. Догадки строятся главным образом вокруг фамилии, которая похожа скорее на итальянскую, нежели на испанскую. Это побудило отдельных исследователей утверждать, что семья каким-то образом связана с художником Маттео Пикассо, уроженцем Рекко, что неподалеку от Генуи. Маттео пользовался репутацией хорошего портретиста. Родился он в 1794 году, и наиболее известной из его картин является портрет графини Галлиерийской, который хранится в настоящее время в Музее современного искусства в Генуе. У Пикассо сохранился небольшой портрет мужчины кисти этого итальянского художника, выполненный в привлекательной, но стандартной манере. Обнаруженные в последнее время документы свидетельствуют о том, что дедушка доньи Марии Пикассо родился в маленькой деревушке рядом с Рекко. Это обстоятельство заставляет предполагать наличие родственных связей между двумя семьями.

Сабартес, который в свое время стремился развеять миф о баскском происхождении художника по отцовской линии и итальянских корнях его со стороны матери, установил, что семейные нити ведут в Африку. Он

настаивает на достоверности своего предположения, приводя в качестве довода осязаемое самим Пикассо родство с кочевниками и цыганами. В хронике короля Педро, сына короля Альфонсо Кастильского, берущей начало в 1591 году, рассказывается о битве, произошедшей в 1339 году между Гонсало Мартинесом де Овейдо, командовавшим армией короля Андалусии, и принцем Пикассо, сыном короля мавров Альбуасемы, который прибыл в Испанию во главе десятитысячного войска рыцарей. Принц потерпел поражение: его войско было разбито, а сам он погиб в сражении.

Поскольку личность Пикассо оригинальна и уникальна, совершенно очевидно, что исследователи пытаются отыскать источники, оказавшие влияние на формирование его характера. Испанцы во многом обязаны своим темпераментом цыганам и маврам. Кастильский поэт и друг юности художника Рамон Гомес де ла Серна как-то писал: «Среди великих цыган в искусстве Пикассо — истый цыган». Конечно, эти слова следует понимать фигурально, но безусловным остается родство между свободолюбием, непосредственностью и живым умом цыган и неукротимым стремлением к независимости, возвышенностью духа и мудростью великого художника.

Встреча Хосе Руиса Бласко и Марии Пикассо Лопес не была случайной. В течение многих лет семья Пикассо проживала на площади Мерсед, в то время как Хосе вместе со старшим братом, каноником Пабло, поселился неподалеку, на улице Гранада. Настало время, и все десять братьев и сестер единодушно решили, что Хосе пора жениться; не только потому, что в этой семье ни у кого еще не было мальчика-наследника, но и потому, что они хотели, чтобы их брат остепенился, отказался от весьма сомнительной карьеры художника и перестал полагаться на щедрость своего обеспеченного старшего брата. Каноник, несмотря на его терпимость, также считал, что «период юношеских исканий», к которым брата влек его неустойчивый характер, слишком затянулся. Выбрав подходящую девушку, к которой, как они знали, он питал добрые чувства, они настойчиво уговаривали его сделать ей предложение. Но Хосе не желал поступать так, как того хотели его братья и сестры, и после некоторой интригующей заминки неожиданно решил жениться не на девушке, которую ему прочили в жены, а на кузине, с которой он встретился в гостях у нареченной и которая носила ту же фамилию — Пикассо. Но тут неожиданно умер брат Пабло. И потому лишь спустя два года, в 1880 году, Хосе Руис Бласко и Мария Пикассо Лопес сочетались браком.

Осенью следующего года у них родился сын. Во время церемонии крещения, состоявшейся в близлежащей церкви «Сантьяго», он получил

имя Пабло Диего Хосе Франциско де Паула Хуан Непомусено Мария де лос Ремедиос Сиприано де ла Сантисима Тринидад. Сабартес поясняет, что в Малаге существовал обычай давать ребенку при крещении множество имен, и указывает нити, ведущие к каждому имени, присвоенному будущему художнику. Но только одно имя — Пабло — осталось для потомков, оно было дано в память дяди, скончавшегося незадолго до появления мальчика на свет.

Квартира, куда переехал дон Хосе Руис Бласко со своей молодой супругой, находилась в белом доме с фасадом, выходившим на восточную сторону площади Мерсед. Мать будущего художника, маленькое хрупкое создание, живая и остроумная, с черными глазами и иссиня-черными волосами андалуски, являла собой разительный контраст мужу, высокому худому живописцу, которого за его рыжеватые волосы и подчеркнутую сдержанность друзья прозвали «англичанином». Эта кличка пристала к нему еще и потому, что он тяготел к английским манерам и вкусам, и особенно к английской мебели. Свидетельством этого служили сохранявшиеся у Пикассо в Мужене вплоть до конца его жизни два стула, которые его отец приобрел в Гибралтаре.

Следующий дом, в который переселились Пикассо, стоял на месте старого монастыря Святой Девы Марии. Он был сооружен доном Антонио Кампосом Гарвином, носившим титул маркиза Игнатийского. Маркиз проживал на той же площади и принимал в своем доме поэтов, художников и музыкантов, которыми славилась в то время Малага. Отличавшийся щедростью и снисходительностью, Гарвин собирал коллекцию картин своих друзей-художников, принимая их в качестве оплаты за снимаемые у него помещения в периоды переживаемых ими трудностей. Дон Хосе неоднократно выражал признательность хозяину дома за проявляемую им щедрость и понимание. Жизнь не баловала дон Хосе. Заботы о незамужних сестрах и теще, а также появление на свет первенца заставили его поступить на государственную службу, чтобы пополнить заработок художника.

Он променял свою свободу на пост в Школе изящных искусств и ремесел в «Сан-Тельмо». Кроме того, он исполнял обязанности куратора в местном музее, расположенном в здании муниципалитета. Эти должности обеспечили бы ему достаточный доход для содержания семьи до конца дней, если бы не политические интриги в муниципалитете, которые через два года стоили ему должности куратора. Однако, понимая переменчивый характер политической жизни, он безвозмездно продолжал исполнять обязанности куратора до тех пор, пока маятник жизни снова не качнулся в

его сторону — его восстановили в должности.

Рождение Пабло внесло большую радость в жизнь семьи Пикассо. Новорожденный был первым мальчиком у одиннадцати отпрысков дона Диего Руиса Альмогеры, и потому его рождение олицетворяло торжество над, как им казалось, тяготевшим над семьей роком. Появление на свет маленького Пабло вселяло радость еще и в силу драматических обстоятельств при его рождении: ошибка акушерки чуть не стоила ему жизни. Ребенок показался ей мертворожденным, и она оставила его на столе, чтобы уделить все свое внимание матери. Лишь благодаря присутствию при родах дядюшки — дона Сальвадора, который сам был врачом, малыша удалось спасти. Эти часто пересказываемые Пикассо обстоятельства его рождения, когда смерть стояла у колыбели, на всю жизнь оставили глубокий след в душе художника.

...Однажды вечером в середине декабря, три года спустя после рождения Пабло, жители Малаги почувствовали сильный подземный толчок. Дон Хосе, который сидел с друзьями в доме аптекаря, прервав беседу, бросился домой. Он мгновенно принял решение перевезти семью к своему другу, в жилище, подпираемое, как он наивно полагал, скалой Гибралтара, и оттого, по его мнению, куда более надежное, чем его квартира на втором этаже. Пятьдесят лет спустя Пикассо делился с Сабартесом своими воспоминаниями об этом вечере: «На матери был платок, которого я никогда не видел до этого. Отец сорвал с вешалки пальто, набросил его на плечи, схватил меня на руки и закрыл полами пальто, оставив снаружи лишь голову». Путь их был недалек: дом художника и близкого друга Антонио Муньоса Деграина находился буквально в двух шагах. Оказавшись под крышей дома друга, мать Пикассо разродилась вторым ребенком, дочерью по имени Лола.

Муньос Деграин поселился в Малаге, подрядившись расписать театр «Сервантес». В настоящее время некоторые работы этого художника выставлены в местном музее. Его имя широко известно в Испании и менее — за ее пределами. Пикассо в течение многих лет умилял рассказ о том, как однажды Деграин вместе со своим другом возвращался из Рима, где ему удалось добиться некоторого признания как художника. Выйдя из поезда, друзья увидели разукрашенную Малагу и одетую во все праздничное толпу. Увенчанные лаврами и доставленные домой с помпой, они были тронуты проявлением такого большого внимания и решили, что все это празднество было организовано в их честь. Каково же было их разочарование, когда они узнали, что следующим поездом в город прибыл король, чтобы выразить соболезнование жертвам землетрясения, которое



совпало с рождением Лолы.

В маленьком музее, где работал дон Хосе, в его распоряжении находилась реставрационная мастерская. В ней он мог работать, не отвлекаясь на посторонние дела: музей был открыт редко. Дон Хосе не обнаруживал оригинальности как художник, хотя и знал свое ремесло досконально. Кроме того, его отличала некоторая ограниченность кругозора. Более всего его привлекал салонный жанр. Звери, птицы, лилии, голуби, случайные пейзажи — вот, пожалуй, и вся тематика его полотен. Он испытывал удовлетворение, когда при изображении пернатых ему удавалось передать какую-нибудь сентиментальную сцену: например, на пару голубков, счастливо восседающих на краю голубятни, ревниво, взъерошив перья, взирает снизу третий. Позднее, когда его небольшая коллекция картин была обнаружена семьей некоего Игнате в Южной Америке (ряд этих картин был принят в качестве уплаты за квартиру), ее сочли нецелесообразным выставлять публично из-за банальности сюжетов полотен. Однако дон Хосе оказался прекрасным педагогом, и его уроки были прочно усвоены сыном. Несмотря на неоригинальный стиль, дон Хосе, испытывая свойственное испанцам страстное влечение к реализму, проявлял склонность к экспериментам, которые человек с более узкими и консервативными взглядами счел бы дурным вкусом. Но и то правда, эксперименты эти не всегда оказывались удачными, как это можно было видеть на примере одного из панно, висевшего в доме его дочери Лолы в Барселоне. Как-то дон Хосе купил гипсовую голову греческой богини, классическую красоту которой он решил использовать для создания образа святой мадонны печали. Он приклеил ей брови и подрисовал золотой краской слезы. Затем набросил на нее ткань, пропитанную жидким гипсом, чтобы полотно прилипло к модели. Он постоянно перекрашивал ее масляной краской, меняя цвет в зависимости от настроения. Однако, несмотря на все эти усилия, произведение, как вспоминал Пикассо, получилось уродливым.

От наблюдательного глаза сына не ускользали и другие пригодившиеся ему в будущем приемы. Испытывая страсть к изображению голубей, дон Хосе иногда создавал оригинальные композиции. Он сначала рисовал птиц отдельно на бумаге, затем вырезал их и, постоянно переставляя их на полотне, выбирал понравившееся ему сочетание. Очень рано Пабло познакомился с возможностями необычного использования имеющегося под руками материала. Кисти и краска являлись для него теперь не единственными орудиями труда; в ход могло пойти все — клей, ножи, булавки, ножницы.

## Первые шаги

С ранних лет одна страсть владела Пикассо. Его мать любила рассказывать, что первым произнесенным им звуком был «piz», означающий настойчивую просьбу дать ему lapiz, карандаш. Малыш мог, сидя по многу часов, с удовольствием выводить на бумаге спирали, которые, как он объяснял окружающим, означали приготовленный из сахара пирог «tortuella»; это слово образовано от глагола, означающего «запутывать» или «ставить в тупик». Он начал рисовать задолго до того, как стал говорить; многие его первые картины воплотились в неосознанную форму на песке площади Мерсед, где играли дети.

Эта площадь имеет огромные размеры. Она спроектирована в классическом стиле, с множеством деревьев, которые служат защитой от палящих лучей солнца для шумной, снующей повсюду детворы и оккупировавших площадь голубей. Образ этих птиц будет сопровождать Пикассо всю жизнь. Добрые и неуловимые, они стали для него символом самых нежных чувств и несбыточных мечтаний. Созданный его рукой много лет спустя голубь мира украсил стены многих городов и был воспринят как символ новой надежды. Из окна квартиры маленький Пабло мог часами наблюдать за полетом голубей над кронами деревьев и слушать их воркование. Созданная доном Хосе картина, о которой Пабло долго потом вспоминал, описывалась им как «огромное полотно, изображающее голубятню с сидящими на шестках пернатыми... миллионами пернатых». Сабартес, которому удалось отыскать эту картину в Малаге, насчитал на ней всего десять птах.

Знание о первых десяти годах жизни художника неполно и противоречиво; однако память Пикассо зафиксировала некоторые мельчайшие детали того периода. В дальнейшем эта цепкость его памяти сыграет большую роль в сделанных им в искусстве открытиях. Сабартес рассказывал, как шестьдесят лет спустя, наблюдая за начинающим ходить ребенком, Пикассо произнес: «А я научился ходить, поддавая ногой банку от печенья „Олибет“. Я знал, что находится внутри». Он подчеркивал важность проникновения в суть вещей, гордясь своей проницательностью, когда он стоял еще только на пороге жизни. Это раннее видение простых геометрических форм, сочетавшееся с желанием узнать, что кроется за их оболочкой, как ничто другое характеризует будущего создателя кубизма.

Зрительная память Пикассо на большие и малые детали, которые поражали его, была поразительно точна. Он мог подробно описать друзьям

выполненный в стиле барокко интерьер церкви Виктория и назвать цвета элементов одежды на найденной Сабартесом фотографии, на которой ему было четыре года. Глядя как-то на другую черно-белую фотографию, где он в форме моряка изображен с Лолой, он безошибочно вспоминал: «На Лоле черный костюм, белый пояс и белый воротничок. На мне — белый костюм, темно-синее пальто и голубой берет».

Однако помимо этих разрозненных картин его память сохраняла и другие, более глубокие впечатления периода детства. Он навсегда запомнил искрящийся юмор жителей Малаги, их любовь к пышным корридам и религиозным процессиям во время Страстной недели. Как и они, он ощущал страх во время корриды, особенно в момент наступающей развязки, уносящей с собой жизнь. Яркие контрасты окружающей обстановки — плодородная равнина и каменистая земля, безжалостно палящее солнце и прохлада тенистых улиц и помещений, вонь трущоб и сладостно-пьянящий аромат тропических цветов, пыль, грязь и очищающая свежесть моря — производили на будущего художника неизгладимое впечатление. Они навсегда остались в памяти ребенка, который необыкновенно чутко реагировал на окружавший его мир.

## Коррида

Традиционным местом народных гуляний во всех испанских городах является арена, где проводятся корриды. В Малаге она расположена так близко к южным склонам цитадели, что те, кто не мог позволить себе купить билет, имеют возможность увидеть бой быков со склона горы, покрытого выгоревшей травой. Почти каждое воскресенье в течение всего лета арена заполняется любителями корриды, которые приходят вместе с семьями и друзьями, чтобы увидеть своих любимцев — тореадоров. И хотя внешне толпа напоминает болельщиков футбола, интересы поклонников корриды совсем иные. Они приходят посмотреть скорее на обряд, а не на спортивное соревнование. Этот ритуал берет начало в ранних средиземноморских цивилизациях, существовавших на Крите. Сохранение этой традиции в Испании (при утрате ее в других европейских странах) свидетельствует о том, что коррида чем-то импонирует испанскому характеру. Отвага и мастерство противопоставляются яростному натиску разъяренной силы. Столкновение неизменно сопровождается жестокостью, страданием, смертью. Красочный наряд тореадора делает его похожим одновременно на священника и атлета. Его отвага внушает уважение и

заставляет преклоняться перед ним; но он может навлечь на себя и презрение, прояви он хоть чуточку малодушия или не оправдай ожиданий зрителей. В его профессии есть что-то от живописца.

Как и многие испанские дети, Пикассо увидел корриду в ранние годы. Дон Хосе знал все тонкости ее и с удовольствием рассказывал о них своему сыну. Казалось, Пабло испытывал врожденную любовь к корриде, которую Рамон Гомес де ла Серна объясняет его возможной кровной связью или, по крайней мере, общностью духа с цыганами. «В его родном городе Малаге, — утверждает он, — я нашел объяснение... характеру Пикассо. Я понял, до какой степени он является тореадором (лучшие тореадоры — цыгане) и почему все, что бы он ни делал, представляло по сути дела корриду». Наблюдавший за этим представлением ребенок воображал себя героем арены, проявлявшим немыслимую ловкость в нескольких сантиметрах от несущих смерть рогов быка, и с завистью взирал на торжествующего матадора в его роскошно вышитой одежде, которого восторженно приветствовала толпа.

Из окна квартиры, где жила семья Пикассо, был виден стоящий в центре площади высокий изящный обелиск из белого камня, воздвигнутый в память тех, кто в XIX веке пал во время двух подавленных выступлений горожан против жестокого испанского абсолютизма. И хотя Пикассо в детстве играл в тени, отбрасываемой этим памятником жертвам восстания, он не помнил, чтобы его родители каким-либо образом проявляли интерес к реформаторским течениям, которые время от времени возникали в Малаге, или вообще обращали внимание на всплески политических страстей. Полученное им в раннем детстве образование ничем не отличалось от того, которое имели окружающие его дети. Его первым учебным заведением стала школа для детей, расположенная как раз напротив музея, где работал отец. Вспоминая те годы, и эти воспоминания подтверждаются семейными фотографиями, Пабло Пикассо признавался, что в том, что касается политики, религии и образа жизни, он вырос в обычной, законопослушной провинциальной семье.

## **Переезд в Корунью**

Спустя десять лет после рождения Пабло дон Хосе был вынужден признать, что его попытки материально обеспечить семью ни к чему не привели. В 1887 году семья пополнилась еще одной дочерью, и жить в квартире из-за тесноты стало почти невозможно. Наконец настал день,

когда, совсем разочаровавшись и ощущая непосильное бремя финансовых трудностей, дон Хосе неохотно соглашается оставить родной город и занять место учителя живописи в Институте де гуардия в Корунье. Переезд в другой город означал конец спокойной жизни с устоявшимися, бывшими ему по душе привычками и связям, благодаря которым он мог рассчитывать на совет и помощь. Ему было особенно трудно расставаться со своим младшим братом Сальвадором, работавшим врачом и возглавлявшим санитарное управление порта Малаги. Именно благодаря брату дон Хосе получил возможность без больших затрат совершить переезд по морю в порт Корунью. В сентябре 1891 года вконец удрученный дон Хосе вместе с женой и тремя детьми отплыл в расположенный далеко на севере страны порт на Атлантическом побережье.

Путешествие в Корунью было не из легких. Разыгравшийся на море шторм и однообразие путешествия заставили дон Хосе сойти с семьей на берег в Виго и продолжить путь по суше. С первого же взгляда на Корунью он возненавидел город. На смену средиземноморскому солнцу пришли дожди и туманы, а оторванность от всего, что он любил и оставил в Малаге, тяжелым грузом давила на него. Раскинувшаяся рядом с нагромождением скал у мыса Финистерре Корунья казалась расположенной на краю света. Несколько месяцев спустя, когда младшая дочь дон Хосе умерла от дифтерии, им всецело овладела меланхолия и мысль о том, что он неудачник. Хрупкая Консепсьон со светлыми волосами была единственным ребенком из трех детей, которая внешне походила на него. Он глубоко переживал этот удар судьбы.

Совершенно по-иному воспринял переезд на север Пабло. Ему он представлялся смелым шагом, открывающим неограниченные возможности. Семье удалось сразу же подыскать квартиру на улице Пайо Гомес, которая оказалась так близко от школы, что мать могла наблюдать за сыном из окна, когда он шел на занятия. Благодаря тому, что отец работал в школе, Пабло проводил целые дни за рисованием под внимательным присмотром отца. Его увлеченность рисованием была столь велика, что в течение короткого времени ему удалось освоить рисунок карандашом с обязательным при этом элементом — переходом от света к тени. Сохранилось много рисунков Пикассо того периода, обнаруживающих мастерство, которое трудно предположить в ребенке в таком раннем возрасте; они свидетельствуют также о методах обучения, считающихся в настоящее время устаревшими. Эти рисунки — точные копии обычных гипсовых моделей, что имеются в любой художественной школе. В школах Малаги детей все еще учат, показывая безжизненные гипсовые статуи

греческих героев и египетских богов, части тел человека, а также чучела голубей и ястребов. В школе в Корунье положение было еще хуже: выбор моделей оказался невелик, и они находились в ужасном состоянии. Но под наблюдением дон Хосе его сын использовал любые возможности, предоставляемые ему школой.

Еще до приезда в Корунью дон Хосе испытывал большое беспокойство из-за отставания Пабло в школе, особенно по математике. Он опасался возникновения конфликта, который, как он полагал, неизбежно последует в этом странном городе с незнакомыми и недоброжелательными учителями. Пабло, в свою очередь, всегда ненавидел школу. Даже основы чтения, правописания и сложения давались ему с огромным трудом. Вот почему он старался найти прибежище в студии отца, где мог заниматься любимым делом.

Дон Хосе понимал, что необходимо принять какие-то меры, чтобы спасти себя и сына от позора. Посоветовавшись с человеком, который был его хорошим другом и, кроме того, снисходительным учителем, он договорился с ним о проверке знаний своего сына. Описанием этого незабываемого события, полного юмора и значения, мы обязаны Сабартесу, который передавал его со слов самого Пикассо. Представ перед экзаменатором, Пабло признался, что ничего не знает, абсолютно ничего. Терпеливый педагог предложил ребенку написать хотя бы пять-шесть цифр, но даже этого ему не удалось добиться от Пабло. Дальнейшие просьбы к ребенку вспомнить хоть что-нибудь еще больше смутили мальчугана. Однако педагог, полный решимости помочь ему, нарисовал на доске цифры и предложил Пабло написать их. Ничего проще предложить ученику он не мог. Пабло с большим удовольствием повторил написанные на доске учителем цифры, предвкушая радость от хорошей вести, которую он принесет родителям, за что те, испытав за него гордость, подарят ему акварельную кисточку. «Я смог бы нарисовать и голубя», — подумал он про себя, закончив писать цифры. Но тут учитель предложил ему произвести сложение, и вновь ребенок оказался в безнадежном положении. Его спас написанный преподавателем, то ли случайно, то ли нарочно, правильный ответ на промокательной бумаге. Сообразительный ученик тут же воспользовался предоставившейся ему возможностью и с величайшей аккуратностью переписал его. «Очень хорошо, — подытожил усилия мальчика учитель. — Вот видишь, ты же знаешь предмет. Остальное, мой друг, придет со временем. А ты почему-то боялся».

Возбужденный Пабло вернулся домой, прижимая к груди дневник, весь в размышлениях о композиции своей будущей картины. «Значит, так,

глаз у голубя похож на ноль; под нолем шестерка, под которой тройка; у него два глаза и два крыла; он стоит на крышке стола, под которым общая сумма». Сложение, сделал вывод мальчуган, это не просто механическое действие. Он понял, что символ может иметь более чем одно значение. Это можно увидеть из наброска, который он сделал карандашом год или два года спустя в Корунье, свидетельствующего о дальнейшем развитии сделанного им открытия. На рисунке два стоящих рядом человека. Один — комичный, угловатый, по виду крестьянин, с напяленной на голову широкополой шляпой и с палкой в руке; другой — маленькое создание с огромным детским лицом. Глаза человека побольше представлены в виде восьмерки, а глаза его меньшего собрата в виде семерки. Рядом с ними цифры от единицы до девятки, написанные несколько раз. Большая семерка с перечеркнутой ножкой стоит отдельно, как бы показывая, что и она может быть использована для показа линий бровей и носа.

У дон Хосе, возможно, были некоторые основания для опасений, что его сын вырастет неграмотным (Пикассо признавался, что он так и не выучил алфавит в школе), но в то время не существовало официального положения, обязывающего родителей дать образование ребенку. Интересно представить, что произошло бы с маленьким Пабло сегодня, если бы большая часть его времени и энергии ушла на усвоение имеющих утилитарное значение знаний, к которым его ум не был восприимчив. Вероятно, мы имели бы загубленного гения с усредненным уровнем академических знаний, словом, однобокую и ни к чему не приспособленную личность. Дон Хосе понимал, что в данном случае общепринятые нормы должны отступить перед талантом. «Один закон для буйвола и льва! Это же насилие!»

Испытывая удовлетворение от того, что талант сына получит еще большее развитие в Институте де гуардия, дон Хосе часто пользовался помощью сына при создании собственных работ. Не раз он доверял ему закончить какую-нибудь деталь на картине, особенно лапки мертвых голубей на натюрмортах. Отрезав лапки у мертвого голубя, он прикалывал их к столу в нужном положении и предлагал Пабло воспроизвести их на полотне.

Как-то вечером, когда распогодилось, он дал сыну очередное задание, а сам вышел прогуляться по авениде Аламеда. Прогуливающаяся по широкой улице толпа, висевшие, словно фонарики, цветы, от которых исходил сладкий аромат, несколько развеяли его меланхолию. Возвратившись домой, он обнаружил, что рисунок закончен. Лапки голубя были воспроизведены столь достоверно, что дон Хосе в порыве

нахлынувших чувств вручил Пабло свой мольберт, кисть и краски, заявив сыну, что его талант вполне созрел и что он превзошел отца, который больше никогда не возьмет кисть в руки. В этом жесте отказа от себя отец испытал своего рода удовлетворение: сын помог ему скрыть собственное разочарование самим собой за надеждами, которые он возлагал теперь на своего отпрыска.

Четыре года, проведенные семьей Пикассо в Корунье, имели огромное значение для Пабло. Неожиданное расставание с Малагой, дядюшками, тетушками, племянниками, с атмосферой Средиземноморья явилось первым шагом от узкого взгляда на мир, от уютной домашней обстановки к суровой, требующей самостоятельных решений действительности. У него неожиданно пробудилась любовь ко всему новому и пронизанному жизнью, а его тяга к тому, что порывает с традиционными канонами, еще более усилилась, придав ему уверенность в себе и пробудив в нем чувство самостоятельности. Он обогнал отца и в возрасте 14 лет поверил в свои силы и способность действовать самостоятельно.

Помимо элементов классических сюжетов, которые доверял ему рисовать отец, Пабло постоянно делал зарисовки с окружавших его людей и предметов: объектами его внимания становились рыбацкие лодки в гавани, семьи на пляжах, ландшафты с видом башни Геркулеса, построенные еще римлянами маяки на каменистых вершинах гор, возвышавшихся над портом. Его любимой моделью стала сестра Лола — он сделал множество ее портретов. Она появляется в его картинах в платье школьницы, занятой повседневными делами, помогающей по дому, несущей воду ил и увлеченно играющей с куклой.

Сохранилось несколько исключительно достоверных портретов друзей дона Хосе, сделанных юным автором, которые свидетельствуют о художественной зрелости. Один из них — незаконченный портрет дона Рамона Переса Косталеса, министра первого республиканского правительства Испании, который был соседом и другом отца. С полотна смотрит старый политик, во взгляде которого ощущаются ум, сила духа и юмор. Портрет выполнен твердой рукой; многим художникам он сделал бы честь, даже если бы явился венцом их карьеры. Самой впечатляющей работой юного художника, относящейся к тому времени, является маленькая картина с изображением босой девочки с нерасчесанными волосами, созданная Пикассо в последние несколько месяцев пребывания семьи в Корунье. Девочка сидит на фоне простой стены, глядя на зрителя большими черными глазами. Небрежно наброшенная на плечи дешевая шаль и простенькое платье выдают ее бедность. Ее огрубевшие от



работы руки и ноги резко контрастируют с невинным и удивленным взглядом, классической симметрией лица и грустью во всем ее облике. Нарочито увеличенный размер ног, широкие, прикрываемые платьем колени подчеркивают ее крестьянское происхождение. Все говорит о том, что ей суждено жить в нужде. Этот образ предвосхитил появление бедняков «голубого» периода, который последует спустя семь лет, и монументальных скульптур обнаженных женских фигур, созданных Пикассо в начале 20-х годов. Пикассо всегда держал эту картину при себе. В ней чувствуется сильное влияние Веласкеса и Гойи. При этом следует помнить, что в то время Пабло не видел никаких картин, кроме тех, которые находились в церквях, музеях и художественных школах двух провинциальных городов, в которых он провел детство.

Утверждают, что перед отъездом семьи из Коруньи Пабло впервые выставил несколько своих картин в лавке, где продавались самые разнообразные товары, — верхняя одежда, зонты, столь необходимые для жизни в северном городе. Несмотря на высокое качество работ и помещенное в местной газете короткое объявление, удалось продать лишь несколько из них. Знатоки, узнав, что автору всего четырнадцать лет, воздержались от их приобретения. Правда, дон Рамон Перес Косталес как друг семьи принял несколько подаренных ему картин.

Переезд из этого ненавистного дону Хосе города на Атлантическом побережье произошел случайно. В Школе изящных искусств Барселоны появилась вакансия: один из преподавателей школы, уроженец Коруньи, пожелал вернуться домой и потому устроил обмен с доном Хосе, который даже получил при этом некоторую материальную выгоду.

## **Лето в Малаге**

Летом 1895 года семья Руис, упаковав вещи, отправилась через Мадрид в Малагу, чтобы провести там несколько месяцев. Впервые в жизни у Пабло появилась возможность во время посещения столицы взглянуть на произведения великих мастеров. Вместе с отцом он посетил Прадо, где увидел полотна Веласкеса, Сурбарана и Гойи.

Встреча с родственниками принесла много радостей. Пабло оставался единственным мальчиком в семье Руис. Кроме того, за прошедшие четыре года он так преуспел в рисовании, что ныне все с уважением относились к его таланту. Он всегда был строптивым ребенком, чему в немалой степени способствовало балование любящими родителями и родней. Но теперь

успехи Пабло внушали почтение. Его коротко постриженные смоляные волосы, округлый овал лица, правильные его черты, несколько торчащие уши и горящие черные глаза придавали ему необыкновенно живой вид, который так сочетался с его крепко сбитой низкорослой фигурой.

Черный цвет глаз и пронзительный взгляд Пикассо обращают на себя внимание уже на ранних фотографиях. На протяжении всей жизни они вызывали восхищение и удивление у всех, кто с ним встречался. Казалось, они обладали силой проникать через оболочку и вскрывать суть вещей. Годы не повлияли на это их свойство. Порой пронзительность его черных глаз внушала страх перед тем, что они могут обнаружить. Они бывали похожи на фейерверк, освещающий темное небо брызжащими огнями петард, а искры юмора или вспышки гнева могли обжечь человека, повстречавшегося с ним взглядом.

Еще одна часть тела привлекала всеобщее внимание — его руки. Маленькие, аккуратной формы, они являлись инструментом, который помогал ему воплощать самые необыкновенные идеи и передавать тончайшие ощущения. Они могли придать форму глине, отразив в ней изящные изгибы женского тела, создать птицу или что-то другое, подсказанное ему его воображением. Они могли растирать краску, наносить ее на холст, удалять ее с полотна, рвать созданные работы, мастерски использовать инструменты художника в зависимости от материала, над которым он работал. Глаза и руки он унаследовал от матери.

Хотя писание писем с трудом давалось Пабло в тот период, как и в более поздние годы, он нашел способ поддерживать в течение этих четырех лет связь с родственниками в Малаге. Он посылал им письма в форме «иллюстрированного журнала», выполняя одновременно роль издателя, редактора, иллюстратора и репортера. Он давал «журналам» названия: «Корунья», «Голубой и белый» (в данном случае он, очевидно, позаимствовал название у издаваемого в городе иллюстрированного еженедельника «Белое и черное», заменив при этом черный цвет на предпочитаемый им голубой).

«Журналы» содержали массу иллюстраций, причем под каждой из них давалось разъяснение. В рисунках, как правило, находили отражение неудобства, создаваемые климатом севера: прижавшиеся друг к другу под дождем мужчины и женщины, зонты и одежда которых разлетались от бушевавшей стихии. Одна из картинок сопровождалась надписью: «Начался ветер; он не прекратится, пока от Коруньи не останется ничего». На другой странице над подписью: «Все бесчинствуют» — показана группа молодых хулиганов, угрожающих старому джентльмену, шляпа-котелок

которого от страха повисла в воздухе. «Журналы» заканчивались рекламой его собственного изобретения: «Мы покупаем породистых голубей».

Сразу же по приезде Пабло в Малагу дядюшка Сальвадор стал подумывать о том, как бы помочь племяннику в привлечении внимания к его таланту. Все члены семьи в один голос выражали уверенность в большом будущем молодого человека. Дон Сальвадор в то время опекал нуждающегося старого моряка Сальмерона. Стремясь убить двух зайцев, он предложил Пабло старика в качестве натурщика. Кроме того, он положил своему племяннику пять песет в день на карманные расходы и предоставил в его распоряжение комнату в санитарном управлении порта. Следствием этих благодеяний дядюшки явился портрет старого моряка, который и к концу жизни можно было увидеть в студии Пикассо. Портрет получился действительно удачным. Но что больше всего поразило дону Сальвадора, так это удивительно короткий срок, который понадобился молодому художнику для завершения работы. Дядюшке тут же пришлось заняться поиском других натурщиков.

Хосефа Руис, или тетушка Пепа, была третьей из одиннадцати братьев и сестер отца. Самая эксцентричная из всей семьи, она жила под покровительством своего брата, каноника Пабло, до самой его смерти. После его кончины она сначала перебралась в квартиру дона Хосе, расположенную на площади Мерсед, а затем подыскала жилище, которое украсила какими-то странными религиозными атрибутами и экзотическими безделушками, очень редко позволяя посторонним посещать ее келью. Все поддержали предложение дона Сальвадора использовать сестру в качестве модели. Пабло, как всегда жаждущий приступить к работе немедленно, согласился написать ее портрет. Единственным препятствием в реализации этой идеи явился решительный отказ тетушки Пепы позировать. Всякая просьба об этом наталкивалась на ее твердое «нет». Инициаторы идеи решили, что предложение будет иметь больше шансов на успех, если оно будет исходить от самого молодого художника. Пабло отправился к тетушке, чтобы уговорить ее, но и он получил отказ, сопровождавшийся к тому же ее мольбами, обращенными ко Всевышнему. Однако несколько дней спустя после визита племянника тетушка Пепа неожиданно появилась в невыносимую августовскую жару в своей лучшей меховой шубе, сияя всеми своими драгоценностями. Родственники тут же позвали Пабло, который играл во дворе со своей сестрой и кузинами. Тот неохотно принялся за портрет. Он был закончен в невероятно короткий срок, утверждают, что в течение часа. Картина эта сохранилась: в последние годы жизни Лолы, к тому времени сеньоры де Вилато, она висела в ее

квартире в Барселоне. С потемневшего от времени полотна глядит бледная тетушка Пепа, наблюдающая за пением и игрой на гитаре, которым предаются ее племянники в компании друзей.

## БАРСЕЛОНА (1895–1901)



В октябре 1895 года, как раз в начале учебного года, семья Руис во второй раз отправилась на север. Барселона и Корунья находятся примерно на одинаковом расстоянии от Малаги. Так же, как и этот южный город, Барселона и Корунья — крупные порты. Но в отличие от закованной в гранит гавани Коруньи, выходящей в неприветливый океан, Барселона — средиземноморский порт, имеющий выход к Франции и ко всей остальной Европе. Окруженная плодородными землями Барселона не только принижает значение других портов, но и конкурирует с Мадридом в экономической, политической и культурной областях. Географическое положение Барселоны дает ей преимущество перед столицей: ее интересы тесно переплетены с интересами народов соседних стран на севере и на востоке и имеют для нее куда более важное значение, чем ее безоговорочная лояльность по отношению к центральному правительству в Мадриде.

## Каталония и Испания

В последние годы XIX столетия влияние кастильской знати,

группировавшейся вокруг центрального правительства, несколько пошатнулось, и она утратила наследуемые ею права в силу непрекращающейся вражды и неудач на международной арене, таких, как поражение в испано-американской войне. Но она все еще цеплялась за свои берущие начало в далеком прошлом традиции, которые остались незабываемыми. В Каталонии же, которая была менее консервативна в сохранении традиций, царил более благоприятная обстановка для тех, кто придерживался либеральных начал и верил в социальный прогресс. Сильные сепаратистские настроения в течение века связывали эту провинцию с Руссилоном по ту сторону Пиренеев, их объединяла к тому же и общность языка. По мере ослабления авторитета Мадрида Каталония переживает своего рода возрождение, толчок которому дали ее связи с французской культурой. В течение нескольких последних десятилетий XIX века в артистических кругах Барселоны вновь появилось большое число французов, которые сразу же почувствовали себя здесь как дома, а многие представители интеллигенции Каталонии, отправившиеся в Париж, так и остались во французской столице. XX век принес с собой стремление к контактам с другими странами, и еще более свежие веяния пришли из стран, расположенных севернее Франции. Ибсен широко читался и ставился в театрах Рамбласа. Музыка Вагнера помогала удовлетворять тягу к романтизму, пробужденному полотнами Бёклина с его утопающими в облаках башнями и кипарисами. Новые веяния стали очень популярны и легко усваивались, как, например, музыка Сезара Франка и живопись Пюви де Шаванна. Было бы ошибкой полагать, что только Франция в силу своего географического расположения близка по духу Каталонии. В испанской архитектуре сильно ощущаются немецкое и фламандское влияния. В ранних фресках каталонских примитивистов можно обнаружить элементы экспрессионизма. Их лики святых — буколические и в то же время грубоватые; они нарушают привычный декорум византийского стиля вспышками эмоций, которые обнаруживаются в выражениях лиц и жестах. Присутствующие на полотнах звери и птицы — выразители чувств любви и страха, символы жизни и смерти, доброго и дурного. Смерть и мученичество человечества невыносимы всем людям и внушают им ужас. Но испанцы научились жить с этими чувствами и, избавившись от их навязчивой силы, находят способ для их внешнего выражения. Неосызаемые ужасы неведомого нашли форму в искусстве и в ритуалах. Поскольку проявления этих ужасов стали знакомы и привычны, их воздействие ослабло, и их можно было принять и даже приветствовать как элементы, примиряющие с драмой жизни. Способность постоянно

смотреть смерти в глаза, привыкнуть к присутствию неведомого и смириться с таящейся в ней угрозой на протяжении веков воспитывалась искусством. Церковь охотно использовала этот элемент как один из своих атрибутов, а скрытую в них философию — как естественное лекарство от болезней ума.

Художники во всех уголках Испании во все времена получали наслаждение от того, что были проводниками этих мыслей. Их произведения, религиозные и светские, обнаруживают единство в общем стремлении выразить эту драму жизни и смерти. Символизм часто принимает форму крайнего реализма при попытке с еще большей силой почувствовать лежащие за пределами реального темы. Слезы, похожие на драгоценные камни, сбегают по щекам Христа, кровь сочится из его разверзшихся ран, стекая по израненному бездыханному телу. На полотнах не упущена ни одна деталь, которая во всей полноте не подчеркивала бы его страдания. Другие художники, стремясь показать человеческие муки, применяли менее осязаемые, но столь же искусные приемы, вызывавшие отклик в душе человека. Ангелы Эль Греко устремляются ввысь и вытягиваются в полете, словно желая избавиться от мучений тех, кто остался внизу. Мрачность красок и внушающие ужас контрасты света и тени передают муки души точно так же, как «Капричос» и «Бедствия войны» Гойи показывают реальный страх и глубину боли.

Страдание не только постоянная черта испанской души, но и неотъемлемый элемент веет форм искусства, церковных ритуалов и корриды. Страдание присутствует повсюду, и созерцание его становится проводником для выражения всей гаммы чувств. Коррида, песни и танцы фламенко, процессии в Страстную неделю с их раскаявшимися фанатиками-грешниками, даже излишества иберийского барокко в архитектуре — свидетельство духа, который перебрасывает мостик к мученикам и демонам средневекового севера.

## **Брожение среди интеллигенции**

В конце XIX столетия выступления против засилья церкви и государства получили особый размах в Каталонии. «Модернистское» движение неожиданно приобрело силу. Группы молодых поэтов и художников смело выносили на суд публики свои неортодоксальные взгляды. В 1894 году небольшой прибрежный городишко Ситжес устроил торжества в честь Мореры, Метерлинка и каталонского музыканта Сезара

Франка. Хотя Эль Греко не получил признания в Мадриде, два его полотна, незадолго до того приобретенные каким-то коллекционером в Париже, были с шумом пронесены по улицам города в сопровождении каталонских поэтов и художников и помещены в местный музей. Оживление в городе продолжалось весь день; было произнесено много речей и прочитано еще больше стихов.

Торжества в Ситжесе явились симптомом брожения в стране. Подогреваемые произведениями Метерлинка, Ибсена и Ницше, эти чувства, к которым в большой степени примешивалась тяга к романтизму, анархизму и индивидуализму, разделялись активной группой довольно талантливых представителей интеллигенции. Именно эта группа привлекла внимание юноши, прибывшего из Малаги. Изголодавшись по общению, которое помогло бы ему освободиться от условностей взрастившего его провинциального общества, он вскоре найдет в этой группе самых близких друзей.

В последние годы прошлого столетия искусство в Испании задыхалось от предрассудков и некомпетентности апологетов академического направления; оно не питалось соками народного творчества. Искусству грозила гибель в мире, который во все большей степени предпочитал музам торговлю и науку. Для тех, кто сознавал эту угрозу, надежда на возрождение связывалась с более тесными контактами с северными странами. Франция произвела на свет импрессионистов и символистов. В Германии в моду вошел вагнеровский романтизм. Влияние Англии сильно ощущалось в политике и искусстве. Либерализм все решительнее заявлял о себе в политической жизни Испании. Либеральные идеи, вобравшие в себя элементы гуманизма, нашли отражение в значительной части художественных произведений Англии XIX века: от творчества поэтов-романтиков до «Братства новых рафаэлитов» и работ Раскина и Карлейля. Кроме того, стабильность режима, предмет зависти в стране, которую непрерывно сотрясали политические бури, оказала воздействие на различные социальные слои превращавшейся в мегаполис Барселоны. Низкооплачиваемые, влачившие полуголодное существование рабочие уезжали на заработки в Англию и возвращались с новыми взглядами на демократию, окрашенными стремлением добиваться такой же свободы у себя в Испании. Широкое движение масс приняло форму анархо-синдикализма, на которое большое влияние оказывали произведения Толстого, Бакунина, Кропоткина и Феррера, чьи книги можно было купить в любом киоске вдоль Рамблас даже в первые годы гражданской войны. Это движение развивалось параллельно с выступлениями интеллигенции и



определило ход развития страны.

## Переезд в Барселону

Барселона, перешагнув в последнее десятилетие XIX века за пределы древних стен, разрасталась с необыкновенной быстротой. Самая большая площадь, Каталунья, превратившаяся теперь в центр города, в 1895 году представляла собой место, где проводились ярмарки и где под платанами были хаотически установлены павильоны. В дальнем конце площади, среди ансамбля зданий, которые начали наступать на прилегающие поля, помещался зал с великолепной коллекцией оружия. Дон Хосе, новый учитель изящных искусств, получал удовольствие от посещения музея и по пути останавливался, чтобы с завистью посмотреть на клетки с редкими голубями, которые всегда продавались на Рамблас. Рядом с ним шагал его сын Пабло, небольшого росточка, но пропорционально сложенный крепыш. Его круглую голову покрывали коротко постриженные смоляные волосы; черные глаза оживляли черты его загоревшего лица. Казалось, эти глаза впитывали все, что видели. Из-под панамы торчали чуть выдававшиеся в стороны уши.

Эта пара являла собой любопытный контраст. Ничто не обнаруживало в ней семейного сходства. Высокий дон Хосе в длинном пальто и шляпе с широкими полями. Седящие бачки и рыжая борода обрамляли его лицо с отточенным носом и добрыми глазами, утопленными под тяжелыми бровями. Еще меньшее сходство можно было обнаружить в выражении их лиц. Лицо чем-то выделявшегося из окружающей толпы сутулящегося человека среднего возраста выражало разочарование, грусть и смирение, в то время как юный его наследник держался прямо, настороженно, словно молодой львенок, осматривающий все вокруг и готовый броситься на любую жертву, на которой остановится его взгляд, и играть с ней нежно или безжалостно, в зависимости от настроения.

Семья нашла квартиру на узкой улочке Кристин в старой части города, недалеко от доков. На самой улице царил тишина, но рядом, за углом, ни на минуту не прерывался поток повозок, запряженных мулами, поездов, белых парусных лодок, перевозивших товары вдоль побережья на Майорку. Семья вновь оказалась рядом с морем, и, поскольку дон Хосе не любил много ходить, квартиру специально подыскали в каких-нибудь ста метрах от Школы изящных искусств.

Школа занимала верхние этажи здания, именуемого «Каса Лонха»,

иными словами, биржи. Она была сооружена на месте готического дворца, круглый внутренний двор которого был украшен бесчисленными статуями и фонтанами. Это учебное заведение, более крупное и известное, чем школа в Малаге, не отличалось передовыми методами преподавания. Самые консервативные традиции и атмосфера снисходительного высокомерия пропитали ее насквозь. Лежащему за ее стенами миру не нашлось места в ее учебных программах; преподавание сводилось к изучению античной культуры, представленной в бесконечных гипсовых статуях. На первых порах студент часами просиживал на деревянном стуле перед моделью, повешенной на уровне его глаз на фоне выкрашенного в бурый цвет экрана. День за днем учащиеся корпели над выполнением углем на белой бумаге копий фиговых листков или фрагментов классической архитектуры, до тех пор пока после нескольких недель работы измочаленная бумага не становилась дырявой от бесконечного стирания нарисованного. Только после этого студентам позволялось приступить к другой модели. И уже потом их удостаивали разрешения перейти в студию, где располагались гипсовые статуи в человеческий рост. Эта убивающая всякое живое восприятие практика могла лишь парализовать воображение и талант.

Когда дон Хосе прибыл в Барселону, чтобы занять свой пост в школе, Пабло едва минуло четырнадцать лет. И хотя он был еще слишком юн, ему, по настойчивой просьбе отца, разрешили перескочить через нагонявший скуку начальный курс и сдать экзамен, который позволил бы ему заниматься в старшем классе, называвшемся «Античное искусство, жизнь, натура и живопись».

Результаты этого эксперимента оказались поразительными. Экзамен, на сдачу которого требовался месяц, Пабло сдал в течение одного дня, да так успешно, что выполненные им с натуры рисунки обнаруживали гораздо более высокий уровень подготовки, чем у многих более взрослых студентов, работы которых часто были ниже предъявляемых в школе требований. Сохранились рисунки Пабло, представленные экзаменационной комиссии, вместе с карточкой, где стоит официальная печать. Несомненное техническое мастерство, которое обнаруживают эти рисунки, подчеркивается полным пренебрежением к идеализированным классическим пропорциям человеческого тела. Как и в ранние годы, когда ему приходилось подрисовывать голубей на картинах отца, он точно копировал виденное, не лстя при этом модели. Его небритый мускулистый приземистый натурщик с нечесаными волосами, фигура которого была выполнена в простой, реалистической манере, предстал во всей своей

неприглядной наготы. У членов экзаменационной комиссии не было сомнений: в первый, а может быть, в последний раз перед ними предстал юный гений. Пабло был принят в старший класс. Как сказал когда-то Мольер: «Знать все, не изучив этого, признак великого художника». Тех, кто надеялся на ровный и неуклонный академический рост Пабло после столь блестящего начала, ожидало разочарование. Его сжигала жажда познания, но чему могли научить его возвращенные на старых традициях живописи учителя? Совершенно не прилагая усилий, он доказал, что может овладеть навыками, которые предъявляются к студенту художественной школы, но учение под палкой академизма, которое предлагали ему, означало шаг назад для Пабло Пикассо, вступившего в жизнь уже готовым мастером. Его друг Канвейлер вспоминал позднее: «Он признавался мне, что ему не нравятся его картины того периода. Он считал их по качеству ниже тех, которые создал в Корунье под наблюдением отца».

### **«Наука и милосердие»**

Вскоре семья переехала с улицы Кристин на площадь Мерсед, которая находилась в том же районе. Дон Хосе, постоянно следивший за развитием таланта сына, подыскал для него студию неподалеку, на улице Плата. Впервые Пабло имел помещение, где он имел возможность целиком погрузиться в любимое дело, не опасаясь, что его могут потревожить. Первая картина, которую он создал в этой студии, называлась, как утверждают, «Штыковая атака». Если это так, то нет возможности установить, каким образом будущий автор серии крупных полотен «Мир» и «Война» разрабатывал эту тему еще в юношеском возрасте: картина эта не сохранилась, но существует много набросков батальных сцен, на которых выразительно показана ярость рукопашной схватки, с поверженными убитыми и ранеными.

Однако до наших дней дошла другая работа этого периода, первое значительное произведение, созданное в этой студии, которое находится в музее Пикассо в Барселоне. Эту работу иногда называют «Посещение больного», но она носит также другое название — «Наука и милосердие». Поскольку в то время считалось, что тема картины должна превалировать над всеми другими ее элементами, дон Хосе сам тщательно выбрал этот сюжет, чтобы привлечь внимание к работе сына, и, неотступно следя за ходом ее создания, сам позировал доктора, сидящего у кровати больной. Композиция завершается фигурой монахини, которая держит ребенка на

одной руке, а другой подает чашку больной. Размеры картины значительны, а глубина ее темы и совершенное техническое исполнение поразительны для столь юного художника. Однако она мало чем выделяется (помимо мастерства и сдержанной манеры исполнения) из добротных работ, создаваемых в то время художниками академического направления. Лишь одна деталь предвосхищает будущие работы Пикассо — безжизненная вытянутая рука умирающей женщины на фоне белой простыни. Она резко контрастирует с держащей ее рукой врача. Это точное улавливание детали подтверждается множеством набросков рук, сделанных Пабло. Они — свидетельство его внимания именно к этой части человеческого тела, которое обнаружится в «голубой» период его творчества и останется характерным для него на протяжении всей его творческой жизни.

Картина упоминалась в числе лучших на национальной художественной выставке, организованной в Мадриде в 1897 году. Позднее в Малаге ей была присуждена золотая медаль. Затем она перекочевала в гостиную дядюшки Пабло дона Сальвадора, где и оставалась в течение длительного времени, пока не очутилась в квартире сестры Пикассо Лолы де Вилато в Барселоне. В 1970 году она была передана в дар музею Пикассо, где и стала одной из крупных хранящихся здесь работ художника.

Между пятнадцатью и шестнадцатью годами, все еще находясь под влиянием вкусов отца и отдавая дань академизму, который исповедовали друзья и коллеги отца в Малаге и Барселоне, Пабло создает еще несколько картин на четко выраженные реалистические темы. Влияние этого окружения ощущается и в картине «Мальчик из хора». Ее иногда сравнивают с пышным полотном «Проделки служки», написанным Рафаэлем Мурильо Каррерасом, директором музея Малаги, который сменил на этой должности дона Хосе. Однако при сравнении можно увидеть, что молодому Пикассо удалось избавиться от модной манеры исполнения и сентиментальности. В отличие от юного певца на полотне Каррераса, стоящий у алтаря мальчик у Пикассо лишен искусственности и тщательно выписанных деталей. Он смотрит прямо в лицо зрителю, а не смиренно на алтарь, как у Каррераса. На нем простая накидка и короткая красная ряса, которая не скрывает его грубых черных башмаков. Пабло взял тему у Каррераса, но оставил в ней только самое необходимое. Фигура мальчика помещена в центре полотна и напоминает «Эксполио» Эль Греко. Главный объект занимает, таким образом, доминирующее положение — черта, которая станет основой кубистских работ пятнадцать лет спустя.

## Независимость и новые влияния

Вскоре Пабло убедился, что студия на улице Плата не изолировала его от лиц, влияние которых начинало тяготить его. Дон Хосе слишком часто заглядывал к сыну по пути в школу или по дороге домой. Поэтому Пабло перебирается в другую студию, расположенную подальше от дома. В его полотнах начинают появляться черты собственного, независимого стиля. Первой картиной этого периода явилась небольшая работа, выполненная в 1897 году. На ней изображено темное помещение таверны, которое освещается лишь небольшим, расположенным в дальнем углу комнаты окном. Свет выхватывает силуэты тесно сидящей компании завсегдатаев. В картине четко ощущается влияние уже других источников, возможно, почерпнутых из репродукций Домье. Что-то роднит ее с ранними полотнами Ван Гога, хотя вряд ли Пабло осознавал это в тот период.

Нет ничего предосудительного в сопоставлении полотен Пикассо того времени с картинами других художников. Его страстное желание познакомиться глубже с работами незнакомых ему живописцев, естественно, привело к подражанию некоторым из них. Выбирая среди них тех, манера которых импонировала ему, он не стеснялся черпать у них то, в чем нуждался. Но при этом создаваемые им полотна несли отпечаток его личности. Заимствованные идеи усваивались и преобразовывались им до такой степени, что обвинять его в плагиате не было оснований.

Помимо художников, которыми Пикассо восхищался всю жизнь, существовало много менее известных живописцев, стиль которых привлекал его тем, что давал толчок его мыслям. Во время своего пребывания в Барселоне, до первого посещения Парижа, он мало знал о крупных течениях в искусстве в Европе. Он знал лишь то, о чем рассказывали ему друзья, посетившие Париж, и то, что ему удалось почерпнуть в журналах, помещавших на своих страницах картины Стейнлена, Тулуз-Лотрека. Полотна французских импрессионистов, таких, как Дега и Сёра, были известны ему только по словесным описаниям. В Барселоне же царила мода на художников дорафаэлевского периода, и молодых андалусцев приводили в восторг белотелые красавицы Бёрн-Джонса, с репродукциями которого познакомился и Пикассо. По журналам ему были известны также работы Бердсли, Уолтера Крейна и Уильяма Морриса; некоторые элементы их стиля обнаруживаются в полотнах молодого художника в то время.

В начале 1897 года в Барселоне устраивается выставка картин

Пикассо. Он показал на ней ряд портретов, созданных в Корунье, и среди них «Человека в шляпе», а также полотна более позднего периода. Несмотря на сообщения прессы о выставке, к ней не было проявлено большого интереса. Дебютант был еще слишком молод, чтобы его можно было принимать всерьез. Это обстоятельство помешало продаже картин, на что так надеялся отец.

В течение первых лет пребывания в Барселоне семья Пикассо несколько раз совершала путешествие по морю вдоль побережья в Валенсию, Аликанте, Картахену и даже Малагу. Эти путешествия послужили темой для нескольких морских пейзажей, которые наряду с многочисленными зарисовками и картинами того периода можно увидеть в Музее Пикассо в Барселоне.

Выполненные в импрессионистской манере, они поражают глубиной передачи чувств и мастерством. Особенно запомнилось молодому Пабло одно возвращение в порт родного города при необычных обстоятельствах. Пикассо как-то рассказывал друзьям о странных событиях, которые развернулись в городе в день их приезда в Валенсию. Город был запружен солдатами, которые к удивлению домочадцев Пикассо вели себя довольно агрессивно и даже стреляли в воздух, на что в ответ в них летели с крыш камни и кирпичи. Но эти волнения никоим образом не изменили планов семьи, которая прекрасно пообедала в ближайшем ресторанчике. Это был первый контакт Пабло с политическим выступлением, который свидетельствует также о полном отсутствии у его родителей интереса к политике.

## **Поездка в Малагу**

Дон Хосе и донья Мария испытывали огромную радость, когда упаковывали вещи, чтобы провести лето 1897 года в Малаге. Андалусец в душе, дон Хосе так и не прижился в Барселоне, где язык каталонцев раздражал его, а люди вели себя слишком агрессивно по сравнению с привыкшими к размеренной жизни приветливыми жителями Малаги. Пабло и Лола отправились с ними, чтобы погостить у бабушки. Родственники в Малаге знали об успехах молодого Пикассо в Барселоне. Дядюшка Сальвадор уже видел его знаменитым художником и одновременно уважаемым гражданином, который прославит семью Пикассо.

Вскоре родственники обратили внимание, что прохладными вечерами

ему нравится прогуливаться под деревьями улицы Калета со своей племянницей Кармен Бласко. Он был неизменно изысканно одет. Из-под черной модной шляпы сверкали черные глаза, похожие на огоньки газовой горелки. Держа под мышкой трость, он вышагивал покачивающейся походкой, которой выучился в Барселоне. Всем казалось, что он влюблен, и все очень надеялись, что эта любовь и его привязанность к Малаге побудят его остаться в городе навсегда. Кульминационный момент наступил, когда он преподнес Кармен прекрасный букет, но не купленный у продавца цветов, а нарисованный на бубне.

Но родственников ждало разочарование. Пабло не сделал шага, которого они так от него ждали. В октябре, когда каникулы закончились, наступил конец идиллии. Пабло покинул родное гнездо и направился в Мадрид. Ему хотелось увидеть, чем может обогатить его столица и может ли она предложить больше того, что дали ему Барселона и его родная Малага. Это было последнее лето, которое он провел в Андалусии в кругу семьи.

Во время пребывания в Малаге его необыкновенный талант вызывал восторг у родственников. Друзья дона Хосе, которые регулярно встречались в клубе «Эль Лисео», организовали вечер в честь его сына. Довольно известный художник Хоакин Мартинес де ла Вега слышал об успехе в Мадриде картины Пикассо «Наука и милосердие». Другим поклонником таланта художника был Антонио Муньос Деграин, который за два года до этого на Рождество получил от начинающего живописца отличавшийся удивительным сходством акварельный портрет дона Хосе с дарственной надписью (хранится ныне в Музее Пикассо в Барселоне). Они собирались в элегантном, отделанном под XVII век зале «Эль Лисео», чтобы под сводами высоких потолков со свисающими роскошными люстрами и под звон бокалов с шампанским отдать должное делающему первые самостоятельные шаги художнику.

## **Мадрид**

Королевская академия Сан Фернандо представляла собой строгое и по тем временам импозантное здание в центре Мадрида. В ее галереях хранится несколько великолепных портретов, выполненных Гойей, и небольшое число его же чудесных картин с изображением драматических сцен из жизни Испании — корриды, инквизиции, внутренних помещений дома для сумасшедших, шумных процессий испанцев, одетых в маски

крестьян. Здесь представлены также Веласкес, Сурбаран и другие испанские мастера. Преобладание испанских традиций и гнетущая темнота коридоров академии также не сочетались с новыми формами искусства, как и провинциализм художественных школ, который уже отверг нетерпеливый юноша из Малаги.

Его поступление в академию было столь же блестящим, как и сдача им экзаменов в «Каса Лонха». За один день он выполнил серию рисунков, высокое качество которых были вынуждены признать даже самые скептически настроенные экзаменаторы. Таким образом, к шестнадцати годам он сдал все экзамены, устраиваемые официальными художественными учебными заведениями Испании.

Его приезд в столицу в октябре 1897 года был вторым. Во время возвращения из Коруньи за два года до этого дон Хосе выбрал время, чтобы повести Пабло в музей Прадо и познакомить его с выставленными там шедеврами. Теперь юный художник был предоставлен самому себе и к тому же ужасно стеснен в средствах. На первых порах он подыскал себе скромное жилище на улице Сан-Педро Мартин, расположенное, правда, в центре города. Жизнь улицы и сокровища Прадо представляли для него гораздо больший интерес, нежели занятия в академии. «И зачем только я поступил в нее?» — часто спрашивал он самого себя, вспоминает Сабартес.

Нет сомнения в том, что в этот период он упорно работал. Для Пикассо работа всегда являлась потребностью; она была для него как воздух, которым он дышал, но бедность ограничивала его в приобретении необходимых материалов для работы. Вот почему от того периода осталось так мало картин. О его окружении в то время и о его бедственном положении можно судить по нескольким листкам бумаги, сплошь покрытым рисунками, на которых порой трудно различить фигурки цыган, самодовольных буржуа, клоунов, собак, лошадей, сценки в кафе. На одном из них, в центре которого два человека готовятся к дуэли на саблях, стоит дата: «Мадрид, 14 декабря». Подпись сделана так витиевато, что можно подумать, будто он упражнялся в каллиграфии. Возможно, что она была сделана в минуту угнетенного состояния. Обращает на себя внимание дата, которую он обычно добавлял перед тем, как поставить подпись. Она имеет особое значение: она регистрирует ход его развития.

В другой серии зарисовок этого периода можно увидеть деревянный ступ и грубо сколоченный стол, на котором стоят два стакана на фоне белой стены — свидетельство скромных уголков, в которых ему приходилось ютиться и которые он часто менял в шумном квартале, расположенном вокруг площади Прогрессо.



К весне следующего года он остался без средств к существованию. Жившему в Малаге дядюшке, связывавшему с талантливым молодым родственником честолюбивые надежды, не нравилось легкомысленное, как ему казалось, отношение Пабло к своим занятиям. Для него живопись представлялась профессией, которая должна помочь человеку занять достойное место в обществе. Что может лучше способствовать достижению этой цели, как не благословение академии Сан Фернандо? Перед ним вставляли прекрасные примеры его старых друзей — Морено, Карбонеро и Муньоса Деграина, чьи отличавшиеся поразительным сходством портреты аристократов и представленные на огромных полотнах сцены из славной истории Испании уже принесли им славу, которая казалась ему вечной. Считалось, что Мадрид — единственное место, где художник может добиться славы и стать богатым. Поэтому, поскольку племянник не захотел воспользоваться щедростью своего дядюшки и пойти по предначертанному им для него пути, дон Сальвадор выразил свое неудовольствие просто: прекратил выплачивать ему деньги. В результате дону Хосе, который и без того испытывал материальные затруднения, пришлось взять обеспечение сына на себя.

Но ни увещевания родственников, ни финансовые затруднения не подействовали на Пабло. Продолжая игнорировать занятия в академии, он наслаждался свободой и окружавшей его жизнью. Его привлекают внушающие страх потемки узких улочек и кафе, которые заполнялись ведущей бесшабашную жизнь публикой, не испытывавшей страха перед давившей порой на них нуждой. Несмотря на окружающую их грязь и полуголодное существование, свойственное им жизнелюбие помогало им предаваться радостям жизни. Не обладай они этими качествами, жизнь подмяла бы их под себя. Вот что писал поэт Рамон Гомес де ла Серна об этом периоде жизни художника: «Пикассо бродит по дышащим насыщенной жизнью улицам Мадрида, ощущает их всем своим существом, обнаруживает то, что впоследствии станет неотъемлемой частью всех его открытий, — пластичность осязаемого, грубая суть которого найдет выражение в его первых, вызвавших шок кубистских образах». На улицах, где Гойя увидел и перенес на полотна выступление народа против тирании Наполеона, Пикассо впервые столкнулся с гнетущей реальностью нищеты. Гойя за сто лет до этого был свидетелем революции и конца эпохи. Пикассо на пороге XX века, постигнув старый мир, откроет для себя новые горизонты.

Зима оказалась суровой и полной лишений. Весной Пабло заболел скарлатиной. Вскоре после выздоровления он покидает Мадрид и

возвращается к родителям в Барселону.

## Орта де Сан Хуан, лето 1898 г

В Барселоне Пабло встречается с молодым талантливым художником по имени Мануэль Палларес, вместе с которым он позднее, в 1900 году, организует выставку. Семья Паллареса жила в деревушке, где каменные дома гнездились вокруг массивных, обожженных солнцем стен церкви. Кругом зеленели поля: на ранее выгоревшей земле, куда по ирригационным сооружениям подавалась вода, разрослись буйные сады. Холмы, окружавшие долину Эбро, были сплошь покрыты виноградниками и оливковыми деревьями. То там, то здесь вверх устремлялись угловатые голые вершины известковых гор, очерченных на фоне неба словно стены древней крепости. Солнце безжалостно обжигало и одновременно обливало золотым потоком света каменные нагромождения. Раскинувшееся у подножия холмов, неподалеку от реки селение Орта де Сан Хуан («орта» на языке каталонцев означает «сад») соединило в себе контрасты плодородия и все пожигающего солнца. В этом окружении, которое подскажет Пикассо темы для некоторых ландшафтов, исполненных в кубистской манере десять лет спустя, Пабло найдет отдохновение, столь необходимое для него после тягот и болезней, пережитых в Мадриде. Здесь он впервые познакомится с жизнью деревни, с иной формой борьбы за существование. Только теперь противник предстанет перед ним не в виде жестокой и неприглядной природы человека, а в облике безжалостной и непредсказуемой стихии природы. Но картина бедности оставалась неизменной. Бесконечный изнурительный труд и бережливость, единственное, что давало средства к выживанию, породили молчаливую расу крестьян, ставших его спутниками в этот период.

Пабло радовался этому поистине целебному изменению обстановки. Он с удовольствием осваивал премудрости деревенской жизни, будь то умение запрячь мула или вола, посеять пшеницу или делать вино. Эта его готовность оказать помощь в повседневной работе на ферме позволила ему позднее признаться: «Всеми, что я знаю, я обязан деревне Паллареса».

В Орта он чувствовал себя как дома и задержался там надолго после выздоровления. Сохранилось много зарисовок крестьян, сидящих у дороги, цыганок с наброшенными на плечи шальями и воткнутыми в волосы цветами, играющих на гитарах цыган, женщин и мужчин за работой в поле. Они выполнены в мягкой манере, в которой ощущается спокойная

уверенность. Очарователен набросок головы девушки по имени Хосета Себастья Мендра, сделанный, как на это указывает дата внизу, в ноябре 1898 года. Вполне вероятно, что именно она явилась причиной его долгого путешествия пешком в единственный в округе магазин, чтобы приобрести презентабельные черные вельветовые штаны.

## **Возвращение в Барселону**

Вскоре после возвращения Пабло в Барселону в начале весны 1899 года Сабартес, по его словам, был первый, кто встретил его в доме № 1 на Эскудильеро Бланко, узкой улочке в самом центре старого города. Пикассо использовал в качестве студии небольшую комнату в квартире брата молодого скульптора Хосефа Кардоны. В других комнатах разместилась мастерская для изготовления нижнего женского белья.

В комнатушке хранилось множество законченных им к тому времени полотен, в частности «Наука и милосердие», присланная незадолго до этого из Мадрида, и одна из наиболее значительных работ — «Арагонские обычаи», созданная по совету Паллареса в Орта де Сан Хуан, которая не сохранилась, поскольку, подобно многим другим полотнам, она использовалась для создания новых работ. Частично он делал это из-за того, чтобы сэкономить на новых холстах, а частично потому, что в стремлении как можно быстрее воплотить родившуюся у него идею Пикассо не хотел тратить лишнее время на поиски новых материалов. Известно, что работа «Арагонские обычаи» получила третью премию в Мадриде и золотую медаль в Малаге. Единственный оставшийся свидетель ее существования — карикатура в мадридской газете. Автор карикатуры ухватился за то, что на картине у крестьянина, державшего топор, — грозный вид, словно он собирается отрубить голову женщине, смиренно преклонившей колени рядом с ним. Именно этим, по мнению карикатуриста, и объяснялось название картины — «Арагонские обычаи».

Прошло более полутора лет после возвращения Пикассо в Барселону. За это время он имел возможность глубже познакомиться с резкими контрастами огромного города и глубинки страны. Он созрел для серьезной работы и был готов к тому, чтобы сделать себе имя среди авторитетных представителей модернистских направлений, существовавших в то время в этом живущем интеллектуально насыщенной жизнью городе. Повседневная жизнь столицы Каталонии с ее ни на минуту не прекращающим работу портом предоставляла ему неисчерпаемый источник сюжетов. Молодой

художник обитал в центре мира, в котором жизнь бурлила днем и ночью.

В стороне от авениды Рамблас с ее цветочным базаром, кафе и нескончаемым потоком людей, живо обсуждавших на ходу свои заботы, расположен китайский район Чайнатаун, знаменитый, возможно, лишь тем, что там не встретишь ни одного китайца. Здесь все — узкие улицы с многочисленными лавчонками, торгующими всякой всячиной, театрализованные представления и богемная атмосфера — подчеркивает его испанский характер. В этом уголке города расположены рестораны, из которых плывет острый запах оливкового масла и чеснока, какой можно ощутить только в Испании; подвальчики, где под низкими сводами раздаются голоса случайных певцов «canto hondo», хранятся бочонки с вином и приглушенно звучат переборы гитар; где кабаре, открывающиеся после полуночи, сразу же заполняются до отказа теми, кого привлекают сюда популярные мелодии, исполняемые под аккомпанемент пианино.

Именно к этим полным бесшабашного веселья и неприличия районам влекло художников и поэтов. Сжигавший их порыв к ломке старого не мог оставить их безразличными при виде жестоких драм, которые разыгрывались здесь ежеминутно в самой острой форме. Среди интеллигенции также наблюдалось брожение. Тут можно было услышать Русинола, призывавшего собратьев по искусству «вырваться из окружающей жизни, выбросить за борт реальность и пошлость, жить прекрасными видениями, рожденными буйным воображением; превратить вечные истины в безумные парадоксы, жить аморально, ничему не уподобляясь, достигнуть трагического посредством стремления к недостигаемому, боготворить непознанное, пытаться судьбу вспышками души, ожиданием тревог мира через возбужденное ужасом сознание. Такова эстетическая форма искусства нашего времени, прекращая и туманная, прозаическая и возвышенная, загадочная и чувственная, отточено тонкая и варварски грубая, пришедшая из средневековья и современная».

В моде были именно такие порывы, а не тщательно взвешенный рациональный подход к жизни. Мишенью нападков стали здравый смысл и рассудочность. Полагая, что новые формы искусства должны вырасти из прославления анархии, каталонские интеллектуалы-модернисты вслед за Рембо призывали к «полному отказу от здравого смысла». К этому его вызову, направленному против всех существующих ценностей, и желанию низвергнуть устои окружающей жизни примешивалась романтическая ностальгия по «mal du fin de siecle»<sup>[1]</sup>. Выпады Рембо против несправедливости и отчуждения потонули в лавине слов, которые повлекли скорее насмешки, чем гнев. Бунтарство каталонских интеллектуалов

объяснялось растущим разрывом между ними и непонимающим их обществом, которое, как они считали, заслуживает проклятия. Роль «кликующего поэта» привлекала и тех, чьи страдания составляли смысл их жизни, и тех, кто просто играл роль отверженного. И поэт, и представитель богемы надели на себя маску политического бунтаря и полуголодного бродяги.

### **«Четыре кошки»**

Первая выставка на стенах новой таверны, которая была открыта на маленькой улочке неподалеку от площади Каталунья в 1897 году добряком Пере Ромеу, состояла из нескольких картин вперемежку с набросками. Таверна называлась «Четыре кошки», а автором картин был Исидоро Нонел. Впоследствии это заведение превратилось в шикарное кабаре. Открытие выставки и таверны стало событием большого значения. Картины Нонела были посвящены одной теме (вся серия носила название «Кретины») и навеяны работами Домье. На них изображены старые крестьянки с изможденными лицами и натруженными непосильной работой руками, которых каждый день можно было видеть на ступенях церквей или просящими милостыню. Вернисаж во время открытия таверны положил начало поветрию, благодаря которому таверна станет знаменитой. Она символизировала возникновение нового течения в артистических кругах Барселоны.

Когда Пере Ромеу вернулся из длительного путешествия, во время которого посетил Париж и Чикаго, он задумал открыть заведение, которое должно было удовлетворить самые разнообразные вкусы его друзей-интеллигентов. Во время пребывания в Чикаго он попал под влияние нового в то время символа века — велосипеда. Позднее, в Париже, познакомившись с ночной жизнью Монмартра и Латинского квартала, он задумал открыть в своем родном городе кабаре, аналогичное «Шат нуар» («Черная кошка»), где могли бы собираться поэты, художники, скульпторы, драматурги, придерживавшиеся самых неортодоксальных взглядов.

Для этого он выбрал новое здание в неоготическом стиле с тяжелыми балками под потолком и украшениями из резного камня и литого чугуна. Самый большой зал в нем должен был служить баром и концертным залом, где давались представления кукол и теней. Их устраивал Мигель Утрилло. В последующие годы его имя станет более известно благодаря его приемному сыну художнику Морису Утрилло. Художники Рамон Касас и

Утрилло совместно редактировали журналы «Перо и кисть» и «Форма». На первых порах в кафе устраивались выставки. В основном они состояли из выполненных карандашом рисунков Нонела и оригинальных портретов, сделанных Касасом в стиле Стейнлена. Главным украшением зала являлась огромная настенная картина Касаса, на которой были изображены два бородатых мужчины, сам Касас и Ромеу, в белых и черных чулках, восседавших на велосипеде-тандеме.

Таверна рекламировалась как «пивной зал в готическом стиле для любителей атмосферы севера и андалусских садов юга». Организаторы мероприятий в «Четырех кошках», благодаря которым таверна стала знаменитой, принадлежали к поколению Русинола. Пикассо, в момент ее открытия находившийся далеко от этих мест, присоединился к группировавшейся вокруг этого заведения богеме, когда управление таверной перешло уже в другие руки. В кругу друзей он был известен под именем Бенджамин. Его талант стер разницу в годах между ним и его друзьями. Они мгновенно увидели в нем художника, стиль которого резко расходился с манерой мэтров, таких, как Касас, считавшимся ведущим портретистом своего времени и имевшим обширную клиентуру. Нелестные, но поразительно точные шаржи Пикассо на артистов, поэтов и музыкантов развешивались на стенах таверны как вызов общепринятому. Уверенность и неподдельность карандаша молодого художника, неожиданность линий, оттенков и надписей, столь непередаваемо раскрывающих характер изображаемого лица, вызывали восторг у друзей Пабло. Они понимали, что картины Пикассо были гораздо лучше работ художников старшего поколения. Но эти рано проявившиеся его способности оставались незамеченными за пределами узкого круга друзей.

Сохранился плакат, выполненный Пикассо для таверны, где изображена группа элегантных посетителей — дамы в платьях с кринолинами и джентльмены во фраках и цилиндрах, сидящие с кружками пива на террасе перед фасадом готического здания. Плакат выполнен в стиле Уолтера Крейна: фигура, похожая на Джона Булла, стоит среди дам на заднем плане. Это полотно Пикассо — романтическое видение художником богемы, преднамеренно исполненное в консервативном духе и не имеющее ничего общего с анархистским реализмом, свойственным картинам Нонела. Позднее, в 1902 году, появится менее стилизованный вариант аналогичной картины, подписанный одной буквой П. Это будет карандашный портрет завсегдатаев кабака, сидящих вокруг стола и курящих трубки. На переднем плане восседает сам Пикассо с черными непрячесанными волосами, неопрятной бородкой, в большой шляпе, в

пальто и с тростью в руке. Позади него грустное с изящными чертами лицо Пере Ромеу, курящего тонкую изогнутую трубку. Рядом — художник Анхел Ф. де Сото, Хаим Сабартес и еще двое. Картину дополняют огромная собака и надпись сверху: «Вино и закуски — в любое время». На всех изображенных одежда незамысловатого покроя, хотя и не без налета дендизма — простые, широкие, темного цвета куртки, жилеты, сужающиеся книзу штаны и темные шляпы. Так одевались обычно агитаторы-анархисты, слывшие за героев среди рабочих. Сохранился прекрасный портрет Касаса того периода работы Пикассо, на котором тот представлен в аналогичном одеянии. Хотя Пикассо был слишком увлечен живописью и потому не проявлял большого интереса к политике, стиль одежды, отличавший его от буржуазии, импонировал ему. С ранних лет Пикассо обнаруживает сострадание, которое роднило его с простыми людьми и побуждало к общению с теми, кто не принимал существующей социальной системы, порожденной алчностью и высокомерием богатых и нуждой бедных. Вместе с тем политика являлась для него чем-то, лежащим за пределами его понимания; язык политиков был не знаком ему так же, как и речь редких племен. В основе политических воззрений завсегдаев кабачка «Четыре кошки» лежал главным образом каталонский сепаратизм. По одной этой причине их политические теории не могли интересовать человека, приехавшего из другой провинции. Кроме того, Пикассо убедился в том, что анархистским взглядам, которые инстинктивно находили отклик в его душе, не хватало искренности, особенно когда они исходили от такого богатого дилетанта, каким являлся Русинол, абсолютно ничем не рисковавший при произнесении своих ниспровергающих все и вся речей.

В душе Пикассо более глубокий отклик находили слова молодого писателя-анархиста Хаима Бросса, призывавшего к «беспощадной борьбе со снобизмом в искусстве и в жизни», которая ведет к торжеству над «фарисейством и буржуазией». В статье, опубликованной в «L'Avenue» в январе 1893 года, этот глашатай анархии писал: «Человек... достигает такого состояния, когда он не может мириться с малейшими препятствиями на пути его мысли, и в этом переживаемом им транс ничто — ни мир, ни идол и никакое другое создание, человеческое или божественное, — не может помешать абсолютному освобождению его личности. Кое-кто, возможно, усмотрит в этом разрушительную направленность духа, забывая о том, что дух отрицания сливается со стремлением к утверждению и, преобразившись, вновь обретает утраченную силу». Эхо этого призыва отозвалось в оброненной Пикассо фразе сорок лет спустя: «Мои творения — это итог разрушения».

Именно из этих взглядов сложилось мировоззрение, которое много лет спустя связало судьбу интеллигенции Барселоны с республиканцами, когда после начала трагической гражданской войны 1936 года над их идеалами нависла угроза. Точно так же поступил Пикассо. Когда революции, войны, диктатура становились реальностью, он не мог оставаться безразличным.

Пикассо потребовалось немного времени, чтобы завоевать глубокое уважение своих друзей, посещавших кабачок «Четыре кошки». «Говорят, он не словоохотлив, но отличается поразительно точными суждениями. Его новые знакомые тут же становились или его друзьями, или противниками». Его тонкий юмор мог быть разящим, но этот новый завсегдатай кабачка мог безудержно смеяться и над доброжелательными остротами в свой адрес. Его самыми близкими друзьями в этот период становятся художники Себастиа Хуниер-Видал, с которого он сделал много портретов, энергичный и необыкновенно талантливый Нонел, коллекционер Карлос Хуниер, скульптор Маноло Уге, братья Анхел и Матео Фернандес де Сото, автор исключительно талантливых рассказов Ревентос, поэт Хаим Сабартес и Карлос Касагемас, вместе с которым Пикассо вскоре отправится в Париж.

Кабачок «Четыре кошки» к тому времени просуществовал всего шесть лет, но уже приобрел большую известность не только благодаря художникам, которых привлекала его атмосфера, но и благодаря кукольным представлениям Утрилло и концертам, даваемым такими выдающимися молодыми музыкантами, как Албенис, Грандос и Морера. В 1903 году после отъезда Русинола в Париж Пере Ромеу, который был женат на англичанке и прекрасный портрет которого был сделан Пикассо, отошел от руководства кабачком и вернулся к своей подлинной страсти — велосипеду. Обожаемый всеми, он не сделал карьеры и умер в бедности от туберкулеза несколько лет спустя.

В этом кругу интеллигентов сила духа не всегда сопровождалась крепким здоровьем. Примеры Бодлера, Верлена и Рембо убедили их поколение в том, что художник обязательно должен быть первой жертвой нищеты и болезней. Бедность не являлась чем-то необычным, а вот болезнь оказалась всепоглощающей страстью.

Переносилась она с гордостью, особенно если принимала форму туберкулеза или венерической болезни, которые несли с собой ореол романтизма.

## **Альбомные зарисовки**



После возвращения из Орта де Сан Хуан Пикассо продолжает работать с еще большим упорством. Казалось, что в этот период он ни на минуту не выпускает из рук карандаша и пребывает в возбужденном состоянии все дни напролет. Его карандаш с поразительной точностью воспроизводит то, что впитывают его жадные глаза. Альбом не может вместить бесчисленного многообразия зарисовок уличных сценок, извозчиков, танцевальных залов, кабаре. Он полон набросков пейзажей, крыш домов, обнаженных тел и огромного количества портретов и карикатур на друзей, большинство из которых представляли собой бородатых представителей богемы. В нем можно увидеть также много портретов членов семьи. На одном — его сестра, расчесывающая волосы перед зеркалом; на другом — она же позирует ему сидя. Оба портрета выполнены с большой теплотой. На третьем — портрет отца во весь рост, с бородкой, элегантно одетого и импозантного. На четвертом он изобразил себя, разглядывающим лицо в зеркале. С ранних лет он смотрел на себя, как на отражение в плоском стекле. Он хотел знать, каким его видели другие, и изучал свою внешность во всех ракурсах. Он знал себя и мог воспроизвести то, что знал. Порой ему нравилось выставляться в смешном виде. Изображение самого себя в карикатурной форме помогало ему пережить раны, нанесенные его самолюбием. Помимо зарисовок, выхваченных из жизни, в работах Пикассо встречаются отдельные композиции, выполненные в классическом стиле с натуры, очевидно, подсказанные ему отцом или коллегами отца. Но желание перенести эти объекты на крупные полотна прошло. Случавшиеся иногда порывы приняться за разработку некоторых тем, как, например, «Последний ужин», не пошли дальше предварительных набросков. Однако темой, которая постоянно привлекала его внимание, была коррида. Вечно манящая опасностью игра людей и животных, поразительными цветами и контрастами солнечного света и теней, наэлектризованностью толпы, огромной ареной, превращавшейся на мгновение в микрокосмос, — коррида воплощала в себе поведшие, страсти и страхи людей в этой жизни. Тяга Пикассо к этому уникальному испанскому явлению была неодолима. «Люди думают, — признавался он как-то друзьям, — что я создавал сцены корриды после их посещения. Ничего подобного. Я рисовал эти картины задень до корриды и продавал их в день ее проведения, чтобы купить билет на представление».

Некоторые зарисовки тех лет не лишены ученического подхода, который обнаруживает себя в сентиментальности сцен. Правда, такие композиции, как преклонившая колени у постели больного девушка, приобретают благодаря его карандашу напряженность и суровость

атмосферы. В Музее Пикассо можно увидеть зарисовки умирающих в больнице людей, что свидетельствует о глубокой наблюдательности молодого художника. Бедность, болезни и страх являлись его спутниками в начальный период, и по мере их углубления он мог придать им реальность на картинах, посвященных нищим и полуголодным матерям и их детям, во время «голубого» периода в его творчестве. Знакомство с зарисовками и картинами первых лет его пребывания в Барселоне обнаруживает его возросшую осведомленность о манере письма других художников. Привлекавшие его стили прошлого и настоящего были или незнакомы, или осуждаемы в академических кругах. Еще в Мадриде большое впечатление на него произвел Эль Греко. Проявляемый к нему интерес Русинола и Утрилло еще более усилили любовь Пикассо к этому мастеру. В сделанных углем зарисовках, таких, как «Старик с больной девушкой», совершенно очевидно заимствование им у Эль Греко характерного для старого мастера удлинения конечностей и других частей тела.

Мигель Утрилло был историком и критиком, придерживавшимся прогрессивных взглядов. В свое время он много путешествовал по Италии. У себя в Испании он открыл каталонского примитивиста Угеута. Увлечение Пикассо готикой, многоцветной скульптурой и итальянскими фресками, которых в Каталонии сохранилось большое количество, относится именно к пику восхищения ими Утрилло.

Примерно в тот же период Пикассо обращает внимание на идеи представителей другого направления. Талантливый и плодовитый Касас, работавший в манере Стейнлена и Тулуз-Лотрека, благожелательно относился к Пикассо и показал ему работы выдающихся французских мастеров конца прошлого века задолго до того, как молодой художник увидел их в Париже. Пикассо впервые познакомился с полотнами многих менее значительных художников Франции, Англии и Германии в журналах «Жил Блас», «Студио», а позднее в «Ассието бер», «Ле рир», «Симплиссимус».

## **Первые иллюстрации**

В июле 1900 года незаметная газета «Хубентуд» («Юность»), представлявшая в Каталонии крайнее модернистское направление в литературе, науке и искусстве, впервые поместила на своих страницах репродукции рисунков Пикассо. Обычно газета редко печатала иллюстрации, но в данном случае рисунок сопровождал поэму «Зов

девственниц» к тому времени уже забытой поэтессы-символиста Жоан Оливии Бридман. На переднем плане выполненного углем рисунка была изображена довольно крупная полуобнаженная девушка, над которой в облаках парит объект ее желаний — похожий на призрак мускулистый мужчина. Внизу подпись «П. Руис». В следующем месяце в газете появилась новая иллюстрация Пикассо к поэме того же автора, называвшейся «Быть или не быть». На этом рисунке стоящий в лодке человек с веслом в руке в одиночку управлял ею в бушующем море. Трудно сказать, оказывало ли на Пикассо сдерживающее влияние сентиментальное содержание стихотворения, но оба рисунка намного уступают другим работам, которые остались неопубликованными и мало известными в то время.

Журнал «Каталунья артистика» 6 сентября 1900 года поместил выполненный Пикассо углем портрет поэта Антони Бускетса Пунсета, а несколько недель спустя другой рисунок — «La Iosa» («Сумасшедшая женщина»), явившийся иллюстрацией к романтическому и несколько меланхолическому рассказу Суринака Сентиеса.

Поскольку это был нелегкий период в жизни Пикассо, даже гроши, полученные за эти иллюстрации, пришлось ему как нельзя кстати. В отличие от большинства его собратьев по искусству он редко соглашался выполнять чисто коммерческие заказы. Известно, что однажды он раскрасил фасад лавки зеленщика на улице Конде дель Асальто, а в другой раз написал рекламный плакат для какого-то лекарства. Его целебные свойства, предназначенные, как утверждала реклама, для лечения «лимфатических узлов и укрепления костей», неожиданно приобрели привлекательность благодаря прекрасно выписанной девушке, пристроившейся рядом с сидящим Пьеро.

Увеличение числа друзей и неуклонно растущая репутация художника не сопровождалась таким же ростом его доходов. Более того, даже в городе, где жизнь была относительно дешевой, Пикассо мог позволить себе лишь самое необходимое. Он переезжал из одной студии в другую, порой снимая ее на паях с кем-нибудь из друзей, чтобы свести расходы до минимума. Рассказывают, как однажды он переселился в студию, снятую группой художников, среди которых был его друг Рамон Пишот, бывший ученик Касаса и Русинола. Вскоре после его переезда студия была буквально завалена его работами, и друзьям не оставалось ничего иного, как уступить ее их неистово работающему другу, учитывая его неоспоримый авторитет и ненасытное желание работать. Она превратилась в студию Пикассо. На этот раз все кончилось миром, но обычно его эксцентрические выходы

приходилось многим не по душе, и его упрямство и неуважение к работам других художников вызывали обиду у менее талантливых из них.

## Отъезд

Пролетело еще одно лето, и Пикассо, как никогда, ощутил потребность вырваться из окружения, рамки которого, как он чувствовал, стали для него узки. Но на пути к осуществлению этого желания стояли серьезные преграды. Хотя он чувствовал себя более самостоятельным после пребывания в Мадриде, он испытывал глубокую привязанность к своим родителям и сестре. Он виделся с ними почти ежедневно и часто оставался у них обедать, делая наброски Лолы и всех сидящих за столом родственников. Они не хотели, чтобы он уезжал за границу, зная о судьбе многих не вернувшихся домой художников, которые отправились в Париж. Кроме того, и это было не менее серьезной причиной, его отъезд означал финансовые расходы, которые семья с трудом могла себе позволить. Дон Хосе, к тому времени уже переставший следить за творческими исканиями сына, которые он не одобрял, не поощрял его планов.

Среди многочисленных друзей Пабло был молодой художник Карлос Касагемас, о странной наружности которого можно судить по многочисленным сохранившимся карикатурам. Это был высокий, тонкий юноша с острым носом, нависшим над маленьким подбородком. Его пышные бачки торчали в разные стороны над высоким стоячим воротником. Касагемаса можно увидеть в одном из набросков, где он изображен шагающим вместе с Пикассо в запахнутом наглухо пальто.

В начале 1900 года Пикассо съехал с квартиры на улице Асальто и вместе со своим невзрачным другом снял студию на улице Риера де Сан Хуан. Полагая, что голые белые стены создают невыносимую спартанскую обстановку, Пикассо решил, что жилью стоит придать уют. Через некоторое время на стенах «появились» роскошная мебель, в которой друзья так нуждались; книжные полки были заставлены уникальными изданиями; стол стоял в окружении стульев; милая служанка и паж застыли в ожидании приказаний; подоконники украшали фрукты и цветы, а вокруг были небрежно разбросаны монеты. Но вскоре эту «великолепно обставленную» квартиру пришлось все же оставить. В октябре оба друга решили отправиться за границу, чтобы попытаться покорить мир.

В отличие от многих друзей Пикассо Касагемас имел некоторые средства, которые и позволили им совершить это путешествие. Пикассо

покидал Барселону с радостным чувством. Уверенный в своем таланте, он незадолго до отъезда написал автопортрет, украсив одну из бровей словами: «Я — король», которые написал трижды.

Пикассо планировал, что Париж будет всего лишь остановкой на его пути дальше, на север, в Лондон. Он преклонялся перед Англией. Частично это чувство было заимствовано у отца, любившего английскую мебель и одежду, частично оно явилось результатом его романтического увлечения некоторыми английскими художниками, особенно Бёрн-Джонсом, и художниками периода, предшествовавшего Возрождению, с чьими работами он познакомился по репродукциям. Стремление побывать в Англии объяснялось еще и желанием увидеть англичанок, которых из-за кажущейся ему красоты, силы характера и смелости он обожествлял в своем воображении. Еще в Корунье он посетил могилу сэра Джона Мура и узнал, что он умер с именем леди Эстер Стоунхоуп на устах. Он много читал о ее жизни, и, обнаружив в ней женщину совершенно иного склада, чем те, которых он встречал, женщину, которая обрела свободу, покорив в то же время сердца многих мужчин, он решил, что должен познакомиться со страной, дающей миру столь очаровательных представительниц женского пола. Осуществил он свое намерение и не оказался Париж столь соблазнительным, кто знает, может быть, его жизнь сложилась бы иначе.

## Париж

Он прибыл в Париж, в свой первый город в чужой стране, через несколько дней после того, как ему исполнилось 19 лет. Пребывание во французской столице оказалось непродолжительным, но оно имело для него огромное значение. Его путь сразу же лежал на Монмартр, где он проживет впоследствии почти 10 лет. Он очутился в этом районе потому, что здесь уже обосновалась колония ранее эмигрировавших во Францию друзей, и контакт с ними не только помог ему решить языковую проблему, но и позволил получить сведения, которые помогли лучше ориентироваться во французской столице. Он познакомился с музеями и картинными галереями, художественными агентами, кафе и улицами города. Художники Каналс и Суньер и скульптор Маноло Уге тут же ввели его в круг экспансивных, небрежно одетых художников, завсегдаев кафе на улице Лябут. Неистощимому на колкие порой выдумки Маноло доставляло удовольствие представлять молодого молчаливого друга как свою дочь. Решительные протесты Пикассо обычно тонули во взрывах смеха

присутствующих при этих представлениях.

Студия, в которой обосновался Пикассо, принадлежала ранее Нонелу, перебравшемуся в Париж за год или за два до этого. Она располагалась на узкой улочке почти у самой вершины холма, на котором раскинулся Монмартр. Этот находившийся чуть поодаль от центра города район, в котором жители до сих пор гордятся своими обычаями и садиками, постепенно поглощался разрастающейся столицей. Незадолго до этого увенчанный ослепительно белой громадой Сакре-Кёр, он безвозвратно утрачивал свою самобытность. С его окраин исчезали старые виноградники, заброшенные карьеры и давно переставшие молотить зерно мельницы. Склоны холмов принимали форму террас, на которых возводились дома, отели, кафе, концертные залы, чтобы принять хлынувшую толпу туристов, которых привлекала в Париж крупная выставка 1900 года. Однако Лябут продолжала оставаться несколько в стороне от большого города, расстилавшегося у ее ног, и служить прибежищем для художников, поэтов и скитальцев всех национальностей, которые дорожили своей независимостью и ни с чем не сравнимой свободой.

Жизнь Парижа, не затихавшая ни днем ни ночью, его улицы, сверкавшие под теплым осенним дождем, шум городского рынка и постукивание лошадиных копыт по выложенным булыжником улицам очаровали Пикассо. Он почувствовал себя в этом городе как дома. Если не считать климата, окружение мало чем отличалось от того, которое существовало в Барселоне и Мадриде, но оно было богаче своим разнообразием, динамизмом и космополитизмом. Здесь он ощутил атмосферу, которая, как он понял, даст толчок его развитию как художника. Пабло покинул Барселону, чтобы избавиться от сдерживающего его порывы влияния семьи и ограниченности провинциальной жизни. Он искал окружение, которое в широком смысле этого слова питало бы его соками и помогло бы ему стать крупным художником. Он стремился собственными глазами увидеть путь, пройденный к этому времени искусством, и перспективы, которые открывает Париж, эта своего рода Мекка художников.

Посещение картинных галерей и музеев впервые предоставило ему возможность увидеть работы Энгра и Делакруа и составить впечатление об импрессионистах и их последователях. Он жадно впитывал манеру Дега, Ван Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека. Несмотря на кратковременность пребывания Пикассо во французской столице и массу дел, которые отвлекали его, он нашел время для создания нескольких полотен,

обнаруживших быстроту, с которой он осваивал новые для него стили.

Через несколько дней после приезда в Париж Пикассо посетил мадам Берту Вейл, владелицу небольшой картинной галереи, которая два года спустя станет первым агентом Матисса. Он случайно встретился там с промышленником из Каталонии Маначем, проявлявшим большой интерес к живописи. Манача поразил талант и характер нового знакомого из Андалусии. Он тут же предложил платить ему по 150 франков за все работы, которые тот создаст в течение месяца. Во время этого визита в Париж Пикассо удалось также продать мадам Вейл три полотна с изображением корриды, которые он привез с собой из Испании. Она приобрела их у него за 100 франков и тут же перепродала за 150 франков издателю Адольфу Бриссе.

Финансовая поддержка Манача, хотя и слабая, значила много для Пикассо. Она обеспечивала некоторую независимость и позволяла совершать поездки в Испанию всякий раз, когда он этого хотел. До очередного отъезда на родину он создал несколько полотен, изображающих сцены беззаботной и не отличающейся целомудрием жизни, которая в то время окружала его. В «Канкане» и в «Мулен де ля Галет» чувствуется влияние Тулуз-Лотрека. Поскольку темами своих картин Пикассо вторгался в мир, всецело принадлежавший признанному певцу богемной жизни Парижа, трудно представить, что созданные Тулуз-Лотреком с такой страстью и вдохновением полотна не оказали чарующего влияния на молодого художника.

«Мулен де ля Галет» выполнена в импрессионистской манере. Изображенная на полотне сцена — заполненный танцорами зал и дамы в шляпах с широкими полями с приколотыми к ним цветами — передана плавными мазками и предстает как живой набор цветов. Складывается впечатление, будто источниками света являются не только подвешенные гирлянды газовых фонариков, но и отблеск от сверкающих длинных платьев танцующих дам и глянец блестящих цилиндров мужчин. Приемы «художников света» видны сразу, что свидетельствует о способности Пикассо мгновенно усваивать новую для него манеру письма.

## **Новый год в Малаге**

В ноябре он неожиданно прерывает свое пребывание в Париже и возвращается в Испанию. До сих пор причины его возвращения остаются неизвестными. Сам Пикассо утверждал, что мотивом для этого послужило

состояние отчаяния, переживаемое в тот момент его другом. После приезда в Париж Касагемас влюбился в девушку, которая, несмотря на все его внимание к ней, не ответила ему взаимностью. Полагая, что солнце Андалусии окажет благотворное воздействие на друга, Пикассо поспешно выехал с ним через Барселону в Малагу, куда они добрались 30 декабря.

Встреча Нового года в кругу семьи не принесла ожидаемого облегчения, как на то надеялся Пикассо. Все обернулось иначе с первого же дня. Хозяин кабачка «Трес насьонес», где друзья пытались остановиться, не проникся симпатией к этим двум длинноволосым, неопрятно одетым представителям богемы и отказался поселить их у себя. Униженный Пикассо был вынужден обратиться к жившей поблизости тетушке с просьбой замолвить слово перед неумолимым хозяином и поручиться за него. Следующий удар последовал от его бывшего покровителя, дядюшки Сальвадора. Он резко осуждал внешность своего племянника: длинные нечесанные волосы и шляпа эксцентричного молодого человека попросту шокировали дядю. Пикассо сразу же понял, что между конформистской респектабельностью его семьи и тем, как он хотел жить, возник барьер, который не удастся преодолеть никогда. Он обнаружил также невозможность взаимопонимания между ним и отцом. Дон Хосе был безутешен: его сын расправил крылья и уже не прислушивался к его советам, которые, как казалось благонамеренному отцу, он мог еще дать своему сыну. Дон Хосе ощутил себя ненужным. Разочарованный и грустный, он понял, что годы взяли свое.

Последним доводом, окончательно повлиявшим на последующие действия Пикассо, явилось поведение его друга, который, несмотря на целебное воздействие средиземноморского солнца, оказался в плену гнетущих его мыслей и даже поговаривал о самоубийстве. Он искал и не находил забвения в засасывающей атмосфере кабачков, и уже ничто не могло оторвать его от рюмки.

К концу недели все надежды на возможный счастливый исход рассеялись. Малага утратила свою прелесть, и воспоминания о былых радостях и увлечениях окончательно стерлись из памяти. Пикассо вновь отправляется в Мадрид. набросок углем, помещенный позднее в журнале «Перо и кисть», на котором изображены крестьяне, сидящие в кафе и всецело поглощенные музыкой «santo hondo», свидетельствует о том, что даже в течение этого короткого и безрадостного пребывания в родном городе он нашел время для работы. Именно в этом кабачке он оставил Касагемаса, надеясь, что дивные звуки гитары исцелят его и отвлекут от мрачных мыслей. Однако ничто уже не могло спасти его друга, который,



находясь во власти безутешного горя, возвратился в Париж и, будучи не в состоянии отогнать от себя преследовавшие его мысли, покончил счеты с жизнью выстрелом в одном из кафе.

## Снова Мадрид

Пикассо возвращается в Мадрид уже не учеником, а юношей, который может говорить авторитетно, как художник, побывавший в Париже. В столице он встречает друга из Барселоны Франциско де Ассиса Солера, с которым планирует осуществить литературный проект — издание журнала под названием «Молодое искусство». При этом предполагалось, что Солер будет исполнять обязанности литературного, а Пикассо — художественного редактора. На первой странице излагалось кредо издателей журнала: «„Молодое искусство“ — воплощение искренности». Солер получил в наследство средства от изобретения отцом «электрического пояса», который, как утверждала реклама, излечивал все недуги. Денег из этого источника оказалось достаточно для того, чтобы начать издание художественно-критического журнала, но их не хватило, чтобы продолжить его. В последнем номере, который вышел в июне, было напечатано сопровождаемое рисунком Пикассо объявление о том, что о продолжении издания журнала под новым названием «Мадрид. Заметки об искусстве» будет сообщено дополнительно. К сожалению, из этих планов выпуска нового журнала ничего не вышло. Имевшиеся у молодых издателей деньги к тому времени иссякли, и Пикассо переезжает в Барселону. Оттуда он снова держит путь в Париж. Манач, не получивший в течение нескольких месяцев обещанных картин, шлет ему в Испанию одно письмо за другим.

Одной из основных целей «Молодого искусства» было стремление утвердить в Мадриде модернистское направление, процветавшее в Каталонии. Журнал имел формат, аналогичный изданию Мигеля Утрилло «Перо и кисть», который иллюстрировался его художественным редактором Касасом. Однако изысканные портреты Касаса, которыми восхищались молодые модернисты, казались старомодными по сравнению с работами его молодого соперника. В «Молодом искусстве» печатались материалы на самые разнообразные темы. В нем помещались карикатуры на друзей, сцены на улице и в кафе, модно одетые в меха дамы, цыгане, крестьяне.

Пикассо и его друг поддерживали тесную связь с Каталонией. Журнал публиковал переводы произведений Русинола с каталонского на

кастильский язык, объявлял о предстоящих мероприятиях в «Четырех кошках». В целом журнал придерживался радикального направления. Материалы поступали не только из Каталонии, но и от таких писателей, как Мигель Унамуно. На страницах журнала увидело свет письмо Рамона Ревентоса к интеллигенции Мадрида, нигилистические по духу статьи Мартинеса Руиса, призывавшего к отказу от участия в выборах и бросившего в связи с этим лозунг: «Долой закон!» Журнал провозгласил бунт нового поколения, которое гордилось своим идеализмом и склонностью к насилию.

Пять вышедших в Мадриде номеров журнала были полны рисунков его художественного редактора. Наброски, которыми он заполнял альбом в Париже осенью 1900 года и к которым он постоянно добавлял новые, украшали почти каждую страницу. В них все еще чувствовалось влияние Стейнлена и Тулуз-Лотрека.

В этот же период он создает два автопортрета углем. На обоих полотнах его худое лицо, свидетельствующее о переживаемом безденежье, обрамляют длинные непричесанные волосы; руки глубоко засунуты в карманы, а грустные глаза устремлены на зрителя.

## **Барселона. Выставка в «Сала Перес»**

Впечатление, которое произвел Пикассо силой своего таланта и характером во время первого приезда в Барселону, не было забыто. После возвращения художника из Парижа Сабартес писал: «Он провел несколько дней в тиши своего дома. Он никогда не упускал возможности чем-нибудь шокировать нас и своих каталонских друзей, которые слушали его, разинув рты. Он прогуливался по Рамблас, много говорил и без конца строил планы. Перед нами, подобно фейерверку, вспыхивали самые необыкновенные образы, превосходившие все то, что было способно породить наше воображение».

Во время этого бурного пребывания в Барселоне редакторы «Пера и кисти» организовали выставку в «Сала Перес», просторной галерее, знакомившей зрителей, как правило, с художниками модернистских направлений. Все выставленные в ней произведения Пикассо представляли собой рисунки пастелью, большинство которых было привезено из Парижа и Мадрида. В следующем месяце, в июне, Мигель Утрилло, покровитель молодого поколения художников, опубликовал в журнале «Перо и кисть» восторженную статью о Пикассо под псевдонимом «Пинсель». Статья

сопровождалась портретом художника, написанным Рамоном Касасом, который, по словам Утрилло, точно передал характер своего молодого коллеги. «Широкополая крестьянская шляпа, выгоревшая под безжалостным солнцем Монмартра, — писал Утрилло. — Быстрые глаза южанина, который умеет держать себя в руках. Вся его внешность подтолкнула французских друзей окрестить Пикассо „Маленьким Гойей“». Далее редактор «Пера и кисти» с одобрением отозвался о забвении молодым художником отживших традиций испанской школы живописи и уроков барселонской Школы изящных искусств. «Искусство Пикассо молодо, — продолжал Утрилло. — Оно — творение его пытливого духа, который осуждает мягкотелость нынешнего молодого поколения и обнаруживает красоту даже в уродстве, воспроизводимом им с беспристрастностью художника, творящего потому, что он видит, а не потому, что обучен этому». Завершив оценку творчества Пикассо в мадридский период, Утрилло заканчивает статью следующими словами: «Париж, критикуемый за лихорадочный ритм жизни, снова манит художника, но не стремлением завоевать его, а страстным желанием кое-чему научиться в городе, где искусство сверкает белее яркими красками». В момент появления статьи Пикассо уже возвратился в Париж, где для него началась новая эпоха.

Выставленные в «Сала Перес» пастели были тепло приняты его друзьями, группировавшимися вокруг кабачка «Четыре кошки». Эти работы Пикассо отличали спонтанность сцен и мягкость палитры. Характерная для конца прошлого века манера исполнения, свидетельствующая о сильном влиянии Тулуз-Лотрека, помешала отдельным недалеким критикам разглядеть оригинальность и новизну различных приемов Пикассо. На полотне, изображавшем певца, который вышел на сцену, чтобы поклониться публике в лучах юпитеров, фон, композиция и атмосфера заимствованы у Дега и Лотрека, но использование им серого цвета нетронутого холста говорит об изобретательности, сулившей много неожиданностей, которые он преподнесет в будущем. В этих работах поражает внутренний свет, который обычно сконцентрирован на отдельном предмете. На картине «Женщина перед зеркалом» свет, идущий от зеркала, испускает голубизну, в то время как в «Объятии», изображающем двух влюбленных, кофта девушки освещает всю картину ярко-красным светом.

Все указанные картины подписаны «Р. Пикассо». Именно в этот период Пабло решил больше не использовать испанскую фамилию по отцу и матери. К тому же Руис — довольно часто встречается в Испании.

Поэтому он решил оставить более необычное «Пикассо», уходящее корнями в семью матери. Этот шаг свидетельствует о его пренебрежении к чувствам отца и в еще большей степени к мнению дядюшки Сальвадора. Оба не без основания гордились своим родом и стремились стать еще более известными. Но Пабло испытывал большую нежность к матери. Именно от нее он унаследовал пропорционально сложенное гибкое тело, необыкновенно темные глаза и нежные руки, являвшиеся идеальным инструментом для передачи его тонких, свойственных большому художнику чувств. Видя необыкновенный талант сына, она воздерживалась от советов и упреков в его адрес. Она сочетала в своем характере терпение и понимание, глубоко в душе сознавая, что он докажет правоту своего выбора, каким бы странным он ни казался. Когда, влекомый своими страстями, он отправился в Париж, мать благословила его выбор без возражений.

## «ГОЛУБОЙ» ПЕРИОД (1901–1904)



### Возвращение в Париж

Точную дату возвращения Пикассо в Париж весной 1901 года указать невозможно. На сделанном им после приезда рисунке он изображен вместе со своим другом Хаимом Андреу Бонсоном на набережной Сены. Позади них — заполненный экипажами мост, Эйфелева башня и проходящая мимо парижанка. Бородатый Бонсон держит в руках саквояж, Пикассо — трость и большой портфель под мышкой. Из-под полей черной шляпы Пикассо видны лишь его глаза и клоч темных волос. Учитывая, что оба одеты тепло, можно предположить, что в момент его приезда стояла еще холодная погода.

Портфель был полон рисунков, которые он задолжал Маначу. Он решил, что вместо объяснений он привезет рисунки в обмен на 150 франков, которые по договоренности должен был получать каждый месяц. Довольный встречей со своим протезе, Манач предложил ему поселиться вместе с ним в доме № 130 по бульвару Клиши. Расположенная на верхнем этаже квартира выходила окнами на юг, на усаженную деревьями широкую улицу и состояла из двух комнат. Большую из них в течение следующих

нескольких месяцев будет занимать Пикассо.

Благодаря двум картинам, созданным Пикассо в тот период, мы можем представить интерьер этой комнаты и вид, открывавшийся из окна. Полотно, известное под названием «Бульвар Клиши», создано в свободной импрессионистской манере. Высокие дома на углу улицы Дуэ, на стенах которых отражается вечерний свет заходящего солнца, возвышаются над головами маленьких групп людей, прогуливающих между деревьями по широкому бульвару. Внизу, на широкой улице — простор и неутомное биение жизни, а внутри помещения, как это видно на другой картине, ограниченность пространства ощущается во всем. Из-за преимущественно голубого тона буквально всех изображенных на ней предметов — стен, таза, кувшинов, мебели, теней на постельном белье и пространства вокруг окна — картина получила название «Голубая комната». Эта комната служила одновременно студией, гостиной, спальней и ванной. Сюда к Пикассо часто приходили друзья, и здесь ему позировали натурщицы. Над кроватью две картины — морской пейзаж и копия известного плаката Тулуз-Лотрека, изображающего танцовщицу Мэй Милтон. На маленьком овальном столике букет цветов. На картине еще не виден ералаш от расставленных на полу и повешенных как попало картин. Беспорядок породил у Пикассо больше идей, нежели аккуратно прибранная комната, в которой ничто не нарушает царящего уюта. Как-то один из друзей, посетив Пикассо, правда, уже на другой квартире, указал ему на криво висящую над камином картину Ренуара. «Так лучше, — ответил он. — В правильно повешенной на гвоздь картине убита вся прелесть. Вскоре на ней ничего нельзя увидеть, кроме рамки. Картина смотрится лучше, когда она не на месте».

## **Выставка в галерее Воллара, июнь 1901 г**

Манач при первой же возможности представил своего подопечного агенту по продаже картин Воллару, который имел магазин на улице Лаффит, известной своими галереями, выставившими художников авангардистского направления. За два года до этого Воллар устроил выставку соотечественника Пикассо Нонела. Уроженец острова Реюньон, Амбруаз Воллар быстро приобрел репутацию друга наиболее известных художников, потому что именно у него они выставляли свои первые картины. Более всего он, очевидно, был известен благодаря тому, что был коммерческим агентом Сезанна. Однако многие другие художники и

скульпторы того времени — Дега, Ренуар, Одилон Редон, Гоген, Боннар и Роден — обедали в подвальчике его галереи, где он угощал их отличным вином и диковинными креольскими блюдами. Деятельность Воллара в течение долгой жизни не ограничивалась лишь интересом к пластическим искусствам. Его друзьями и клиентами являлись выдающиеся поэты и писатели европейских стран и Соединенных Штатов Америки — Малларме, Золя, Альфред Жарри и Аполлинер.

В своих мемуарах Воллар рассказывает о визите к нему Манача, завод которого он как-то посетил в Барселоне. Тот привел с собой, вспоминал Воллар, молодого неизвестного испанца Пабло Пикассо, «одетого с изысканной элегантностью». В свои неполные двадцать лет он уже создал около сотни полотен, которые привез из Испании, чтобы устроить выставку. Одного взгляда на них опытного ценителя было достаточно, чтобы дать согласие на показ его картин у себя в галерее. Однако, несмотря на престиж, который обычно приобретал художник, выставивший работы в галерее столь известного агента, на этот раз смелый шаг Воллара не принес ожидаемого успеха. «В течение долгого времени, — пишет далее Воллар, — публика относилась сдержанно к работам Пикассо. В моей галерее выставлялось много его картин, за которыми сейчас охотятся, но за которые в то время он не мог получить приличные деньги». Тем не менее работы молодого Пикассо, которых насчитывалось семьдесят пять, обратили на себя внимание критика «Газет де арт» Фелисьена Фагу.

«Пикассо — мастер в полном смысле этого слова. Это доказывает его способность наполнять изображаемые им объекты удивительной глубиной, — восторгался он. — Подобно всем истинным художникам, он обожает цвет сам по себе. Для него каждая деталь наполнена собственным, только ей присущим светом. Он влюблен в каждый изображаемый им предмет, и для него объектом внимания становится все: цветы, устремляющиеся из воды к свету; сама ваза; стол, на котором она стоит, и обволакивающий все вокруг мягкий свет; одетая в красочные наряды толпа, выделяющаяся на зеленом поле ипподрома и залитой солнцем песчаной беговой дорожке; нагие тела женщин. Открытия видны во всем: в фигурках трех танцующих девочек в зеленых юбочках, которые переданы так точно, что еще более подчеркивают белизну накрахмаленных панталончиков... в желто-белой шляпе женщины и во всем остальном. Поскольку каждая деталь — это объект, увиденный его глазами, то на полотне следует переносить все, как всякое слово при переводе, даже аргю... Можно легко обнаружить влияние не одного из его недавних известных предшественников — Делакруа, Моне, Ван Гога, Мане, Писсарро, Тулуз-Лотрека, Дега, Форэна, Роба,

возможно, и других. Но каждое из заимствований преходяще, оно отбрасывается сразу же после его усвоения художником. Совершенно очевидно, что страстная устремленность вперед не оставила у него времени для выработки собственного стиля. Его темперамент кроется в этой страсти, в порывистой юношеской экспансивности (говорят, ему нет еще и двадцати и что он создает не менее трех полотен в день). Для него опасность кроется именно в экспансивности, которая может превратить его в никчемного виртуоза. Плодовитость и плодотворность, как и напряженный труд и насилие над собой, две разные вещи. Уступка этой экспансивности была бы достойна сожаления, ибо перед нами, безусловно, яркий талант».

Пикассо действительно жадно ухватился за элементы сразу нескольких школ, используя их по-своему. В картине «Танцор-карлик», созданной им в 1901 году, он передает цвета мелкими точками, в манере, напоминающей пуантилизм, но он отказался от мучительно трудной передачи Сёра изменений света окружающей среды и заменяет его точечным облаком ослепительной яркости, свет от которого оживляет цвета на платье карлика и каскадами падает вокруг него, придавая тем самым фону движение. С помощью этого приема он отказывается от строгости заимствованного им пуантилизма. В этой же картине лицо, руки и ноги танцора созданы в ином, чем у пуантилистов, стиле, напоминающем скорее манеру Тулуз-Лотрека. Казалось, непоследовательность должна была бы испортить картину. Но, как это ни странно, этого не произошло. Пикассо удалось использовать то, что привлекало его в разных стилях, и в то же время соединить различные элементы таким образом, что окончательный гибрид становится его собственным гармоничным творением.

В картинах того периода ощущается влияние многих направлений. Иногда это темы Дега — ипподром или нагая девушка, моющаяся в цинковом тазу; интерьер, напоминающий картины Вийяра; или сцена в кабаре, на которой изображены девушки с развевающимися юбками, с высоко взметнувшимися вверх ногами в черных чулках, невольно вызывающие в памяти Тулуз-Лотрека. Однако во всех картинах, несущих отпечаток его безудержной спонтанности, присутствует сдержанная манера, с помощью которой ему удается подчеркнуть контрасты, а также важность каждой детали, что позволяет правильно сбалансировать композицию.

## Период «кабаре»



По возвращении в Париж Пикассо начинает с прерванных шесть месяцев назад поисков, проявляя при этом еще большую уверенность в своих силах. Его окружение служит для него неисчерпаемым источником идей, которые он стремится передать на полотне с нежностью и беспощадностью. Он делает зарисовки детей, пускающих кораблики, людей, лениво прохаживающихся по Люксембургскому саду, дам в роскошных туалетах на ипподроме или на палубе прогулочного катера, парижских модисток или создает картины, полные непринужденной атмосферы.

От его любопытного взгляда не ускользает и более грубая ночная жизнь. Многие картины первых месяцев пребывания в Париже — это непрерывная цепь сцен в кафе и кабаре, начатых еще в Барселоне, в которых ощущается более критический подход и острота стиля и которые служат ему для бичевания безудержной роскоши богачей. В этот период он создает несколько полотен на одну и ту же тему — обеденный стол с сидящим за ним тучным соблазнителем, рядом с которым пристроилась увешанная драгоценностями женщина, своим великолепием превосходящая своего благодетеля. Сохранились зарисовки театра с рядами облаченных в накрахмаленные сорочки зрителей, глазеющих на очаровательную хрупкую актрису на сцене. В это время он создает множество портретов девушек и дам «demi monde»<sup>[2]</sup>. Часто эти портреты начинались с быстрых набросков, сделанных в перерыве между актами в популярных мюзик-холлах. Некоторые из них превратятся в великолепные работы, как, например, «Куртизанка с дорогим ожерельем».

Когда шесть месяцев спустя после приезда Пикассо в Париж его друг Сабартес поднялся на верхний этаж дома на бульваре Клиши, его удивленному взору предстали изумительные картины, сделанные в стиле, который он не мог понять. На вопрос Пикассо, что Сабартес думает о них, его друг ответил: «Мне надо к ним привыкнуть». «Показанные мне полотна, — продолжал Сабартес, — отличали резкие контрасты света и теней».

Работа не мешала Пикассо посещать музеи, что было самым приятным занятием в первые дни его пребывания в Париже. К этому времени он уже познакомился с большинством из них. Он проводил долгие часы перед полотнами импрессионистов в павильоне в Люксембургском саду. Его можно было часто видеть в Лувре, где его очаровало искусство египтян и финикийцев, которое в то время еще считалось варварским. Он досконально изучал готические скульптуры в музее в Клуни и был очарован японскими эстампами. Правда, к тому времени они были в моде

уже в течение многих лет и потому меньше интересовали его. В большей степени его влекло открытие неизведанного. Лето и осень 1901 года явились периодом плодотворного исследования и экспериментирования с заимствованными стилями. Он многому научился в результате частичного копирования и передачи элементов шедевров, которыми восхищался. К своему двадцатилетию в октябре он стал уже автором большого количества работ высокого качества. Впервые в жизни он был готов к созданию стиля, который будет носить его личный отпечаток.

Хотя выставка Пикассо в галерее Воллара вызвала интерес лишь у узкого круга критиков и коллекционеров, она принесла с собой новые знакомства. Как-то в галерею заглянул молодой человек, чей безупречный цилиндр и элегантный костюм умело скрывали его крайнюю бедность. Макс Жакоб, поэт, художник и искусствовед, выходец из еврейской семьи в Бретани, был поражен оригинальностью работ молодого незнакомого иностранца. Много лет спустя он так опишет эту первую встречу с Пикассо, положившую начало их долголетней дружбе, которая будет продолжаться вплоть до смерти Макса в 1944 году: «Как профессиональный критик-искусствовед я был поражен выполненными им работами во время его первой выставки. Своими впечатлениями я поделился с Амбруазом Волларом. В тот же день Манач, тогдашний художественный агент Пикассо, передал мне приглашение молодого художника посетить его. Мы сразу же почувствовали большое расположение друг к другу». Далее Макс Жакоб вспоминал: «Его квартира всегда была полна бедными художниками-испанцами, которые ели и болтали, сидя на полу. Он писал две-три картины в день, носил цилиндр, как я, и проводил вечера за кулисами кабаре, создавая портреты местных звезд. Когда мы пожали друг другу руки, я не знал ни одного слова по-испански, а он лишь немного говорил по-французски».

Так зародилась дружба столь непохожих людей, которые обнаружили глубокое понимание друг друга. Для мистически настроенного Макса было характерно стремление к целомудренности и ощущение своей греховности, что приводило к неизменным разладам, угрызениям совести и в конечном итоге завершилось уединением в монастыре. Он был наделен тонким чувством восприятия окружающего и потому остро реагировал на все трагическое в жизни человека, что волновало и его молодого друга-испанца.

После первой их встречи поступило ответное приглашение, и Макс с восторгом принимал у себя в маленькой комнатке в отеле шумную компанию испанцев. Так «ватага» Пикассо пополнилась еще одним членом,

который внес в ее ряды не достававший ей элемент французской культуры. В комнатах с плотно закупоренными из-за холода окнами, наполненных дымом, он допоздна читал своим новым друзьям собственные поэмы и стихи поэтов XIX века, знакомых им разве что в силу репутации, которой они пользовались, — Бодлера, Верлена, Рембо. Их энтузиазм и его красноречие помогли им быстро преодолеть разделявший их языковой барьер.

## Роспись «Ле Зут»

Вечера Пикассо часто были заняты посещением кабаре на Монмартре, таких, как «Шат нуар» и, если удавалось достать билеты, «Мулен Руж». Париж очаровал склонных к анархизму испанцев своей фривольностью и великолепием. Дамы из самых различных слоев общества пытались перещеголять друг друга шириной полей шляп и узостью талий, в то время как мужчины считали оскорбительным появляться на улице без цилиндра.

На какое-то время местом обычного сбора «ватаги» Пикассо стал небольшой кабачок на площади Ревиган под названием «Ле Зут». Его темные коридоры и засаленные стены, освещенные свечами, влекли к нему разношерстную публику — художников всех сортов, сутенеров и женщин из самых разных кругов. Группировавшиеся вокруг Пикассо испанцы встречались, как правило, в закутке, где приветливый хозяин заведения Фреде подавал им пиво и бренди и забавлял их своими песнями под гитару. Компания держалась в стороне от парижской жизни, которая бурлила за порогом комнаты, диковинные заразительные танцы и нередко вспыхивавшие драки отвлекали испанцев от бесконечных дискуссий. Пикассо обычно слушал собеседников; он лишь изредка принимал участие в беседе, бросая короткие замечания, которые неожиданным образом подводили итог дискуссии, или подбрасывал сразу же вызывавший острые споры парадоксальный аргумент.

Вид засаленных стен и паутины оскорблял тонкие чувства художников-испанцев, и они решили раскрасить комнату, которую окрестили «сталактитовым холлом». После побелки стен каждый из них разрисовал часть стены по своему вкусу. Пишот «создал» Эйфелеву башню, над которой завис дирижабль. Пикассо сделал несколько набросков нагих женских тел. «Искушение святого Антония», — попытался угадать будущую композицию кто-то из друзей. Этот возглас сразу остановил кисть Пикассо: тема уже не интересовала его. Он с поразительной быстротой

закончил разрисовку отведенной ему части стены, создав совершенно иную композицию.

Любопытно описание того, как работал Пикассо. Как правило, во время работы он не разрешал никому бывать в студии, но те, кому все же удавалось там оказаться, поражались его необыкновенной сосредоточенности, независимо оттого, работал ли он над серьезной или сравнительно маловажной темой. Линии ложились именно там, где им надлежало быть, и с такой точностью, словно он наносил их по уже размеченному чертежу. Морис Рейналь, дружба с которым продолжалась всю жизнь, рассказывал, что, находясь в это время в состоянии, близком к трансу, Пикассо брал кисть, и она, казалось, «оставляла на полотне не краски, а его кровь». По словам Сабартеса, также наблюдавшего иногда за работой друга, «Пабло был глубоко поглощен своими мыслями, не произнося при этом ни единого слова. Видевшие его в этот момент вблизи или издалека проникались его состоянием и также хранили молчание».

## **Поездка в Барселону**

По мере приближения зимы друзья Пикассо заметили изменение в его настроении; на его лицо часто набегала тень. Он мог иногда покинуть компанию, не простившись, а в его отношениях с Маначем появился какой-то необъяснимый враждебный холодок. Париж стал терять для него былое очарование. Молодой художник вкусил его прелесть и коснулся его грязи и, быстро оценив значение приобретенного опыта, но не пресытившись им, решил, что ему нужна перемена. Он ждал лишь письма от отца. Как только оно пришло, Пикассо уехал, не скрывая своей неудовлетворенности от обитания в темном помещении, которое было предоставлено ему Маначем. К большому огорчению друзей, после его отъезда компания быстро распалась.

## **«Голубой» период**

«Голубая комната» явилась первой картиной Пикассо, в которой его внутренняя тяга к голубому цвету привела к тому, что в течение некоторого времени этот цвет стал основным в его палитре. Примерно к этому времени относится создание им довольно крупного по размерам и значимости полотна. Тема картины не давала ему покоя в течение нескольких месяцев. Первоначально она называлась «Вознесение», но друзьям она стала

известна под названием «Погребение Касагемаса».

На ней изображена группа людей, склонивших головы над изображенным на переднем плане и покрытым белым саваном телом усопшего. Над скорбящими фигурами и запеленутым телом ввысь устремляется огромное, безбрежное небо. В клубах облаков, напоминающих полотна Эль Греко, парят аллегорические фигуры. В центре белая лошадь, как бы повторяющая своим цветом белый саван внизу. На ней едва видимый всадник, который почти полностью заслонен поддерживающей его женщиной. Вокруг три группы женщин: мать в сопровождении детей; две крепко обнявшиеся женщины; и на одной из туч — группа нагих, если не считать надетых на них красных и черных чулок, поющих девушек. Большой интерес представляют облаченные в траурные одеяния фигуры со скорбными лицами. Их похожие на статуи тела свидетельствуют о появлении нового, свойственного только Пикассо стиля. Скупые жесты, скрытые темно-голубыми складками накидок, подчеркивают глубину их горя. Статичность и монолитность этих фигур придают им образ закованных в камень и дерево призраков. Брызжущий свет импрессионистов уступил место изображению осязаемых предметов. Картина обнаружила открытие Пикассо присущей только ему пластической формы и положила начало его собственному символизму. Она — свидетельство его последнего кризиса юности и разрыва с остатками влияния отца, которое все еще проглядывало в его манере. Изображенная сцена была пережита им лично и потрясла его. Он оказался близок к драме жизни, в которой разыгралась схватка между жизнью и смертью. Он находился так близко к другу в момент трагедии, что она стала его собственной, и, когда она завершилась, возникла лишь проблема найти наиболее выразительную форму для ее воплощения. Он уже знал об опасностях, которые таит в себе сентиментализм и романтический символизм. Чтобы избежать их в картине, он внес в изображение элемент непочтительности, надев цветные чулки на небесных дев из хора.

Повседневная реальность служила для него твердым основанием, не позволявшим воображению улетать в заоблачные выси. Вместе с тем весь замысел картины пронизывает свойственная ему непочтительность, позволяющая преодолеть эту трагедию жизни. Поскольку ему пришлось перенестись в потусторонний мир, он не мог не думать о спасении души. Скачущий среди облаков всадник на белой лошади и группа скорбящих внизу людей — это подсознательное отражение тогдашнего состояния его самого.

Бросающаяся сразу же в глаза раздвоенность его натуры была

подмечена его другом Морисом Рейналем, который много лет спустя вспоминал: «Поскольку мы не были знакомы со складом характера испанцев, нам казалось, что Пикассо живет в мистическом мире. Мы поражались контрасту между серьезностью тем, поднимаемых им в картинах, — рефлексивных, наполненных драматизмом, — и располагающим, добрым нравом его самого, полного брызжущего юмора и любви к хорошей шутке. Конечно, мы знали о свойственных испанцам приступках депрессии, которые наступали в самые неожиданные моменты; не понимая их глубины, мы были склонны приписывать это перипетиям божественной жизни Парижа».

Неиссякаемая энергия и глубина чувств Пикассо помогли ему преодолеть невзгоды и создать стиль, который в последующие несколько лет принесет ему мировую известность.

Некоторые писатели, и в их числе Гертруда Стайн, объясняют изменение манеры письма Пикассо и наступление «голубого» периода возвращением его в Барселону и влиянием чисто испанских традиций. При этом они забывают, что, помимо «Вознесения», в период своего пребывания в Париже в 1901 году он создает еще несколько полотен, среди которых выделяются «Арлекин», «Облокотившийся человек», «Женщина с шиньоном», «Ребенок с голубем» и совершенно исключительный автопортрет, в котором исхудавший Пикассо в застегнутом на все пуговицы пальто смотрит грустными, разочарованными и в то же время страстными глазами на зрителя. Смена стиля потребовала не только изменения манеры письма, но и более зрелого взгляда на окружающее. По словам профессора Боека, «художник, очевидно, испытывал чувство стыда за бывшее критически-неуважительное отношение к обществу. На смену ему пришло глубокое сострадание к страждущему человечеству».

## **Барселона, январь 1902 г**

Возвращение в Барселону внесло некоторое успокоение в душу Пикассо и укрепило его физически, в чем он так остро нуждался. Признание родными его права на самостоятельность устранило причины, приводившие ранее к разладам с отцом и матерью. Он вновь поселяется на улице Мерсед, но одновременно подыскивает себе студию с терраской на улице Конде дель Асальто. Солнечные лучи проникали в нее с обеих сторон, отчего летом жара в ней стояла невообразимая. Пикассо настойчиво продолжает разрабатывать темы «голубого» периода. Стоящая под дождем

уличная женщина; обнищавшая, но любящая мать; согбенные фигуры с выражением смирения — эти темы все чаще появляются теперь на его полотнах. Именно на шумных улицах столицы Каталонии он убедился в их извечности. Но, как всегда, он не был привязан к одной или нескольким темам. Его внимание привлекает вид из окон его студии, меняющаяся игра света на крышах домов. Он тут же создает «Голубые крыши» — открывающуюся из его комнаты панораму крыш, террас и дымовых труб. Своей архитектурной строгостью картина резко отличалась от модных полотен импрессионистов.

Культурный мир Барселоны во многом уступал парижскому. Единственной представлявшей интерес художественной галереей в городе являлась «Сала Перес», но устраиваемые в ней выставки были беднее, чем салоны на улице Лаффит во французской столице. Неиссякаемое богатство парижских музеев вряд ли можно сравнить с полотнами и скульптурами каталонских примитивистов, которые в те годы еще не были собраны в музеях Барселоны. Чтобы увидеть их, приходилось совершать длительные путешествия в горы, где на стенах и сводах церквей можно было обнаружить их плохо освещенные росписи. Но Пикассо, который находился под впечатлением открывшегося ему совсем иного мира, не проявлял теперь большого интереса к ним. Он сам хотел создавать новое. Яркое средиземноморское солнце и неизменная, хотя и ограниченная материальная помощь его семьи в какой-то мере способствовали этому.

Пока Пикассо жил в Париже, Манач организовал выставку работ своего протеже в галерее Берты Вейл, на которой он выставил около тридцати картин, созданных Пикассо в течение года. Миниатюрная госпожа Вейл, смелая женщина, обладавшая поразительной способностью открывать таланты, всегда на шаг опережала своих коллег — торговцев художественными изделиями. По ее просьбе критик Адриэ Ферж написал вступление к каталогу. В нем он дал характеристику нескольких картин, и среди них таких, как «Люксембургский сад», «Натюрморт» и «Куртизанка с ожерельем из французских камней». Он высоко отозвался об этих работах, «которые радуют глаз прекрасной передачей тонов, порой спонтанно грубых, порой преднамеренно сдержанных».

Как часто бывало на выставках в галерее госпожи Вейл, посещавшие ее многочисленные друзья восторженно отзывались о выставленных картинах, но никто, ни один из них не проявил желания приобрести их. Выставка не облегчила материального положения молодого художника. Ему не удалось осуществить даже скромного желания иметь приличный гардероб. Некоторое улучшение его положения стало возможным лишь

благодаря дружбе с портным по имени Солер, который позднее получит в виде оплаты прекрасный портрет своей семьи. Сшитый им для создателя картины костюм венчал модный прогулочный стэк, превратившийся в руках Пикассо в рапиру, которой он вел шуточные бои с платанами на улицах.

В течение восьми или девяти месяцев, проведенных Пикассо в Барселоне, он продолжает создавать полные драматизма полотна, в которых преобладает голубой цвет. И хотя цвета теперь стали ярче и фоном служило море, а не кафе, между полотнами этого периода, такими, как «Мать и ребенок на берегу», одинокие фигуры, сидящие на фоне голых стен таверны в Барселоне, и картинами, созданными ранее, осенью, в Париже, разрыва не ощущалось.

Новая манера и уверенность, обнаружившаяся в скульптурности форм, проявились особенно заметно в рисунках. В них его трагическое восприятие жизни менее ощутимо, зато видны признаки углубленных поисков в изображении человеческого лица. Частым объектом полотен становятся две фигуры, одетые или нагие, которые приветствуют друг друга или обнимаются с такой страстью, что оба тела предстают как живой ствол дерева.

Шли месяцы, и желание вернуться в Париж вновь овладело Пикассо. Непонимание, с которым он столкнулся в Барселоне, раздражало его. Это ощущение становилось еще более острым при воспоминании о друзьях, оставшихся в Париже, которые не только понимали его, — общение с ними стимулировало его в работе. С первых же дней он обнаружил разницу в интеллектуальном уровне между художниками Барселоны и поэтами и критиками французской столицы. Французский язык переставал быть барьером, что можно видеть по письму, написанному Максу Жакобу, в котором встречаются идиоматические выражения, испанские по духу, но французские по форме. Письмо сопровождалось многочисленными рисунками сцен корриды и автопортретом с надетой черной шляпой с широкими полями, сужающимися книзу брюками и неизменной тростью. Как всегда, письмо начинается с извинений за то, что он пишет нечасто, и в качестве оправдания указывает на загруженность делами. Он делится с Максом своими планами: «Хочу создать картину, эскиз которой посылаю тебе». На нем изображены проститутка из «Сен-Лазара» и монахиня. Сохранился набросок и сама картина под названием «Две сестры». На ней, как и на многих картинах того периода, женщины стоят лицом друг к другу. Это не встреча двух влюбленных или двух дам в роскошных шляпах с перьями. Проститутка с закрытыми глазами, поникшей головой и



страдальческим видом ищет утешения у подруги, на лице которой написано сочувствие. Обе фигуры в одеянии и босы. В композиции картины, которой присущ внутренний динамизм, ощущается простота образов каталонских примитивистов. Она вызывала бы сентиментальные чувства, если бы не строгость поз изображенных. Идея картины возникла у Пикассо после непосредственного столкновения с грубой реальностью. Во время пребывания в Париже любопытство нередко приводило его в кожно-венерологический диспансер в больнице «Сен-Лазар». Один из знакомых врачей брал его под видом санитаря в палаты, где он мог делать наброски пациентов. Лица больных были закрыты колпаками. Их форма часто мелькает в картинах Пикассо того периода. Интерес Пикассо к женщинам улиц, постоянным пациенткам диспансера, не пропал после того, как он покинул помещения лечебницы, вымыв руки в дезинфицирующем растворе. Частенько после больницы он направлялся в ближайшее кафе, где завсегдатаями были выписавшиеся из клиники больные, и имел возможность наблюдать их в иной обстановке.

## **Снова Париж**

Из письма Пикассо Макс Жакобу становилось ясно, что Пабло планировал снова вернуться во Францию, чтобы окунуться в более благоприятную творческую атмосферу. И хотя в течение нескольких месяцев он еще испытывает сомнения, в конце 1902 года он возвращается в Париж в третий раз. Сначала он останавливается в небольшом отеле «Эколь» в Латинском квартале, а затем перебирается в более дешевую квартиру, которую снимал вместе с испанским скульптором по имени Сискет. Это была небольшая мансарда на верхнем этаже построенного в XVII веке дома, позднее превращенного в отель «Марок», а ныне носящего название «Людовик XV». Улица Сена, на которой расположилось это здание, находится неподалеку от бульвара Сен-Жермен с его многочисленными книжными магазинами и художественными галереями. В комнате было так тесно, что одному из них приходилось постоянно находиться на огромной, занимавшей почти всю комнату кровати, спинка которой была сделана из витых железных прутьев. Несмотря на неустанные усилия, друзьям редко удавалось заработать себе на приличный обед.

Заглянувший к ним вскоре Макс Жакоб был поражен бедностью, в которой приходилось жить его другу. Сам он недавно устроился работать в универмаг. Это позволяло ему приглашать друзей в довольно просторную,

хотя и скромную квартиру на пятом этаже, которую он снял на бульваре Вольтера неподалеку от промышленного района города. Он предложил Пикассо переехать к нему, что тот и сделал с большой радостью. В квартире была одна кровать, а в гардеробе — одна шляпа, которой друзья пользовались по очереди. Макс спал на кровати ночью, в то время как его друг работал; днем же, когда Макс уходил в магазин, наступала очередь Пабло. Макс был добрым человеком, но единственное, что он мог предложить своему другу, — это равную долю нужды. Спустя шесть месяцев после нового возвращения в Барселону Пикассо с оттенком ностальгии писал Макс; «Я вспоминаю нашу комнатушку на бульваре Вольтера, омлеты, сыр „Бри“ и жареную картошку. Я думаю о тех днях бедности, и мне становится грустно».

В юности Пикассо пришлось пережить не одну минуту отчаяния. Вероятно, он не раз задумывался над тем, оправданы ли его усилия утвердить себя; никогда безысходная нужда и отчаяние не загоняли его так в угол, как в те месяцы. К концу года эйфория от пребывания в Париже развеялась, и цена, которую приходилось платить за жизнь в этой Мекке художников, оказалась непомерно высокой. Его работы не находили покупателей. В довершение всего Макс, чей неуживчивый характер не позволял ему долго удерживаться на одном месте, потерял работу.

Накануне своего третьего отъезда из Парижа Пикассо удалось продать за 200 франков пастельный рисунок «Мать с ребенком на берегу». Он собрал все остальные картины, которые готов был отдать за такую же сумму, и отнес их на хранение Пишоту, жившему в то время на Монмартре. Отчаяние Пикассо было столь велико, что в последний вечер перед отъездом он сжег часть картин, чтобы хоть как-то согреться.

## **Барселона, январь 1903-го — апрель 1904 г. Слепота и видение**

Письмо Макс; Жакобу, в котором он ностальгически вспоминал об их скромных обедах, было написано из барселонской студии «Анхела де Сото». На первой странице вверху он изобразил башни собора, возвышавшиеся над крышами домов. Студия находилась в той самой комнате на улице Риера де Сан Хуан, которую Пикассо занимал в 1900 году. Он снова снимал ее вместе с одним из друзей. Лишь в начале 1904 года он смог позволить себе переехать в собственную студию на улице Комерсио.

Четыре переезда за эти годы из Барселоны в Париж и обратно

объяснялись его тягой к перемене мест. В период между 1900 и 1904 годами он пересек Пиренеи восемь раз. Он посетил также Малагу и Мадрид в надежде погрузиться в духовную атмосферу, которая служила бы источником вдохновения, и в то же время обрести уединение, столь необходимое для творческой деятельности.

Одиночество тех, кто понимает необходимость идти своим путем, и сомнения, которое охватывает осмелившихся вступить в мир неизведанного, были уже знакомы Пикассо. Но на этот раз он решил не тратить время на переезды и поиски более благоприятной атмосферы. В конце письма Максу он выражал намерение остаться в Барселоне на всю зиму, «чтобы успеть кое-что сделать».

Пребывание в этом ставшем для него родным городе затянулось до весны 1904 года. В это время он создает ряд самых выдающихся и трогательных полотен «голубого» периода. Среди многочисленных картин, выполненных в этом стиле, выделяются две работы. На одной изображена сцена семейной жизни: его знакомый портной Солер вместе с женой, четырьмя детьми и собакой расположились на траве на пикнике. На разостланной перед ними скатерти лежат охотничье ружье и убитый заяц. Позы родителей и детей, на мгновение замерших в минуту веселья, чтобы взглянуть на художника, придают картине какую-то безвременность, не лишая ее при этом жизненности.

Другая картина, тоже большого размера, «Жизнь», была написана тогда же, в 1903 году. Это самая замечательная работа из всех созданных художником в тот период. В ней присутствуют элементы символизма, вызывающие в памяти «Воспоминание». Застывшие позы трех фигур подчеркивают непримиримый конфликт между плотским чувством и долгом в повседневной жизни. Композиция картины очень проста. Нагая женщина прижалась к мужчине, который как-то неуверенно указывает на стоящую слева от него женщину в накидке, с ребенком на руках. На заднем плане два наброска картин, на которых изображены натурщицы. Создается впечатление, будто сцена происходит в студии художника. На обеих картинах мы видим поджавших к груди колени натурщиц, в позах которых отражено большое горе. Их изображение на картинах — стремление автора еще больше подчеркнуть страдание. Полотна обнаруживают своеобразный подход Пикассо к довольно сложной теме.

Помимо этих двух крупных работ, он создает много других. Некоторые из них значительны по глубине идеи и очень трогательны. Они близки друг к другу по стилю и пронизаны тем же загадочным голубым светом. В них можно обнаружить много элементов, которые найдут место в его картинах

в более поздние годы. К ним относится «Старый гитарист». На ней изображен старик, чьи удлиненные конечности, перекошенная поза и несколько искусственные жесты напоминают стиль Эль Греко; но геометрическая фигура человека, неразрывно соединенная с вертикальным предметом — гитарой, предвосхищает композиции натюрмортов периода кубизма.

Подчеркивание художником отдельных частей человеческого тела, в частности рук, имеет немаловажное значение. Этот прием особенно заметен в серии картин, в которых обнаруживается интерес Пикассо к слепоте. Примером служит «Обед слепого». На ней изображен сидящий за столом голодный человек, глазницы которого превратились в безжизненные провалы. Длинными, тонко осязающими руками он ощупывает лежащий перед ним хлеб и стоящий кувшин. Его правая рука касается кружки: прикосновением к ней он пытается компенсировать утраченную способность видеть. Ощущение заменило ему зрение, но где-то в глубине души он вновь обрел способность внутренне четко представлять предмет, несмотря на утрату способности различать свет и цвета.

Анализируя восприятие человеком предмета, Пикассо всегда поражался различию между видением объекта и знанием его. Художника не удовлетворяли внешние формы предмета. Созерцания недостаточно, впрочем, как и ощущения его с помощью других органов чувств. Для познания предмета необходим разум. Где-то на стыке чувственного восприятия и разума располагается внутренний орган зрения, который одновременно и чувствует, и видит. Именно с помощью этого возбуждающего воображение органа можно, не видя объекта, созерцать, понимать и любить его. Может быть, это внутреннее видение острее, когда окна во внешний мир захлопнуты.

Как-то Пикассо, уже в зрелости, повторил мысль, высказанную им впервые как раз в эти годы: «Художникам, как щеглам, надо выкалывать глаза, отчего те поют лучше». В эти слова он вкладывал собственное стремление глубже понять мир, в котором жил, и выразительнее воссоздать его, все равно какой ценой. Он словно перефразировал в более жестокой форме мысль, высказанную Паскалем: «Христос ослепил тех, кто хорошо видит, и наделил зрением слепых».

В «голубой» период были созданы также картины, в которых драматизм ощущается в не столь острой форме. Пикассо питал любовь к детям всех возрастов, а по отношению к новорожденным испытывал благоговение. И хотя в этот период его занимали главным образом темы бедности, болезней и отталкивающей уродливости, чувства любви никогда

не проявлялись в нем с большей силой, чем в те годы. Примером может служить картина «Ребенок, держащий голубя». Сюжет ее несет в себе элементы сентиментальности, но полотно отличают смелость в использовании цвета и некоторая тяжеловесность линий, чем-то напоминающая манеру Ван Гога. Кажущаяся грубоватость стиля привела к соединению крайностей в стиле и объекте.

Кое-кто из критиков упрекал Пикассо за якобы сентиментальность «голубого» периода. К отдельным картинам, как, например, к «Старому гитаристу», такое определение действительно применимо. Однако во всех его полотнах присутствует драматизм, выхваченный из окружающей жизни.

Весной 1904 года Пикассо, ощущая потребность в еще большем уединении, на короткое время переезжает в студию на улице Комерсио. За этой переменой места последовал период новых поисков и усилий. Теперь он частый гость лишь у Сабартеса, стены квартиры которого он расписывает в духе ассирийских барельефов и полотен, аналогичных тем, которые были созданы им в 1901–1904 годах. На одной из стен он изображает жестокую сцену — полуголого мавра, повешенного на дереве, под которым предается любовным утехам пара нагих влюбленных. Используя круглое окно высоко на стене, он с помощью нескольких линий превращает его во всевидящее око и ставит под ним подпись: «Волосы моей бороды, отделенные от меня, столь же божественны, как и я сам». Слова «как и я сам» обнаруживают одновременно честолюбие и сомнение, которые снедали его.

Прежде чем покинуть Барселону, он переезжает в новую студию на той же улице. Но даже удобные для работы помещения не принесли полного удовлетворения. Барселона не могла заменить Парижа, и в апреле 1904 года он расстается с Каталонией навсегда.

## В МИРЕ ПОЭТОВ (1904–1906)



### «Бато Лавуа». Окончательный переезд в Париж

На маленькой площади, именуемой ныне Эмиль-Годо, которая приютилась на юго-западных склонах Монмартра, некогда существовало странное заброшенное здание, которое Макс Жакоб лет пятьдесят назад окрестил «Бато Лавуа» («Пароход-прачечная»). Это имя пристало к сооружению, может быть, еще и потому, что уж очень оно походило на баржи-прачечные, стоявшие на приколе на Сене. С кораблем здание роднило то, что вступавший на него человек оказывался словно на верхней палубе, и, чтобы достигнуть нижних этажей, ему предстояло спуститься по узкому запутанному лабиринту лестниц и темных переходов. В остальном же оно совсем не походило на плавучую прачечную: в нем полностью отсутствовала вода, а о санитарных удобствах можно было говорить лишь условно. Огромное количество окон, выходящих на противоположную сторону площади, свидетельствовало о том, что все здание, под опасным углом наклонившееся к вершине холма, представляло собой улей студий.

Это странное сооружение, сгоревшее, кстати, дотла в мае 1970 года, казалось, состояло из одних чердаков и подвалов. Из-за его аварийного состояния ни одна страховая компания не хотела бы видеть его владельца

своим клиентом. В конце прошлого века оно имело репутацию центра парижской богемы. В нем нашли приют художники и писатели поколения Гогена и символистов. Именно сюда из Барселоны в апреле 1904 года и направился Пикассо с Себастья Хуниером-Видалом. Их путешествие на поезде третьим классом и первые встречи с французами воспроизведены в серии забавных рисунков Пикассо, носящих название «Аллилуйя».

На одном из них, изображающем прибытие, Хуниер несет под мышкой два огромных чемодана. Подпись внизу гласит: «В девять часов они прибыли наконец в Париж». Развязка наступает в последнем рисунке, где Хуниер изображен одиноким и босым с картинной рамой в руках, которую он обменивает на мешок золота, вручаемый ему маленьким лысым человеком во фраке. Сопровождающая внизу подпись сообщает: «Я вызвал к себе Дюран-Руэля, который вручил мне пачку денег». Следует напомнить, что «Аллилуйя» — это название, которое давалось в Испании в XIX веке вставленным в деревянные рамки картинкам, изображавшим горести человеческой жизни. Перенесенная на эти картинки жизнь обычно заканчивалась трагедией. Вслед за черепами, гробами и похоронными процессиями, завершавшими это повествование, следовало благословение «Аллилуйя». Версия же Пикассо, заканчивавшаяся визитом самого богатого во Франции агента по продаже картин, выглядела слишком оптимистичной на фоне традиционных жизнепредставлений.

Ранее Пикассо приезжал в Париж с намерением пробыть там несколько недель. Но на этот раз все созданные в Испании картины были отправлены во Францию заранее. Сразу по приезде он обосновался в студии на последнем этаже, что в «Пароходе-прачечной» соответствовало первому этажу; здесь в течение последующих пяти лет ему предстояло жить, работать и принимать гостей.

По опыту он уже знал, сколь безжалостным и безразличным может быть большой город к молодому художнику, каким бы талантливым он ни был и сколь огромной верой в себя он бы ни обладал. Но на этот раз, как писал Морис Рейналь, Пикассо «прибыл в Париж не для того, чтобы покорить его, и даже не для того, чтобы обольстить его; он приехал, чтобы обрести целебное средство для жизни».

Исследователи творчества Пикассо по-разному объясняют его приезд в Париж, который сыграл решающую роль в жизни художника и, по сути, означал начало его эмиграции. С этого момента он превратился во французского художника. Медленно и осторожно, по мере роста его славы, даже официальные власти начинают признавать, что его присутствие во Франции делает ей честь. Сам же Пикассо всегда считал себя

чужестранцем за пределами Испании. Он так и не принял французского гражданства, но рассматривал Францию, принявшую его, сначала с благодарностью, а затем, когда политические события сделали его возвращение в Испанию невозможным, с искренней теплотой.

Некоторые испанские исследователи не могут согласиться с утверждением, например, поэта Пьера Риверди о том, что «вся его (Пикассо. — *Р.П.*) карьера художника протекала во Франции, и все разносторонние проявления дарованного ему природой таланта являются частью истории современного французского искусства. Пикассо понимал, что многовековой консерватизм у него на родине тормозил развитие его творческих способностей». Его талант постоянно напоминает о качествах, приобретенных им в Испании, о его испанской крови, которую не могло заменить ничто. Однако беспристрастный взгляд со стороны показывает, что магнетическое очарование Парижа, привлекавшего своим великолепием многих художников со всего мира, заменило атмосферу круга друзей, с которыми он общался в таверне «Четыре кошки». Можно высказать также предположение: революционные элементы его творчества никогда не были бы приняты в Испании. Позднее он как-то признавался Рейналю: «Если бы Сезанн творил в Испании, его бы сожгли заживо».

«Целебное средство для жизни» — вот что двигало Пикассо при переезде в Париж. Жизнь и живопись являлись для него неразрывными понятиями. Он взирал на происходящее вокруг него и как художник желал проникнуть в суть окружающего. Его становящееся все более проницательным видение мира подтачивали внутренние сомнения, и он не знал, как выразить свой недюжинный талант, которым, и Пикассо признавал это, он обладал. Похвалы его друзей и радость, испытываемая от поразительной легкости, с какой он графически передавал свои идеи другим, не доставляли ему удовлетворения. Как вспоминал Рейналь, «он чувствовал беспокойное одиночество рождающегося гения и ощущал зов к освоению новых миров».

Возвращение в Париж после более чем года упорного труда в Барселоне не принесло с собой перелома в его творчестве. Жалкие обитатели барселонских улочек, по-видимому, все еще мысленно преследовали его. Первые образы, вышедшие из-под его кисти после переезда в Париж, пронзительно знакомы: голодный нищий, окруженный любопытными детьми, ест из миски суп; сумасшедший в лохмотьях грозит пальцем небу; и вновь голодный, убогий слепой с протянутой рукой просит подаяние. Характерные для всех стран персонажи во всей своей разящей нищете продолжали оставаться центральными фигурами на его полотнах.



Следует упомянуть о двух произведениях, созданных летом 1904 года. Первая — крупный рисунок пастелью под названием «Женщина с вороной», находящийся в настоящее время в музее Толедо, штат Огайо, США. Его общая тональность и тонкость в передаче женской фигуры с задумчивыми глазами, склонившейся в поцелуе над птицей, неизбежно связывает ее с «голубым» периодом, хотя ее тело менее скульптурно, чем на многих ранних работах. Основное внимание приковывает к себе длинная, тонкая вертикально поднятая рука, прижимающая птицу, — явный отголосок манеры Эль Греко.

Вытянутые руки появляются и в другой работе, известной под названием «Скромная трапеза». Друг Пикассо по Барселоне Рикардо Каналс за пять лет до этого убедил его попробовать свои силы в гравюре. С той поры сохранилась лишь одна работа художника — небольшая гравюра пикадора с широко расставленными ногами, держащего в левой руке пику. Как начинающий гравер, Пикассо забыл, что при гравировании все детали получают наоборот. Он быстро понял эту ошибку и наверху гравюры написал «El Zurdo» («Левша»). У ног пикадора (натурщик, очевидно, позировал внутри помещения) притаилась маленькая сова. Это первое появление в его работах птицы, которая зачарует его и пятьдесят лет спустя вновь вернется на многие рисунки и полотна художника.

## **Фернанда Оливье**

Вскоре после приезда Пикассо в Париж он случайно встречает девушку, которая пришла за водой в подвал «Бато Лавуа», где находился единственный на весь дом кран. Ее зеленые миндалевидной формы глаза и правильные черты лица, обрамленного густыми каштановыми волосами, не могли не привлечь его внимания. Он перекинулся с ней несколькими словами, и эта мимолетная встреча привела к первому серьезному увлечению в его жизни. «La belle Fernande» («Прекрасная Фернанда») стала его неразлучным спутником, делившим с ним тяготы жизни и первые успехи в течение последующих шести лет. По ее словам, их первая встреча произошла в жаркий летний поддень; она сидела с подругой в тени каштанов во дворе. Налетевшая неожиданно гроза заставила их искать укрытие. В темном проходе дома им повстречался молодой испанец, жгучего взгляда черных глаз которого невозможно было избежать. Он держал в руке котенка и, улыбаясь, преградил ей путь. Она, к своему удивлению, согласилась заглянуть к нему в студию. К стенам было

прислонено большое число выполненных в голубом цвете картин; в ящике стола жила стая белых мышей.

У Фернанды был секрет, который она скрывала даже от Пабло. Она родилась полугодом раньше его в Париже; ее родители занимались швейным делом. После смерти матери ей пришлось жить с теткой, которую она ненавидела всей душой. В семнадцать лет она убежала из дома тетки и вышла замуж за скульптора, которого почти не знала. Вскоре он сошел с ума, и ей снова пришлось мыкаться по углам. По словам Фернанды, именно она отказывалась выйти замуж за Пикассо, несмотря на его настойчивые просьбы, не объясняя при этом причины отказа. Когда они вдвоем посетили Барселону, отец был поражен упорным нежеланием девушки связать свою судьбу с его сыном, которому он советовал не оставлять попыток убедить ее изменить решение.

В своих мемуарах Фернанда Оливье рассказывает о своей жизни с Пикассо в ту пору, когда им вместе было немногим более сорока лет. Она правдиво воссоздает картину бурлившей вокруг жизни богемы, приемы у самых разноплеменных ее представителей: у начинающих художников, у которых не было ни гроша в кармане, и у коллекционеров, кошельки которых были набиты туго.

Поразительная красота Фернанды, ее грациозность и уверенность в себе вселили оптимизм и вновь пробудили радость жизни у ее возлюбленного, что не могло не найти отражения в его творчестве. Свою любовь к ней Пикассо выразил в многочисленных ее портретах и рисунках. Со свойственной испанцам ревнивостью он окружил ее вниманием. Она с благодарностью вспоминает горы старых книг, которые проглатывала, сидя неделями в его студии, потому что у нее не было туфель, чтобы выйти на улицу. Как истый андалусец, Пикассо ухаживал за ней, как за новобрачной. Он сопровождал ее повсюду, сам убирал квартиру, ходил в магазин за продуктами. В этой обстановке, вспоминает она, «имея немного чая, несколько книг, кушетку, мало хлопот по дому, я была счастлива, очень счастлива». Фернанда получала удовольствие от ничегонеделания. Правда, она прекрасно стряпала, умудряясь готовить вкусные блюда на маленькой сковородке. Благодаря ее экономности ей удавалось кормить Пабло и его друзей на два франка в день.

Воспоминания Фернанды содержат описание впечатления, которое он произвел на нее и которое небезынтересно воспроизвести. «На первых порах в нем было трудно обнаружить какие-либо особые привлекательные черты. Однако его несколько странная, но неизменная предупредительность привлекала к себе внимание. Он не блистал в

окружении людей, но исходящая от него теплота, горевший в нем огонь порождали какой-то магнетизм, перед которым я не могла устоять». Далее она пишет: «Он был невысокого роста, имел темные волосы, сбитую фигуру и постоянно находился в движении. Унаследованные им от матери необычные, глубоко посаженные глаза пронзали насквозь. Его жесты не отличались изяществом, а руки чем-то напоминали женские. Одет он был бедно и неухожен. Спереди густая прядь темных блестящих волос спадала на высокий упрямый лоб, а сзади длинные волосы доставали до воротника потертого пиджака. В своем одеянии он походил одновременно на представителя богемы и на рабочего». Она вспоминает, как однажды зимой, когда у них кончился уголь, они, чтобы согреться, не вылезали из-под одеяла до тех пор, пока живший неподалеку торговец любезно не привез уголь, не потребовав за это уплаты, потому что «ему нравились мои глаза». Они придумывали всевозможные способы, чтобы доставать продукты, не уплатив при этом за них ни сантима. Они звонили в продовольственную лавку, делали заказ и просили доставить продукты на дом. Когда мальчик-посыльный приходил с корзиной, Фернанда из-за закрытой двери кричала ему, чтобы он оставил продукты у двери, потому что она не может выйти к нему, так как раздета. С помощью этой уловки им удавалось выгадать несколько дней, чтобы за это время найти деньги. Как-то их собачка Фрита вернулась домой, держа в зубах связку неизвестно где добытых сосисок.

«Бато Лавуа» представляло собой грязное, неудобное помещение, в котором постоянно стоял гвалт. Зимой здесь застывал в чашках чай, а летом доносила невыносимая жара. Соседи, среди которых можно было встретить художников, скульпторов, актеров, прачек, портных, сутенеров, разделяли одну судьбу. Пикассо вспоминал трагический случай: постоялец дома, поскользнувшись на покрытой снегом крыше, упал вниз и разбился; или, наоборот, курьезное происшествие — чуть не задохнувшийся владелец дымившей в квартире керосинки в порыве ярости выбросил ее из окна. Но, несмотря на бедность и неудобства, жившие в доме постояльцы не утрачивали оптимизма. Эта обитель разношерстной публики сохранила дух сельской жизни с ее близостью друг к другу, сплетнями и накалом страстей. Жизнь, которой жили молодой художник-испанец и его друзья, вписывалась в окружающую атмосферу. Они были приняты как свои всеми жильцами, хотя соседи часто не понимали их странных споров и занятий.

## **«Ватага» Пикассо**

Среди тех, кто по различным причинам переехал из Барселоны в Париж, находились скульптор Пако Дурио, друживший когда-то с Гогеном; художник Рамон Пишот; Зулоага, который считал себя уже сложившимся живописцем; гравировщик Рикардо Канале, прекрасный портрет которого, один из лучших, был позднее создан Пикассо; и скульптор Маноло Уге, неистощимый на шутки, объектом которых бывали буквально все.

Характер Пикассо и его талант завоевали ему признание и преданность его друзей. Они всегда были готовы прийти ему на помощь, если им позволяли сделать это их скромные средства. Пако Дурио, услышав как-то, что у Пабло не осталось в доме ни крошки, незаметно положил у двери его комнаты банку сардин, буханку хлеба и бутылку вина. Маноло и Анхел де Сото, которым оказывал помощь Макс Жакоб, часто отправлялись в город с пачкой рисунков под мышкой. Они обходили художественные галереи, расположенные на улице Лаффит, в надежде получить несколько франков, которые затем делили между собой поровну. Если им не удавалось продать картины, они искали счастья у торговцев всякой всячиной, таких, как Пер Сулье, бывшего борца и страстного любителя бутылки. Этот колоритный торговец держал магазин напротив цирка «Медрано». Он собрал довольно большую коллекцию картин, которые приобретал, полагаясь на интуитивную любовь к живописи. Его чутье помогло ему открыть для публики многие картины Ренуара, Руссо и даже Гойи. Он стал незаменим для живших в округе художников, не потому, что сделал многих из них богатыми, приобретая у них картины, а потому, что спас многих из них от голода. Художникам всегда удавалось заполучить у него несколько франков, чтобы заплатить за предметы первой необходимости. Но какую цену им приходилось при этом платить! Двадцать франков за десяток блестящих рисунков Пикассо — вот те гроши, которые Сулье предлагал художнику за стаканом вина в ресторанчике, расположенном по соседству с его магазином.

Все попытки достать где-нибудь еще несколько франков заканчивались, как правило, безуспешно. С помощью друга Делатре, у которого был печатный станок и который делал эстампы в период большого спроса на них, Пикассо выпустил серию из четырнадцати гравюр. Различные по размеру, они отличались безукоризненностью исполнения и привлекательностью образов; среди них преобладали Арлекины и артисты цирка. К той же серии относится и гравюра с изображением Саломеи, танцующей перед безобразно толстым Иродом. Сюда же можно отнести и «Скромную трапезу», первоначальная копия которой является в настоящее время одной из наиболее редко встречающихся и наиболее ценных гравюр

Пикассо. Серия была выставлена агентом Клови Саго, имевшим небольшой магазинчик на улице Лаффит. Но гравюры не принесли ни их автору, ни агенту ни франка.

В отличие от других художников, которые не упускали возможности выставлять полотна на выставках, Пикассо упорно отказывался выносить свои работы на суд публики. Продажа им картин вызывалась скорее необходимостью. Ему было больно расставаться с ними. Он предпочитал дарить их, нежели торговаться с агентами о цене. В этот период он действительно раздал больше работ, чем продал. Его нежелание выставлять свои работы в какой-то степени объяснялось испытываемой им горечью от неудач первых выставок. В еще большей степени оно объяснялось его убежденностью в собственной гениальности и неуверенностью в ее признании другими. Поэтому он предпочитал гордо держаться в стороне. Даже Воллар, как правило, не показывал работы Пикассо незнакомым, позволяя взглянуть на них лишь избранным.

Уже в 1905 году полотна Матисса, Брака, Вламинка, Дафи, Фриза и Руо можно было встретить на выставках в «Осеннем салоне» или в более модернистском «Салоне независимых». Но Пикассо избегал появляться в столь разношерстной компании. Он не обращал внимания на господствовавшие в то время течения и предпочитал следовать собственным путем. Чтобы как-то прокормиться, некоторые художники подражались выполнять работы для различного рода иллюстрированных журналов. У Пикассо не было ни времени, ни желания следовать их примеру, хотя однажды он, по-видимому, выполнил какую-то работу для журнала «Фру-фру». В другой раз он согласился нарисовать часть декорации для пьесы «Святая рулетка» Жана Лорэна и его друга Густава Кокио. Поскольку декорации были выполнены неизвестным художником, они были сочтены неудачными и отвергнуты директором знаменитого театра «Гран Гиньоль».

## **Первые клиенты**

Хотя Пикассо отказывался показывать свои работы на выставках, отдельные коллекционеры все же посещали его студию и стали охотно приобретать его полотна. Среди посетивших его отшельническую студию оказались Гертруда и Лео Стайны, которым молодого художника рекомендовал почитатель его таланта Анри Пьер Роше. Выходцы из Америки, Стайны незадолго до этого обосновались в Париже. Со

свойственной им страстью они быстро окунулись в мир искусства и литературы. Будучи проездом в Лондоне, Лео Стайн приобрел первое модернистское полотно Вильсона Стиера. Вскоре после этого с помощью Бернарда Беренсона он обнаружил Сезанна в галерее Воллара и приобрел выполненный французским постимпрессионистом пейзаж. Вслед за этим он добавляет к своей растущей коллекции Ван Гога и Гогена, а на «Осеннем салоне» в 1905 году с одобрения сестры приобретает идущий против всех канонов блестящий и глубокий портрет работы Матисса. Это полотно превратилось в главную мишень резкой критики, направленной против серии работ Матисса, Дерена, Вламинка, Брака и других художников, картины которых отличались сочетанием ярких, контрастных цветов. Позднее эта группа получила название «фовисты» от слова «les fauves» («дикие»). Их манеру отличало свободное и несколько произвольное использование бросающихся в глаза красок, что вело порой к еще большему игнорированию формы, чем у их предшественников, неоимпрессионистов. Эта брызжущая новыми идеями кучка группировалась вокруг талантливого художника, старшего среди всех членов этой группы, Анри Матисса, которому присвоили кличку «король диких зверей».

Полотна и сама личность Пикассо произвели большое впечатление на Стайнов. Лео приобрел за 150 франков, правда, против желания Гертруды, первую работу Пикассо у Клови Саго. Это было несколько продолговатое полотно, созданное в 1905 году и выполненное преимущественно в голубых тонах, на котором изображена девушка, держащая в руках корзину красных цветов. В первый же приезд в студию Пикассо брат и сестра приобрели у Пикассо картин на невиданную для художника сумму — 800 франков.

Эти два невзрачных на вид неутомимых коллекционера не только проявили смелость в выборе, но и оказались исключительно гостеприимными хозяевами. В своих воспоминаниях Гертруда Стайн описывает обеды у нее в квартире на улице Флерюс, где в течение многих лет частыми гостями были самые талантливые люди того времени. Не погрешив против истины, можно сказать, что почти все молодые поэты, художники и музыканты того поколения, которые приезжали в Париж в первые два десятилетия нашего века со всех уголков Земли, рано или поздно находили дорогу в эту квартиру. И хотя Стайны приобретали работы у Матисса и Пикассо уже в течение более года, сами художники познакомились друг с другом под этой гостеприимной крышей лишь осенью 1905 года.

## Поздние годы «голубого» периода

В своих воспоминаниях Фернанда отмечает, что вначале она не могла понять, как Пабло мог выкраивать время для работы из-за непрекращающегося потока друзей-испанцев. Она поняла это, когда обнаружила, что, несмотря на отсутствие в его квартире электричества, он предпочитал работать по ночам. Большинство его картин, написанных до 1909 года, созданы при свете керосиновой лампы; он вешал ее над головой, а сам при этом на корточках трудился над полотном, поставленным на пол. Очень часто в эти годы у него не было денег, чтобы купить керосин, и тогда он работал при зажженной свече, которую держал в левой руке.

Слабость света от свечи и ослабленное при этом восприятие желтого цвета, очевидно, оказались причиной общего голубого тона его картин того периода, хотя вряд ли можно утверждать, что он не учитывал при этом искажения, создаваемого искусственным светом. В качестве подтверждения этого предположения достаточно привести его собственные слова: «Лучшим цветом среди цветов является самый голубой среди голубых». Его привычка работать по ночам приводила к тому, что он часто ложился спать в шесть утра. Поэтому ранние гости создавали некоторое неудобство. К счастью, консьержка, чье расположение ему удалось завоевать, не пускала к нему в эти часы никого, кроме посетителей, которые могли представлять интерес как потенциальные покупатели. Когда в дом прибывал помощник министра Оливье Сенсер, облаченный в строгий костюм и в цилиндре, консьержка стучала в дверь и кричала: «Откройте, пожалуйста, к вам пришли по серьезному делу». После этих слов Пикассо вставал и в ночной рубашке открывал дверь этому заядлому коллекционеру, в то время как Фернанда пряталась за холстами. Сенсер, подыскивая подходящее место для цилиндра, вежливо советовал молодому художнику: «Наденьте, пожалуйста, брюки, иначе вы простудитесь» — и только после этого начинал знакомиться с последними работами.

Посетителю, приходившему в более поздний час, дверь открывал сам Пикассо «с завитушкой черных волос, спадавших на его агатового цвета глаза, одетый во все голубое, в белой выпущенной рубашке, схваченной алым фланелевым поясом с бахромой на концах». В квартире-студии стоял сильный запах керосина и парафина (последний Пикассо использовал в работе и для освещения), смешанный с горьким запахом табака. Обойдя картины, прислоненные к стенам, гость подходил к полотну, стоявшему на мольберте в центре студии, над которым в данный момент работал

художник. Пикассо порой любил писать полотна, глядя на них под непривычным углом, меняя свое положение в зависимости от размера полотна. На полу справа от мольберта лежали тончайшие кисти из волоса соболя, краски и стоял огромный набор горшочков, баночек и тряпок, причем так, чтобы все это можно было в любую минуту достать рукой. Несмотря на большие размеры комнаты и почти полное отсутствие мебели, в ней было тесно: она была заставлена многочисленными предметами. В этом отношении она походила на студию на бульваре Клиши, на будущую квартиру на улице Боэси, на огромную студию на улице Гран-Опостен, на вилле «La Californie», а впоследствии в «Нотр-Дам-де-Ви». Словом, где бы Пикассо ни обосновывался, он собирал вокруг себя материал, который не мешал пробуждению воображения. Сальмо описывает студию, какой она предстала перед ним в момент его первого визита: «Сколоченный из крашеных досок шкаф для красок, маленький круглый стол, купленный у старьевщика, ободранная софа, служащая кроватью, мольберт; отгороженная от студии каморка, которая была его убежищем, где находилось нечто, похожее на лежанку. Среди друзей эта каморка получила шутовское название „спальня невесты“. Вплоть до переезда сюда, и довольно скорого, Фернанды Оливье в ней с молчаливого согласия хозяина его друзья позволяли себе всякого рода фривольности».

Поняв, какой кладезь ценностей представляют увиденные им картины, Сальмо, по его словам, испытал чувство, которое «перевернуло во мне все, словно я открыл для себя совершенно иной мир».

Посреди комнаты стояло цинковое корыто, в котором хранились книги Поля Клоделя и Фелисьен Фагу. В углу, где после переезда в студию устроилась Фернанда, Пикассо поместил на стене нечто, что вызвало у нее недоумение. В первые дни их знакомства он написал ее портрет и поместил его в рамку, сделанную из ее голубой блузки, которую она дала ему по его просьбе для этой цели. С помощью Макса Жакоба, доставшего ему две голубые вазы и искусственные цветы, он частично из любви, частично в шутку поместил этот портрет, как икону на алтаре. Фернанда никогда не могла понять, было ли это «творение» отголоском того, что он называл «мистикой», или просто причудливой шуткой, чтобы лишить ее душевного покоя.

Появление Фернанды отнюдь не привело к разрыву его связей с друзьями. Более того, близкие отношения с Максом Жакобом намного пережили чувства Пикассо к Фернанде.



## В кругу поэтов

Хотя Пикассо всегда стремился оставаться в часы работы один, ему это редко удавалось. В Париже, как и в Барселоне, его тяготение к миру литераторов позволило ему встретиться с рядом выдающихся личностей, что имело большое значение и для него, и для его друзей. В баре неподалеку от вокзала «Сен-Лазар» Пикассо познакомился с темпераментным, блестящим поэтом, наполовину итальянцем, наполовину поляком, для которого Франция стала родиной и который изменил свою фамилию Костровицкий на Аполлинер. Вот как Макс Жакоб описывал нового знакомого своего друга: «Не переставая спокойно, но осуждающе разглагольствовать о Нероне и не глядя на меня, он машинально протянул мне короткую сильную руку, которую можно было принять за лапу тигра. Окончив речь, он встал, сграбастал всех нас своими ручищами, и через минуту мы уже шли по темной улице, нарушая ее тишину взрывами смеха. Так начались для меня самые незабываемые дни». Эта встреча положила начало новому периоду в их жизни. В их круг вошло еще немало художников и поэтов. Их тесное сотрудничество окажет плодотворное влияние на творчество каждого из них.

Интерес Пикассо к поэтам нашел в них не менее горячий отклик. По мере роста его знакомств рос и его престиж среди них. Альфред Жарри вплоть до своей смерти в 1907 году оставался большим другом молодого художника. Огромный талант, остроумие и эксцентричность поэта произвели на Пикассо сильное впечатление, и его влияние на приобретающего все большую известность испанца ощущалось долго после смерти друга. Созданные им произведения, как, например, «Патофизика», и вызывающий образ грубияна Пера Убю импонировали Пикассо и еще больше подмывали его саркастически обрушиваться на условности в любой форме. Способность Жарри мастерски пользоваться таким опасным оружием, как сатира, действовали на Пикассо заражающе. И хотя озорство пьес его друга шокировало французскую аудиторию, эти пьесы побуждали Пикассо с его испанским темпераментом к безжалостному отбрасыванию общепринятых канонов.

Частыми гостями в студии Пикассо стали Пьер Риверди и Морис Рейналь, Шарль Вильдрак, Жорж Дуамель и Пьер Макорла. Хозяин испытывал наслаждение от их глубоко интеллектуальных бесед и их высокой оценки его работ. Во многом их влекло друг к другу потому, что они были абсолютно противоположными натурами. Как правило, Пикассо

во время бесед хранил молчание; лишь изредка его мысли находили бурное выражение в форме неожиданного парадоксального замечания или убийственной шутки. Создавалось впечатление, будто он постоянно вел наблюдение: его глаза быстро перебежали с одного собеседника на другого, он прислушивался к их словам и впитывал их. Его друзья, напротив, пространно и глубокомысленно рассуждали о сложных материях. В свою очередь, их привлекало его загадочное и спокойное отношение к своему таланту, порывистость, оригинальность самовыражения и глубина его работ. Частые визиты в его студию друзей побудили как-то одного из них шутливо предложить повесить над дверью табличку с надписью: «Au Rendezvous des Poets» («Встреча поэтов»). Днем там обычно бывали Аполлинер, Макс Жакоб и Маноло. Фернанда вспоминала, что в течение лет, проведенных в «Бато Лавуа», они редко сидели за столом одни. Она обычно готовила обед для всей компании на плитке, если, как это иногда случалось, ее обожатель, торговец углем, не заглядывал к ним и не приглашал пообедать. «Надо было слышать благородный голос Аполлинера, когда мы гурьбой вываливались из студии и направлялись в дом любезного хозяина», — вспоминала она много лет спустя.

### **«Розовый» период**

В первые годы после окончательного возвращения Пикассо в Париж в его картинах преобладал голубой цвет. «Меня окружает голубой мир», — повторял он. Атмосфера и приемы «голубого» периода характерны для картин, созданных осенью и зимой 1904 года. Некоторое исключение составляла лишь одна крупная работа, выполненная в серо-голубых тонах. При создании этого полотна ему позировала прачка, жившая и работавшая в том же доме, где находилась студия художника. Она изображена держащей утюг, на который она налегает всем телом. Если не считать улыбки на ее бледном лице, длинные иссохшиеся руки прачки и убогость пустой комнаты свидетельствуют о безысходной нужде. Одно ее плечо, поднятое под острым углом, чем-то напоминает грустную позу старого гитариста с другой картины Пикассо. В обеих картинах ощущается влияние Эль Греко со свойственным ему манерным искажением человеческих фигур и его средневековых предшественников.

Еще в одном крупном полотне, «Актер», также воссоздана драматичная обстановка. Как и для других картин, позировал ему сосед по дому. Неестественно тонкими руками и пальцами, искривленными, словно

сучья деревьев, актер, наклонившись над суфлерской будкой, в одиночестве жестикулирует перед зрительным залом. Его изогнутое продолговатое тело обтянуто трико с голубой отделкой. Даже не зная роли, которую он исполняет, можно видеть, что его поза выдает глубокие внутренние страдания и нужду.

В отличие от «Старого гитариста» и большинства фигур «голубого» периода картина «Актер», очевидно, одна из первых, в которой объект помещен в трехмерное пространство, создаваемое голубизной фона. Этот элемент наряду с использованием ранее не применявшихся красок возвещает о наступлении в творчестве Пикассо нового периода. Последовавший за этим двухлетний период получил название «розового». «Актер» явился его провозвестником. Пикассо оставлял позади сумеречный голубой мир жалких, отверженных изгоев, чьи образы ранее вдохновляли его. Он открыл для себя на Монмартре новый мир — цирк. И хотя жизнь на цирковой арене также таила множество трагедий, она не внушала отчаяния. Актер и клоун — служители искусства. Их мастерство и смелость перед лицом непредсказуемого и опасности чем-то напоминают корриду. Именно они подсказали Пикассо дорогу, по которой он будет следовать при создании будущих творений.

## **Арлекин**

Уже в ранние годы «голубого» периода в его работах появляется этот образ — юноша в костюме актера, приготовившийся к спектаклю, в котором он, судя по его хрупкому виду, всего лишь еще одна жертва, один из лицедеев, перенесших на сцену нравы отвергшего его общества. Независимо от исполняемой им роли, комичной или трагической, его фигура вводит в заблуждение, ибо трагедия кроется не в его жестах, а в нем самом.

Образ Арлекина постоянно напоминает о себе в работах Пикассо. Даже в период кубизма, которому не были свойственны элементы художественной символики, ромбовидная отделка костюма этого изгоя часто выдает его присутствие. Неотступное перекочевывание этого трагического образа из картины в картину побудило профессора Юнга предположить, что причина его постоянного появления кроется в подсознательном желании Пикассо представить самого себя в его образе. Это предположение подкрепляется тем, что в ранние годы Арлекин приобретал черты самого художника. Однако Пикассо видел себя не только

в образе этого юноши с надломленной душой. Его любовь к перевоплощению, безусловно, побуждала его представлять себя в различных ипостасях. Можно утверждать, что бык, лошадь, минотавр, сова, голубь, задумчивый влюбленный, бородатый художник и даже держащий свечу ребенок также являлись частицей того, кем воображал себя Пикассо.

Увлечение художника образом Арлекина, особенно в ранний период, предполагает наличие аналогии между ним и его легендарным образом. Арлекин Пикассо — это не элегантный забавный актер, столь любимый Ватто; это не гордый, облаченный в красочные одежды юноша Сезанна; это и не паяц. Хотя он и клоун, он — воплощение истины. Хотя он и носит маску, его характер выдают изменчивая внешность и неуловимые черты. В этом Арлекине, одетом в костюм с разноцветными ромбами, можно сразу же разглядеть силу, способную высмеивать кого угодно, оставаясь в то же время неуловимым и внешне беззаботным. Он — вор, который, не будучи заподозрен, способен ради интереса завладеть любой вещью; его действия объясняются просто желанием доказать самому себе, что он способен на этот поступок; ему хочется всего-навсего попытаться счастья. В этой игре его цель — помериться силами с запретом. В течение XIX века образ Арлекина не пользовался любовью у художников. Но к концу века он блестяще был выписан в картине Сезанна «Марди-Гра». Пикассо увидел эту приобретенную Волларом картину в его галерее, прежде чем работа была куплена коллекционером Щукиным и увезена в Россию. Образ Арлекина на полотнах Пикассо — это свидетельство влияния на него Сезанна. Чаще всего Пикассо изображал этого полушута-полуактера не на сцене, а в повседневной обстановке — в кругу семьи или в окружении любимцев-животных. Его пластичное тело — сгусток эмоций. В более интимной обстановке он представлен нянчащим ребенка в то время, как его нагая жена расчесывает волосы. В картине «Семья акробата с обезьяной» Пикассо показывает молодую мать с ребенком и еще один важный персонаж его картин — обезьяну. Иногда Арлекин предстает маленьким ребенком или стариком на фоне пейзажа, путешествующим в компании с акробатом или собакой, или просто стоящим в стороне и безучастно смотрящим на своих друзей.

И хотя образы, как и герои его произведений прошлого периода, одиноки и живут в собственном, изолированном мире, в них ощущается какое-то спокойствие, которое, очевидно, отражало душевный покой, обретенный Пикассо в любви к красавице Фернанде. Две акварельные миниатюры, созданные осенью 1904 года, показывают человека, в одном

случае явно самого Пикассо, созерцающего сокровище, которым можно обладать даже в бедности, — спящую нагую красавицу. Это первая картина на тему, к которой он будет неоднократно возвращаться в будущем и использовать ее в различных вариантах.

В «цирковой» период навевающий грусть голубой цвет начинает уступать место мягкой, ласкающей глаз гамме розовых цветов, а на смену изможденным телам стариков приходят источающие нежность полнокровные юноши. Артисты цирка уже не представлены бедняками-одиночками; они повсюду окружены коллегами. Место бледных, высохших, бедствующих калек занимают грациозные фигуры юношей, по виду напоминающие, как это ни странно, девушек.

## **Цирк и его обитатели**

Монмартр, представлявший собой деревню внутри большого города, жил своей жизнью. В нем неподалеку друг от друга располагались театры и другие увеселительные заведения. В течение многих лет самым популярным из них среди художников считался цирк «Медрано», который и поныне продолжает очаровывать сменяющие друг друга поколения парижан. Его клоуны, акробаты, лошади доставляли удовольствие Дега, Тулуз-Лотреку, Форэну, Сёра и многим другим художникам. Здесь за подмостками цирка и балаганчиками ярмарки, раскинувшейся в течение зимы вдоль всего бульвара, Пикассо познакомился с Арлекинами, жонглерами, бродячими актерами, которые, сами того не зная, стали натурщиками для его картин. Они семьями разбивали палатки непосредственно за помещениями, в которых давались представления при мягком свете парафиновых ламп. Их дети, жены, дрессированные животные — обезьяны, козы, белые пони — располагались тут же, среди атрибутов, необходимых для представлений. Живя в стороне от каждодневных забот большого города, они целыми днями были заняты репетициями и демонстрацией своего мастерства на арене.

В этот период Пикассо создает картину, позднее купленную русским коллекционером Морозовым и находящуюся в настоящее время в одном из русских музеев. На ней изображена маленькая девочка в голубом трико, балансирующая на большом шаре. На переднем плане спиной к зрителю сидит массивный борец в розово-голубом трико, а вдали на фоне безлесного ландшафта, выжженного, как поля Кастилии летом, женщина с ребенком смотрит на пасущуюся белую лошадь. Две центральные фигуры

— маленькая девочка, худая, хрупкая, воздушная, парящая в воздухе, и молодой атлет, плотный, мускулистый, прочно сидящий на массивном камне, — резко контрастируют друг с другом. Обе фигуры создают композицию, которая является классической в своей гармоничной простоте и в которой даже пространство, не занятое фигурами, вызывает интерес и радует глаз.

Из многочисленных картин и эскизов, накопившихся весной 1905 года, Пикассо намеревался создать два крупных полотна. Ему удалось написать лишь одно. Сохранилась крупная акварель «Семья актера цирка», которая находится в Балтиморском музее искусств. Правда, отдельные мотивы ее появятся в других полотнах. Сценой служит природа. Арлекин стоит среди труппы, наблюдая за балансирующим на шаре мальчиком, а все изображенные на картине женщины заняты домашними делами. В акварели присутствуют два повторяющихся в эскизах элемента — белая лошадь и устремленная в небо лестница. Картина, известная под названием «Семья бродячего акробата», находится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Это одна из самых крупных картин Пикассо: ее размеры составляют семь квадратных футов. Шесть изображенных на ней фигур, кажущихся незнакомыми друг другу, объединены единством цели: они актеры одной труппы. Свежесть идеи придает им загадочность. Эта атмосфера полотна так подействовала на поэта Рильке, что в 1918 году он обратился с просьбой к живущей в Мюнхене Герте фон Кениг, которой принадлежала картина, позволить ему пожить в одной комнате с «этим великим творением Пикассо».

## **Жизнь на Монмартре**

«Хотя все мы были бедны, жизнь все равно казалась нам прекрасной», — вспоминал Макс Жакоб, который жил в условиях ни с чем не сравнимой бедности. Ее не могли скрыть ни цилиндр, ни безукоризненный костюм, ни изысканные манеры. Его комната на улице Габриэль имела такой спартанский вид, что Пикассо, живший не лучше, подарил ему ширму, которую сам разрисовал.

Ресторанчики, собиравшие художников самых различных направлений, где они могли подкормиться за минимальную плату, были разбросаны по узким крутым улочкам, ведущим к площади Тертр. Фернанда и Пикассо выбрали один из них, который подходил им по многим причинам: во-первых, он примыкал к ломбарду, а во-вторых, владелец

ресторана месье Верне был столь добр, что не мог не накормить в кредит. Кроме того, помимо «ватаги» Пикассо, здесь всегда собиралась масса молодых актеров и актрис. От вина и разговоров атмосфера в ресторанчике порой накалялась. Преимущество этого кабака состояло еще и в том, что, как только Пикассо терял интерес к беседе, он мог быстро закончить ужин и вернуться домой к работе. Выше, на склоне горы, бывший владелец ресторана «Ле Зут» бородач Фреде открыл небольшое кафе «Лапен ажилъ», которому суждено было вскоре стать знаменитым. Оно существует и поныне, хотя от кафе старого времени сохранились лишь кое-какие элементы фасада. В первые дни существования «Лапен ажилъ» его облюбовала группа поэтов и художников, среди которых был и Пикассо. На стенах кафе в полумраке висели работы художников, принятые владельцем кафе от своих клиентов в качестве уплаты долгов. Здесь можно было увидеть картины Утрилло и Валадона. К стене была прибита гвоздем одна из картин Пикассо, выполненная в ярко-желтых и красных тонах периода, когда он еще подражал Лотреку.

Пикассо обожал беседы, которые велись в «Лапен ажилъ», как и случайные встречи, которые приводили иногда к новым знакомствам. Однако ему претили люди, отнимавшие, как он считал, у него время. Особенно не жаловал он пристававших к нему с просьбой разъяснить смысл его творчества. Однажды он убедительно дал это понять трем молодым немцам, которые заглянули в его студию. После долгого разговора, когда они высказали ему массу комплиментов по поводу его творчества, они по предложению Пикассо поднялись по склону горы в «Лапен ажилъ», чтобы взглянуть на созданную им картину, прикрепленную гвоздем к стене. На террасе кафе они с серьезным видом попросили художника объяснить им его взгляд на эстетику, на что он ответил им быстро и своеобразно. Вытащив из кармана револьвер, подаренный ему Альфредом Жарри, которым он размахивал всякий раз, когда возбужденно излагал свои мысли, он выстрелил несколько раз в воздух. Трех немцев как ветром сдуло, а сам Пикассо поспешил объяснить хозяину кафе и ошарашенным друзьям причину, заставившую его вспылить. К аналогичной тактике Пикассо прибег однажды вечером, когда он с Маноло возвращался на извозчике вместе с каким-то поэтом, уморившим его чтением своих стихов. На этот раз пули прошли крышу кареты; оба испанца скрылись, прыгнув с нее. Пораженный поэт, который также оказался по совпадению немцем, остался один на один с возницей и появившимся полицейским.

## Поездка в Голландию. Приобщение к скульптуре

Среди многих иностранцев, которых Пикассо встречал в Париже, был нидерландский писатель Схильперот. Летом 1905 года он пригласил художника посетить его в Схоредаме, где у него был дом. Целый месяц пораженный Пикассо взирал на плоский ландшафт страны и пышные формы голландских девушек, которые возвышались над художником на целую голову. Он вернулся в Париж с несколькими полотнами, на которых были изображены эти девушки, внушительные формы которых побудили его подчеркнуть их монументально-скульптурные достоинства. Полотно «Голландская красавица», изображающее нагую девушку в отделанной кружевами шапочке, выполнено в розово-серых тонах. Оно предвосхищает монументальные нагие фигуры, созданные им в начале 20-х годов. Непосредственным следствием этого визита в Голландию явилось серьезное увлечение скульптурой.

Наиболее ранними известными скульптурными работами Пикассо стали сделанные в 1901 году маленькая фигурка женщины и две выразительные, яркие маски — пикадора с переломанным носом и относящегося к 1903 году «Слепого певца», созданного с удивительной нежностью и воплотившего черты полотен «голубого» периода. Вслед за ними в 1905–1906 годах появились «Шут», «Наклонившаяся девушка, расчесывающая волосы», грациозные и в то же время крупные головки Фернанды и Анны Дерен. Благодаря Воллару оригиналы много лет спустя были вылиты в бронзе. Увлечение Пикассо скульптурой было столь велико, что какое-то время казалось, будто новый жанр отодвинет живопись на второй план. Но после этого многообещающего начала Пикассо вернется к своему новому увлечению лишь через 20 лет.

Несколько месяцев спустя после поездки в Голландию начался новый этап в творчестве Пикассо, известный под названием «розовый» период. «Голубой» период уступил место «цирковому» периоду, для которого были характерны менее грустные, загадочные Арлекины. На смену им пришли осязаемые предметы, и эстетические элементы приобрели более важное значение. Продолговатые формы и экспрессивные нарушения пропорций были отставлены в сторону, и полотна Пикассо стали обнаруживать влияние изучаемой им в Лувре греческой скульптуры примитивистского и классического периодов и египетского искусства, к которому он всегда проявлял интерес.

Тенденции классицизма явно видны в двух ранних полотнах этого



периода — «Женщина с веером» и «Женщина в сорочке». В обеих картинах плавность манеры и стилизация жестов обнаруживают черты египетской живописи. По общему колориту они напоминают «голубой» период, но простые округлые формы и элегантные пропорции возвещают о наступлении нового этапа, который продлится около года. В это время Пикассо откажется от манерного искажения форм и приступит к поиску более упрощенных линий. В рисунках и картинах среди идиллической природы изображаются нагие юноши, ведущие послушных лошадей или сидящие на их спинах. Выполненная гуашью работа под названием «Водопой» — это набросок юношей и лошадей для более крупной картины, которую задумал, но так и не создал Пикассо. Она представляет собой великолепную композицию из нанесенных на полотно в классической манере линий. Животные и всадники образуют в центре овал, который подчеркивается выполненными в светлых и темных тонах вертикальными формами. Альфред Барр, характеризуя эти и другие изображения нагих юношей, писал, что в них «присутствует непретенциозное, естественное благородство форм и жестов, которые побуждают рассматривать таких официальных поборников „греческих“ традиций, как Энгр и Пюви де Шаванн, вульгарными и безжизненными».

## **Портрет Гертруды Стайн**

Весной 1906 года Пикассо удивил Гертруду Стайн просьбой позировать ему. К тому времени они уже стали близкими друзьями. Внешне Гертруда, сама того не подозревая, выглядела экстравагантной: ее угловатая массивная фигура, ничем не примечательные черты и интеллигентное выражение лица в сочетании с грубоватым мужским голосом свидетельствовали о твердом характере. Предложение Пикассо выглядело странным, поскольку в тот период он вообще не нуждался в натурщиках. Изображаемые на портретах артисты цирка жили неподалеку, но он никогда не приглашал их к себе в студию для позирования. Эта «эксцентричность» выделяла его среди других художников. Кое-кто в шутку обвинял его в создании безработицы среди натурщиков.

Когда же Пикассо прибегал к услугам натурщиков, он обычно предъявлял к ним слишком жесткие требования. Гертруда вспоминала, что во время создания ее портрета ей пришлось провести у него в студии не менее восьмидесяти сеансов. «Пикассо сидел близко к холсту, стоявшему на очень маленьком мольберте, и был словно приколот к своему стулу. Он

размешал коричневую и серую краски и приступил к работе». Фернанда занимала гостью выразительным чтением вслух рассказов Лафонтена.

Хотя Гертруде понравилась появлявшаяся на холсте схожесть с ней, созданное не удовлетворяло Пикассо. Поэтому работа продвигалась очень медленно. Однажды совершенно неожиданно Пикассо полностью закрасил голову Гертруды. «Когда я гляжу на вас, ваш образ ускользает от меня», — раздраженно сказал он. Прекратив работу над портретом, он уехал в Испанию. Портрет так и остался временно незавершенным. Поездка на родину летом 1906 года продолжалась несколько месяцев. По возвращении в Париж осенью Пикассо по памяти воссоздал голову этой известной хозяйки парижского салона и представил законченный портрет на суд Гертруды. Она с благодарностью приняла его, заявив, что он ей нравится. Друзья, пораженные суровостью похожего на маску лица, отозвались о портрете очень критично. Пикассо заявил: «Все считают, что на картине она совсем не похожа на себя. Пустяки! В конце концов она станет такой, какой я ее изобразил». Гертруда Стайн сохраняла этот портрет у себя до конца жизни и в завещании передала его музею «Метрополитен» в Нью-Йорке. Как бы в подтверждение его слов к тому времени все уже восхищались поразительным сходством Стайн с ее портретом. Эта картина — пример необыкновенно тонкого восприятия художником объекта, когда сила воображения позволила ему гораздо глубже проникнуть в изображаемый предмет, находясь от него на удалении, нежели когда он оставался перед глазами.

С наступлением лета 1906 года Пикассо почувствовал неодолимое желание совершить поездку в Испанию. Оно не давало ему покоя, несмотря на то, что Париж становился для него незаменимым. Друзья и признание, которое пришло к нему со стороны коллекционеров, сделали его жизнь во французской столице не только более интересной, но и обеспеченной. Но он все же не располагал большими средствами. При появлении денег он тут же тратил их на необходимые для работы художника материалы, еду, а также оплату экстравагантных покупок Фернанды. Однако материальные заботы постепенно исчезли, и как-то после более выгодной, чем обычно, продажи картин у него появилась возможность приобрести билеты до Барселоны для себя и Фернанды.

Пикассо продолжал ощущать неразрывную связь с Испанией. После пересечения границы он превращался в другого человека. Фернанда вспоминала, что в Париже «он чувствовал себя неловко, смущенно, будучи подавлен окружением, которое он не мог считать своим». В Испании же он становился «веселым, менее застенчивым, более остроумным и

оживленным, более уверенным и спокойным, чувствовал себя полностью раскованным, излучал счастье и так не походил на себя самого».

Они потратили много времени на обязательные визиты к родителям и друзьям в Барселоне, прежде чем отправились в отдаленную деревушку на южных склонах Пиренеев. Здесь среди крестьян, общением с которыми он дорожил, живя на ферме у Паллареса, Пикассо ощущал себя словно дома. Он получал наслаждение от всего и за умеренную плату мог позволить себе просторное помещение для жилья и уединение, в которых так нуждался во время работы. Французские пейзажи не шли ни в какое сравнение с диким и суровым видом Каталонии. Земля во Франции пахла грибами, утверждал он, в то время как ему нужен был нежный, сладковатый запах тмина, розмарина, кипарисов и прогорклого оливкового масла.

## Гозол

Фернанда и Пикассо выбрали для отдыха Гозол, деревушку, расположенную неподалеку от французской границы, куда можно было добраться только на мулах. Центральную часть деревушки занимала пустынная площадь, служившая рынком. Ее окружал десяток домов из камня, отливавшего золотистым цветом, — следствие воздействия солнца, ветра и снега. Над полыхавшими алым цветом садами возвышалась заснеженная вершина горы Кади, с которой маленькие облака, словно кораблики, уплывали в сверкающую синеву неба Фернанда вспоминала о благотворном воздействии, которое оказало на внутреннее состояние и здоровье Пикассо пребывание в этой отдаленной очаровательной деревушке; о его прогулках по лесам с контрабандистами, об их долгих рассказах о стычках с полицией, которым так внимал Пикассо. Понимание между ними и взаимное уважение возникали естественно и быстро.

Жизнь в Гозоле пришлось неожиданно прервать. По словам Фернанды, в деревне вспыхнул тиф, и Пикассо, всегда проявлявший беспокойство при появлении сообщений о болезнях, настоял на безотлагательном пересечении гор на мулах и переезде во Францию, где санитарные условия были лучше.

Но до отъезда из деревни Пикассо, несмотря на частые вылазки в горы, создал поразительное количество картин. Как всегда, их объектом были люди, окружавшие его предметы, пейзажи. Наброски полны домов с угловатыми формами и маленькими незастекленными окнами, женщин-крестьянок с длинными прямыми носами, в косынках, покрывающих их

головы, стариков с обветренными лицами. Среди зарисовок много портретов Фернанды, спокойная красота которой выписана с непередаваемой нежностью. Пикассо создает в этот период также полотна с фигурами нагих женщин, в которых, несмотря на классическую манеру исполнения, ощущается чувственность. Мягкий цвет гор обволакивает их грациозные тела. Эти полотна, созданные осенью, воскрешают радостную гамму летних цветов. Но в них вновь и вновь обнаруживается настойчивое стремление подчеркивать форму и прибегать к искажению линий, что свидетельствовало о не дававших ему покоя терзаниях, которым, казалось, не должно было быть места в отдаленной горной деревушке.

Большая, вытянутая по вертикали картина «Крестьяне и быки» также относится к тому периоду, но, как ни странно, она не похожа на остальные работы. На ней изображены босые мужчина и женщина, бегущие рядом с двумя быками. Женщина держит в руке букет цветов, а мужчина — над головой корзину, из которой свисают ленты, змейками развевающиеся над их головами. Пропорции мужчины, у которого маленькая голова, вытянутое тело и неестественно большие руки, не повторяют продолговатые руки и ноги фигур «голубого» периода и даже более естественные формы нагих фигур, созданных в Гозоле. Все части тела имеют угловатые формы, что впервые свидетельствовало о появлении в работах Пикассо элементов геометрической формы. Вместо статики скульптурных форм, которая характерна для «розового» периода, — возбужденное движение фигур. Эта картина — свидетель отсутствия спокойствия в душе художника и его постоянных поисков новых форм выражения.

Поездка летом 1906 года в Барселону и Гозол — важная веха на творческом пути Пикассо. Произведения искусства романтического и примитивистского периодов вновь напомнили о себе в Каталонии, и в художнике возродилась его прежняя страстная любовь к Эль Греко. Но еще большее значение для него имело открытие иберийской скульптуры доромантического периода, образцы которой еще до его поездки в Испанию он увидел в Париже. В процессе поисков новых форм в искусстве иберийские скульптуры привлекли его внимание необычностью стиля, пренебрежительным отношением их создателей к утонченным формам, грубой, почти варварской силой и близостью к местам, откуда он был родом. Именно этим влиянием объясняется появление явно скульптурных черт в лице Гертруды Стайн с крупными, вычерченными одной толстой линией глазами, в посадке головы на заново созданном портрете. В спокойствие классических пропорций вторгается примитивизм с его драматизмом.

Но самым поразительным явилась трансформация в воспроизведении им человеческого тела. В нагих женских фигурах «циркового» периода обнаружилась тенденция подчеркивания продолговато-округлых бедер и преувеличения их длины по отношению к тонким телам и нежным девичьим грудям. После пребывания в Гозоле нагие фигуры, часто обращенные лицом друг к другу, просты своей скульптурностью и лишены каких-либо деталей. Классический стиль уступил место преднамеренному отказу от пропорций. Именно эти наброски человеческого тела явились первыми признаками крупных изменений в манере Пикассо и рождения вскоре нового направления в живописи — кубизма.

## «АВИНЬОНСКИЕ ДЕВУШКИ» (1906–1909)



### Новые тенденции и Матисс

Парижский «Осенний салон» был создан в 1905 году как протест против безжизненного классического направления в искусстве, апологеты которого всячески препятствовали организации ежегодных выставок авангардистов. Единственным соперником «Салона» являлся не имевший жюри «Салон независимых», который придерживался радикального направления и проводил свои выставки весной. Организатором «Осеннего салона» стала группа «Наби», возглавляемая Морисом Дени, Боннаром, Вийяроми Серузье. Первая выставка была посвящена Гогену, скончавшемуся в 1903 году на Маркизских островах. На следующий год впервые экспонировалась коллекция из 32 картин Сезанна. На всех выставках, организованных в последующие два года, выставлялось еще не менее десяти его картин. В 1907 году, год спустя после кончины художника, друзья организовали ретроспективный показ его работ, хотя в тот момент значение творчества этого новатора мало кем понималось в полной мере.

Помимо этих запоздалых признаний первопроходцев старшего поколения, «Осенний салон» превратился в бастион фовистов, которые продолжали удивлять критиков и возмущать публику буйной гаммой цветов на своих полотнах. Весной 1906 года лидер фовистов Матисс с нетерпением ожидал открытия «Осеннего салона», где он представил свое написанное в необычной манере крупное полотно «Радость жизни».

Выполненные в ярких, одного тона красках объекты означали отход от принятых канонов, чем и вызвали бурю гневных откликов у критиков. Старый друг Матисса Синьяк, сторонник пуантилизма Сёра, являвшийся в то время вице-президентом «независимых», счел этот шаг художника предательством, которому не может быть оправдания. Однако, несмотря на неодобрение выставленного полотна, оно сразу же было приобретено Лео и Гертрудой Стайн. Именно у них с ним познакомился Пикассо после возвращения из Гозола, и, что не менее важно, именно благодаря Стайнам Пикассо встретился с Матиссом.

Фернанда Оливье, всегда сопровождавшая Пикассо во время таких визитов, подробно описывает эту встречу, положившую начало долгой, хотя и не безоблачной дружбе этих великих живописцев. Матисс, которому в то время исполнилось 37 лет, был на 12 лет старше Пикассо. «Он очень располагал к себе уже тем, — вспоминала Фернанда, — что являлся крупным мастером. Его правильные черты лица оттеняла красивая рыжая борода. Правда, большие очки, казалось, скрывали подлинное выражение лица. При разговоре он тщательно подбирал слова... Он прекрасно владел собой при встречах, в то время как Пикассо в такие минуты бывал несколько скован и даже мрачноват. Матисс блистал, подавляя своим присутствием».

Своей сдержанностью и в то же время непринужденностью, красноречием Матисс являл собой полную противоположность Пикассо. Он любил выставлять свои работы везде, где только мог, и всегда стремился подчеркнуть в них новое по сравнению с полотнами других художников. Пикассо же считал выставки проявлением дурного вкуса. Кроме того, если он и учился у кого-то, то старался скрыть это заимствование. Несмотря на признаваемую самим Матиссом любовь к «комфорту, спокойствию и сладострастию» и разницу темпераментов, их дружеские отношения сохранились до последних дней жизни Матисса. Пикассо был одним из самых частых гостей в квартире Матисса в Ницце, когда тот был прикован к постели в течение нескольких лет вплоть до смерти в 1954 году.

## Признание

Хотя личные выставки никогда не интересовали Пикассо, он из любопытства посещал экспозиции других художников. При встрече с друзьями его первым вопросом неизменно был: «Над чем работаешь?», а не: «Где-нибудь выставляешься?» и «Что-нибудь удалось продать?» В тот

период последний вопрос все еще интересовал его.

Все его близкие друзья с Монмартра были в известной степени творческими натурами. Выставки и теории, проповедуемые различными группировками художников, казались ему пустой тратой времени. И в то время, и в последующие годы он оставлял право на интеллектуальные дискуссии своим друзьям-поэтам.

К концу 1906 года двадцатипятилетний Пикассо достиг положения, которое было необычно для столь молодого художника и вызывало у некоторых зависть. Это обстоятельство тем более необычно, что, несмотря на переживаемые им в недавнем прошлом материальные трудности, он отказался идти на компромисс в своем творчестве. У Саго и Воллара его картины теперь не залеживались, спрос на них постоянно возрастал. Коллекция Стайнов, ставшая самой известной в Париже благодаря смелому и тонкому вкусу ее обладателей, включала много работ их нового испанского друга. Безусловное мастерство, которое обнаруживали его живопись, скульптура и графика, убедило многих его почитателей в том, что перед ними подлинный гений, перед которым открывается блестящее будущее.

Материально жизнь Пикассо значительно улучшилась. Он находился теперь в гораздо лучшем положении, чем большинство его друзей. Рядом с ним была любящая женщина, красота которой обращала на себя всеобщее внимание. Казалось, следовало лишь закрепить на завоеванных с таким трудом позициях и продолжать создавать картины в том же стиле, что вызывало восхищение у его тонко чувствующих и глубоко мыслящих друзей и покровителей.

## **Противоборствующие стили**

Но душу Пикассо всегда терзали сомнения. После идиллического лета в Гозоле его полотна обнаруживают признаки внутренней борьбы. В них присутствуют элементы двух направлений, между которыми он не может сделать выбор. Одно тяготеет к жизнерадостной декоративности, отражением которого явилось полотно с безудержно веселыми крестьянами, бегущими рядом с быками. В нем форма подчинена находящимся в движении объектам. Другое подчеркивает простоту и статичность. Его основная цель — попытаться передать объемность и с помощью этого вызвать ощущение подлинности присутствия объекта на полотне. В работах, выполненных им после возвращения из Испании,



человеческие тела приобрели монументальность и скульптурность. Иллюзия третьего измерения на плоской поверхности холста подчеркивается добавлением оттенков, в еще большей степени свидетельствовавших о значительном отходе от академических канонов.

Оба эти направления — результат усвоения им манеры многих художников. Стиль Пикассо отражал не только существовавшие в тот период школы, но и характерный для того времени образ мышления. Новые идеи, теории и направления в науке, например, четвертое измерение и изучение подсознательного в человеке, широко обсуждались в кругах интеллигенции. Возможности человека расширились благодаря использованию электричества и двигателей внутреннего сгорания. В ту пору стали известны такие ранние образцы живописи, как наскальные рисунки в Альтамаре, эксперименты выдающихся мастеров, которые, подобно Гогену, жили среди «примитивных» народов. Все это вызвало переоценку ценностей, ранее пренебрежительно считавшихся варварскими. Произведения искусства, импортированные из Азии, оказывали незначительное влияние на европейскую школу со времен первых путешествий Васко да Гамы, но ставшие известными в XIX веке японские эстампы произвели фурор. Лишь в начале XX века привозимые миссионерами и исследователями диковинки, сделанные «дикарями» в Африке и на островах южных морей, привели к появлению точки зрения, согласно которой красота и искусство могут присутствовать в том, что ранее отвергалось по соображениям якобы хорошего вкуса.

### **«Авиньонские девушки»**

Трудности, порождавшие в душе Пикассо неопределенность и заставлявшие его писать под влиянием двух диаметрально противоположных тенденций, были преодолены весной 1907 года. После многомесячной работы над эскизами художник в течение буквально нескольких дней создает полотно размером свыше шести квадратных футов. Он готовил холст для этой картины с необыкновенной тщательностью. Гладкое полотно, которое он обычно предпочитал, оказалось недостаточно прочным для такой большой картины. Поэтому для его укрепления он использовал в качестве основы более прочный холст, покрыв его еще гладким полотном и заказав специальную растяжку для картины столь необычной величины. Еще не закончив работу, он пригласил друзей взглянуть на нее. Пораженные гости стали первыми свидетелями

появления нового стиля, полного экспрессии и динамизма.

Картина привлекает зрителя прежде всего присущей ей безыскусственной красотой. Розового цвета тела пяти обнаженных девушек резко выделяются на фоне занавеса, голубизна которого напоминает непередаваемую глубину неба Гозола. Но на первый порыв художника, очевидно, оказала сдерживающее влияние группа застывших, словно греческие богини, женщин, пронизывающих зрителя широко раскрытыми черными глазами. Само их присутствие на картине вызывает удивление. Маленькая горка сочных фруктов у их ног, высыпанная из пустой половинки арбуза, напоминающей перевернутую шапку Арлекина, кажется лишней. Самая крайняя фигура слева отодвигает рукой розовый занавес, открывая взору угловатые формы своих подруг. Судя по внешнему виду, и прежде всего по ее суровому профилю, она, безусловно, является египтянкой, в то время как две другие фигуры в центре, нежная розовая кожа которых контрастирует с голубым фоном, напоминают скорее образы, сошедшие со средневековых фресок Каталонии.

В фигурах не ощущается движения. Несмотря на необычность поз и отсутствие привычной грациозности, в них чувствуются спокойствие и достоинство. Их общий облик резко контрастирует с двумя фигурами справа, которые, будучи помещены одна над другой, композиционно придают группе законченный вид. Лица двух правых фигур так безобразно искажены, что создается впечатление, будто они из другого мира. Помещенная вверху справа девушка смотрит через раздвинутый ею же занавес, а сидящая спиной фигура внизу, обернувшись, пристально взирает на зрителя голубыми глазами.

Пораженные друзья решительно раскритиковали работу. Никто из них не мог понять причин, побудивших его столь резко отойти от свойственного ему стиля. Среди удивленных гостей, пытавшихся объяснить происшедшую с художником перемену, находились Лео Стайн и Матисс. Единственной причиной такой трансформации, по их мнению, явилось стремление Пикассо создать на полотне четвертое измерение. Самое резкое неприятие картины выразил Матисс. Его первой реакцией были слова о том, что картина представляет собой вызов, карикатуру на современные направления в живописи, является просто дурной выходкой друга. Брак, познакомившийся с Пикассо незадолго до этого, также не одобрил картину. «Можно подумать, что вместо обычной еды нам предлагают съесть свечку», — так высказал он свое впечатление. Русский коллекционер Щукин в сердцах воскликнул: «Какая утрата для французского искусства!»

Даже Аполлинер, который за год до этого в своем первом критическом отзыве о работах Пикассо проявил столь тонкое понимание творчества молодого испанца, не смог на первых порах воспринять этот немислимый поворот в манере художника. В 1905 году он изложил свое мнение о творчестве Пикассо в «Летр модерн»: «О Пикассо говорят, будто созданные им полотна обнаруживают его преждевременное разочарование. Я думаю совершенно иначе. Художника очаровывает все, и его никем не отрицаемый талант кажется мне дополняющим его воображение, в котором пропорционально переплетены прекрасное и ужасное, тонкое и грубое». Теперь Аполлинер взирал на резкую перемену, отражением чего явилась эта необычная работа, с глубокой тревогой в душе.

Аполлинер, пришедший познакомиться с «Авиньонскими девушками», привел с собой критика Феликса Фениона, который имел репутацию открывателя молодых талантов. Единственный совет, который тот дал Пикассо, взглянув на его новую картину, состоял в том, что художнику следует заняться карикатурой. Вспоминая об этом эпизоде позднее, Пикассо заметил, что совет был не так уж плох, поскольку все хорошие портреты в известной степени являются карикатурами.

Однако он не мог не реагировать на единодушную критику картины друзьями. Осуждение ее не только вызвало у него глубокое разочарование от их неспособности понять его. Перед ним вновь замаячила перспектива возможных лишений, поскольку ни один агент, даже Воллар, не желал приобретать у него последние работы. Одиночество, в котором он оказался после создания этого поистине новаторского полотна, было столь велико, что Дерен в беседе со своим другом Канвейлером как-то заметил: «В один прекрасный день мы обнаружим Пикассо повесившимся под этим выдающимся полотном».

Любой человек, менее полагающийся на собственное суждение и менее веривший в свою неповторимую индивидуальность, несомненно, сделал бы какой-нибудь радикальный шаг, отступил бы назад или изменил бы направление своего движения вперед. Но для Пикассо критика явилась стимулом для следования в одиночестве по избранному пути, который принесет ему мировую славу.

Последующие несколько месяцев ушли на создание картин, которые Барр охарактеризовал как «развитие идей», заложенных в его столь удивившем друзей произведении. Постепенно они начали высказывать мнение, что картина, вызвавшая у них поначалу такие серьезные сомнения, является не только поворотным пунктом в карьере Пикассо, но и открывает новую страницу в современной живописи. Все, за исключением Лео

Стайна, который так и не смог смириться с изменением манеры письма художника и впоследствии осудил кубизм как «несусветную чушь», рано или поздно признали несравненные достоинства нового направления.

Однако на фоне этого первоначального всеобщего неодобрения было два исключения. Немецкий критик и коллекционер Вильгельм Уде с самого начала не скрывал своего восхищения новым стилем. С ним соглашался его молодой друг Даниель Анри Канвейлер, которому Уде описал картину до того, как тот увидел это необычное полотно, написанное в манере, чем-то напоминающей ассирийскую манеру письма.

С первой встречи с автором этого революционизировавшего живопись полотна Канвейлер до конца жизни остался другом Пикассо и авторитетным хроникером кубизма с момента его зарождения. Незадолго до этого он отказался от сулившей большое будущее карьеры в Лондоне и переехал в Париж, чтобы стать агентом по продаже картин, привлеченный оригинальной и экспрессивной мощью таких молодых художников, как Пикассо, Дерен, Вламинк и Брак. Они были первыми, кого он выставлял в открытой им галерее на улице Виньон.

Хотя существуют противоречивые утверждения о том, как родилось название картины (Пикассо сам никогда не давал их своим полотнам), очевидно, название «Авиньонские девушки» было придумано Андре Сальмо спустя несколько лет после ее создания. Это название было подсказано ему сходством между изображенными на полотне обнаженными фигурами девушек, демонстрирующими свои чары, и тем, что можно было наблюдать в не пользующихся добропорядочной репутацией домах на улице Авиньон в Барселоне. Кто-то из не отличавшихся чувством меры остряков утверждал, что название картине дала уроженка Авиньона бабушка Макса Жакоба, которая якобы позировала Пикассо для одной из женских фигур.

Как и большинство выдающихся работ Пикассо, это полотно — результат глубоких раздумий художника, в нем — преднамеренное смешение противоречивых стилей. Создается впечатление, будто в момент работы над картиной отношение Пикассо к живописи и понимание им связи между искусством и красотой претерпевали разительные изменения. Этот процесс походил на изменение полководцем тактики в ходе боя. Но вместо сокрытия признаков конфликта между двумя ступенями мысли Пикассо прервал предыдущую на пол пути, позволив тем самым четко увидеть ее общую эволюцию. Именно такое понимание позволяет перебросить мостик через пропасть, отделяющую обворожительное очарование «розового» периода от суровости стиля, которому он давал

новую жизнь. Грубое изображение лиц двух женщин справа и полное пренебрежение ко всем классическим канонам красоты опровергло устоявшееся утверждение о том, будто «красота — это правда, а правда — это красота», потому что ни одно человеческое лицо не может иметь столь чудовищные пропорции, как на полотне. И тем не менее их впечатляющее присутствие глубоко воздействует на наши чувства. «Эти лица, сочетающие в себе признаки ада и рая, — говоря пророческими словами Мелвилла, — переворачивают в нас все устоявшиеся представления и вновь превращают нас в пытливых детей в этом мире».

Пикассо завершил работу над «Девушками» спустя год после появления картины Матисса «Радость жизни», с которой она имеет некоторые общие черты. Однако последующая история этих двух полотен совершенно различна. Матисс, по обыкновению, сразу же выставлял свои картины, когда на них, как говорится, еще не высохла краска. И через несколько недель они обычно оседали в богатых коллекциях, ими восторгались ценители живописи во всех уголках мира. «Девушки» Пикассо остались в студии художника, их почти никто не видел. Полотно было лишь однажды выставлено в галерее «Антэн» в 1916 году. Все остальное время оно пролежало свернутым в рулон на полу. Именно в таком виде оно и было куплено Жаком Дюсе в начале 20-х годов, который, кстати, никогда до этого даже не видел его. Дюсе, поняв ценность картины, отвел ей видное место в своей коллекции. Хотя сюрреалисты высоко отзывались о ней и воспроизвели ее в своем журнале «Ля революсьон сюрреалист» в 1925 году, очень немногие знали о ее существовании до показа картины в музее «Пти пале» в 1937 году. Вскоре после этого она была приобретена Музеем современного искусства в Нью-Йорке. По решению руководства музея картина дважды выставлялась в других галереях — Лондонском институте современного искусства в 1949 году и галерее «Тейт» в 1960 году.

История с этой картиной убедительно опровергает бытовавшее мнение недоброжелателей о том, будто Пикассо всеми средствами стремился привлечь к себе внимание публики.

Уже в первые годы после создания этого полотна, когда его видели лишь единицы, оно оказывало на них глубокое воздействие. Именно в это время Дерен и Брак начинают отходить от фовизма и приступают к поискам новых форм в живописи. После первого своего неодобрительного отзыва об этой работе Брак постепенно отказывается от отрицательной ее оценки и становится одним из активных последователей кубизма в бурные годы его развития, начало которому Пикассо положил именно этой работой.

Даже в работах Матисса в течение года, последовавшего за созданием «Авиньонских девушек», видны признаки отхода от плоских изображений, свойственных «Радостям жизни», и угадывается стремление придать объекту многомерность.

Важное значение «Авиньонских девушек» состоит в том, что Пикассо впервые заявил о себе как о самостоятельном художнике. Под влиянием многих направлений он интуитивно создает произведение, сочетающее жизненность и высокое искусство.

### **«Негритянский» период**

Африканская культура всегда привлекала внимание Пикассо. В упрощенных формах африканских масок с неподражаемой силой выражается испытываемый первобытными людьми ужас перед джунглями. Сочетание в них элементов жестокости и в то же время глубины мысли напоминает об утраченном единстве человека и животного мира. Тонкое использование геометрических форм и композиции подчеркивают их эстетическую тонкость. Простые, почти примитивные формы, образуемые кругами и линиями, являющимися основными элементами, с помощью которых передается красота, применяются в них с поразительным успехом. Необыкновенно богатое разнообразие, создаваемое этими элементами, и сила, излучаемая негритянским искусством, послужили новым толчком для Пикассо.

Последовавшие за «Девушками» картины развивают сделанное им открытие. Многие из них — прямое его продолжение. Скульптурность двух искаженных лиц девушек еще более подчеркивается в новых работах. В них появляется иной способ передачи человеческого тела, при котором классические пропорции оказываются лишним препятствием. Даже выразительное искажение форм — отличительный знак Эль Греко и каталонских примитивистов — уступило место более пластичной форме, в основе которой лежала скульптурность. Именно поэтому период, начинающийся с создания «Девушек», называют «негритянским». Тяга к экспрессивной манере и выразительные примитивистские черты негритянской скульптуры появились в тот момент, когда Пикассо вновь был поглощен идеей передачи монументальности форм на имеющей лишь два измерения поверхности. Даже в таком натюрморте, как «Цветы на столе», цветы выглядят столь внушительно, что невольно возникает мысль отлить их в бронзе.

Но уже к концу 1907 года в его работах обнаруживается стремление к упрощению замысла и на место монументальности приходит подчеркнутость линий, что видно на такой картине, как «Дружба», изображающей двух нагих женщин. В настоящее время это полотно находится в России.

Эта картина, написанная весной 1908 года, также появилась после создания многочисленных эскизов. В ней преобладают теплые тона, а угловатость форм сочетается со скульптурной компактностью, создающей впечатление, будто фигуры слеплены из деревянных блоков. «Дружба» — одно из пятидесяти полотен, приобретенных русским купцом Щукиным, который часто посещал Париж и до 1914 года собрал одну из самых прекрасных и наиболее полных коллекций современного французского искусства в Европе. Владелец полотен Моне, Дега, Тулуз-Лотрека, Ван Гога и Гогена, он вскоре познакомился с Матиссом, у которого приобрел довольно много картин. Матисс в знак глубокого уважения к Пикассо навещал друга вместе с этим русским коллекционером. Щукин часто бывал у Пикассо в студии, с восхищением следил за эволюцией его таланта и стал обладателем многих его работ. Этот русский купец разглядел в Пикассо и Матиссе величайших художников в самый ранний период их становления.

## Литературные друзья

Критика «Авиньонских девушек» со стороны друзей отнюдь не помешала Максиму Жакобу и Аполлинеру быть частыми гостями в студии Пикассо. Поскольку теперь Пабло виделся с друзьями днем и вел упорядоченный образ жизни, он уже меньше работал по ночам. По утрам он вставал поздно и частенько вымещал свое плохое настроение на ком-либо, не исключая и лучших своих друзей или серьезно интересовавшихся живописью любителей, случайно заглянувших к нему в студию в ранний час. Но ему всегда доставляло удовольствие принимать гостей по вечерам, если он не работал. Это были часы бесед, во время которых обсуждалось неведомое, поглощалось большое количество вина и стиралось в порошок все, что было им ненавистно. «Дружба, — писала Фернанда, — становилась доверительней, нежней и снисходительней. Проснувшись на следующий день и забыв о вчерашнем единении душ, они начинали кидать камни в огород друг друга, ибо не существовало еще круга художников, в котором насмешки и взаимные язвительные уколы не были бы обычным явлением».

Хотя атмосфера Монмартра являлась питательной средой для любого художника, ничто не могло сравниться с животворным источником — литературной группой, собиравшейся на Клозери де Лиля. Именно эти вечера побуждали Пикассо пересекать Сену и принимать участие в шумных дискуссиях, которые велись в этом кружке. Запахнувшись в теплое, бесформенное, доходившее до пят пальто, спасавшее его от самого опасного врага — холода, Пикассо вместе с Фернандой каждый вторник отправлялся туда пешком через весь Париж. Несмотря на большое расстояние, которое им приходилось преодолевать, Фернанда находила прогулку «полезной, особенно когда твое лицо молодо, а в душе надежда».

Организаторами этих еженедельных бдений, известных под названием «Поэзия и проза», были поэты Поль Фор и Андре Сальмо. На этих сходках регулярно собирались поэты, писатели, художники, скульпторы и музыканты, молодые и старые, шумные и эксцентричные, которых объединяло одно — талант. Пикассо обожал атмосферу этих вечеров, наэлектризованную оживленными интеллектуальными баталиями. Споры с такими поэтами, как Жан Морса, доставляли ему истинное удовольствие. Несмотря на отсутствие особого внимания со стороны собравшихся к вопросам, которые волновали Пикассо, высказываемые ими суждения об общечеловеческих проблемах находили отклик в душе Пикассо. Их ошибочные порой впечатления о нем не имели в данном случае никакого значения. Кроме того, эти собрания посещали его близкие друзья — Аполлинер, Рейналь, иногда Брак и вплоть до самой смерти Альфред Жарри. Теплой атмосфере собраний способствовали обильные возлияния. Нередко эти поздние посиделки вызывали протест у хозяина ресторанчика, и он попросту выставлял всю компанию на улицу.

Вкусы Пикассо в целом совпадали с крайними мнениями, высказываемыми писателями в ходе этих дискуссий. Но если говорить о духовном родстве, то среди поэтов не было более тонкого ценителя его идей и юмора, чем Аполлинер. Никто точно не знал, в какой стране он родился. О его происхождении ходили легенды. Он много путешествовал, а его знание иностранных языков и литературы было поистине поразительным. Его страсть к радикализму сочеталась с глубоким пониманием реальности и выростала из желания освободить человека от ханжества и удушающих условностей, рабом которых тот по собственной воле стал. «Пикассо, безусловно, чувствовал так же глубоко, как и Аполлинер, помогший ему уверовать в себя. Именно благодаря тому, что Пикассо следовал порывам своего сердца, ему удалось понять относительность абсолютных канонов в искусстве». Говоря это, Морис



Рейналь вспоминал также слова о том, что «первую часть своей жизни человек проводит с неживыми предметами, вторую — с живыми, а третью — с самим собой». Первые годы жизни Пикассо прошли в условиях, когда религия, история, литература и искусство представлялись ему в идеализированном виде. Он стремился к своего рода идеальному и общепринятому совершенству, и его юношеские мечты продолжали существовать до тех пор, пока в момент прозрения он не понял, что они ведут к «неживому». Ему нужны были новые, более широкие горизонты. И он увидел их не в длительных и путаных спорах художников, а благодаря вере в силу собственного воображения, питаемого его личным пониманием поэзии и любовью к формам, которые возникали перед его глазами.

Многочисленные книги, в беспорядке разбросанные по всей студии, были столь различны по тематике, что вызвали бы удивление у любого, кто считал, что Пикассо последовательно изучал историю искусства и метафизику. По соседству с томами поэтов Верлена, Рембо и Малларме и трудами философов XVIII века, такими, как Дидро и Ретиф де ля Бретон, можно было найти книги приключений о Шерлоке Холмсе, Нике Картере и Буффало Билле. С другой стороны, в его студии напрасно было бы искать современные психологические романы: они не представляли для него интереса, поскольку в них отсутствовали элементы воображения и драматизма. Они казались ему придатками искусства, а не самим искусством.

### **«Таможенник» Руссо**

В течение нескольких лет «Салон независимых», следуя обычаю представлять всех, кто желал выставить свои картины, выносил на суд публики полотна скромного, небольшого роста человека по имени Анри Руссо, ушедшего в отставку служащего налогового управления, которому Аполлинер впоследствии дал кличку «Таможенник». Руссо не обучался живописи, но уже в 1895 году познакомившийся с ним Жарри восхищенно отзывался о его работах и даже выпустил литографию большой картины Руссо под названием «Война». Кажущаяся наивность в манере этого художника и его необычное восприятие окружающего мира принесли ему популярность среди небольшой группы молодых художников, которых влекло искусство, свободное от академических пут. Его искренность была неподдельной. В своей скромной студии, расположенной далеко от центра, на улочке Перрель, он любил забавлять друзей разговорами и игрой на

скрипке. Вплоть до своей смерти в 1910 году он жил в бедности, но это не мешало многим знаменитостям посещать его.

«Осенний салон» 1905 года принял три картины «Таможенника», в том числе крупное полотно, изображающее джунгли. Два года спустя Пикассо обнаружил в магазине Пера Сулье огромный портрет женщины. Из-за покрытых пылью полотен была видна лишь голова. Пикассо было достаточно одного взгляда на работу, чтобы убедиться в совершенстве портрета, написанного в оригинальной манере и твердой рукой уверенного в себе художника. Он спросил у Сулье, нельзя ли приобрести портрет за пять франков, на что владелец магазина ответил: «Конечно. Это работа художника Руссо, но холст в хорошем состоянии, и он может тебе еще пригодиться». Когда Пикассо извлек полотно из кучи других, не представлявших большой ценности картин, он с восхищением обнаружил портрет женщины во весь рост. Она была изображена стоящей перед открытым окном в черном платье с голубым воротником и поясом; сбоку свисала длинная в полоску занавеска; впереди перед столбиками балюстрады раскинулось море цветов. Когда позднее Пикассо показал ее Руссо, старый художник объяснил, что это портрет школьной учительницы-польки, который он написал за два года до того. Занавеска была изображена, чтобы придать картине восточный колорит, а пейзаж представлял одну из сельских местностей под Парижем, которые он хорошо знал.

Так Пикассо случайно обнаружил один из шедевров Руссо. Он бережно хранил это полотно и говорил, что это его самая любимая картина собрата по кисти.

Пикассо глубоко привязался к этому несколько странному, милому человеку. Руссо, который не видел различия между сентиментально-академическими фантазиями Бутеро и совершенно противоположным ему стилям Пикассо, тем не менее признавал гений своего нового друга, свидетельством чего явилась брошенная как-то им знаменитая фраза: «Пикассо, мы с тобой величайшие художники своего времени: ты — древневосточного направления, я — современного».

Пикассо отвечал взаимностью на эту любовь. До конца своих дней он хранил маленький автопортрет Руссо и такой же по величине портрет его жены. Влияние стиля Руссо на работы Пикассо давало о себе знать самым необъяснимым образом и совершенно неожиданно в разные периоды творчества, особенно в полотнах 1936–1938 годов, где изображены рыбаки и дети.

Пикассо всегда ценил оригинальность видения и талант. Именно

этими качествами в полной мере обладают портреты, пейзажи и джунгли на картинах Руссо.

## **Истоки кубизма**

Весна, а в еще большей степени лето неумолимо влекут художников из Парижа на поразительно разнообразную природу в провинции. В начале 1908 года Брак и Дерен, гонимые воспоминаниями о не дававшем им покоя шедевре Пикассо «Авиньонские девушки» и особенно изображенных на ней двух безобразных лицах, отправились в сельскую местность. Брак вслед за Сезанном провел лето в Эстаке, неподалеку от Марселя, и осенью вернулся с множеством пейзажей, шесть из которых он представил для показа в «Осеннем салоне». Жюри отметило некоторые ранее не существовавшие элементы в его полотнах. Цвет, выступавший в прошлом основным элементом картин, оказался приглушенным. Основной акцент теперь делался на упрощенных геометрических формах. Матисс, входивший в состав жюри, обратил внимание критика Луи Воселя, создателя термина «фовизм», на преобладание в полотнах «маленьких кубиков».

Две из представленных Браком картин не были приняты жюри, и художник отказался выставлять остальные полотна. Обрадованный агент Брака Канвейлер, которого не смутил новый стиль художника, организовал в своей галерее в ноябре того же года выставку его полотен. Она по праву может считаться первой экспозицией картин кубистского направления. Поощренный этой поддержкой, Брак в следующем году предложил две новые работы на выставку «независимых», дав тем самым критикам прекрасную возможность высказать свое презрительное отношение к новому направлению. Восель в своей критической статье о выставке в галерее Канвейлера не преминул процитировать высказывание Матисса о «кубиках». Недоброжелательная статья, теперь уже о выставке «независимых», канула бы в Лету, не окрести он в ней в шутливой форме новый стиль как «перуанский кубизм». С тех пор этот термин вошел в обиход и стал широко применяться после статей Аполлинера, с которыми тот выступил в защиту нового стиля в 1913 году.

## **Ля-Рю-де-Буа**

Весной 1908 года Пикассо, переживший эмоциональный всплеск,

вызванный сделанным им открытием, и одновременно тревогу за будущее, остаются в Париже, продолжая разрабатывать новый стиль. По словам Фернанды, он все еще находился под влиянием смерти Вигля, незадолго до того покончившего с собой. Смерть второго друга, ушедшего из жизни таким образом, потрясла его и пробудила в нем не дававшую покоя мысль о ее близости. Вместо того чтобы отправиться в долгое путешествие на юг, он решает провести лето 1908 года в сельской местности, чтобы развеять хандру. Услышав случайно от друга о свободном домишке между лесом у Алла и речкой Уаз, он в сопровождении Фернанды, прихватив с собой собаку и кошку, отправляется в маленькое селение под названием Ля-Рю-де-Буа в 30 милях от Парижа. Хотя домишко, в котором они поселились, представлял собой примитивное строение, расположенное по соседству с фермой, в нем было достаточно места для работы и приема друзей, останавливавшихся иногда на несколько дней. Очарование раскинувшихся вокруг лесов и лугов покорило Пикассо. Впервые после его ранних зарисовок в Корунье, а позднее в Орта де Сан Хуан он проявил интерес к пейзажу как к центральному элементу картины, а не как к фону для изображаемых человеческих тел.

Зелень ландшафтов у речки Уаз оказала глубокое влияние на его палитру. Зеленый цвет стал настолько доминирующим, что кое-кто назвал эти летние месяцы «зеленым» периодом в жизни художника. Что бы там ни было, страстное стремление раздвинуть горизонты своего творчества породило новые идеи, и полотна, созданные в Ля-Рю-де-Буа, составляют самостоятельную группу.

При созерцании ландшафта глаз воспринимает расстояние как скольжение по простирающейся поверхности. При этом стены домов или склоны расположенных вдали гор столь же осязаемы, как и спичечный коробок, который держишь в руке. Однако великие пейзажисты прошлого пренебрегали таким восприятием, принося его в жертву присутствующей на полотне атмосфере. На первом плане располагались предметы, имевшие резкие контрасты цвета и тонов, в то время как отдаленные предметы обволакивала голубая дымка. Иллюзию пространства замещала перспектива, постепенно уменьшающая размер предметов и исчезающая по мере достижения горизонта. Изображенные с помощью таких средств объекты казались Пикассо неосязаемыми и неопределенными. Как и человеческое тело, которое он воссоздавал на полотне теперь без соблюдения общепринятых норм, он стал рассматривать пейзаж как скульптурную форму. Все ненужные детали были устранены ради выделения главных элементов; проверенные временем каноны,

определявшие построение перспективы, были им забыты, как и стремление придать глубину фону. На картинах, изображающих ландшафт Ля-Рю-де-Буа, передний план и фон соединены таким образом, что они касаются друг друга. Скользящий по ним взгляд благодаря искусному расположению предметов мгновенно переносится к изображенному на полотне горизонту, а затем столь же стремительно возвращается назад, к переднему плану, цепляясь за угловатые плоскости, которые предстают на более светлом переднем плане. В этой трехмерной структуре, созданной из четко расположенных плоскостей, глаз ни на минуту не останавливается на затрудняющих восприятие пустотах, которые стирали бы непрерывность линий и разрушали целостность композиции. Деревья, дома и дорожки неразрывно связаны друг с другом, что заставляет глаз ощутить изображение на картине как завершенное целое. Дом, несомненно, является домом, дерево — деревом. Они представляют собой осязаемые объекты, обаяние которых ничем не размыто.

С наступлением следующего лета Пикассо не мог удержаться от желания снова побывать в Испании. Он редко теперь покидал любимые насиженные места во Франции, главные из которых — Париж и берег Средиземного моря. Но смена обстановки, как правило, приводила к изменению манеры его письма. Это изменение всегда ассоциировалось именно с конкретным местом в силу остроты восприятия им нового окружения и его способности остро ощущать различие между впечатлениями, полученными в разных местах. Как-то в последние свои годы в Каннах, закончив выполненный в смелой манере, но напоминавший прошлое портрет бородача с рогами, как у древнего пастушечьего короля, рядом с которым сидел играющий на трубе фавн, Пикассо сказал: «Странно, в Париже я никогда не рисовал фавнов, кентавров и прочие мифические образы. Кажется, что они живут только здесь».

Прошло десять лет с тех пор, как он в последний раз посетил своего друга Паллареса в отдаленном уголке в провинции Таррагона, впервые познакомился с испанскими крестьянами, вдохнул свежий воздух некошенных трав на лугах, переходящих в безлесные горы Теруэля, угловатые формы которых тонут в уходящем вдаль горизонте. По пути он ненадолго посетил Барселону, чтобы повидать родителей, где каждый день вместе с Фернандой обедал у отца с матерью. После обеда Пабло с друзьями поднимался на вершины Тибидобо или окружавшие Барселону горы, чтобы с высоты взглянуть на распластавшиеся у их подножия жилые кварталы. Но эти минуты ностальгии были кратковременны. Во время таких путешествий он обычно стремился обрести спокойствие в глухих

сельских уголках. Поэтому в середине жаркого лета он вновь отправляется в маленькую деревушку Орта.

## Орта де Сан Хуан

Как и следовало ожидать, Пикассо по-новому взглянул на окружающую его местность. Однако он научился не только видеть по-новому, не только отражать образы в постоянно меняющемся мире, но и силой воображения создавать реальность. Именно этот новый взгляд позволял ему придавать непреходящий колорит своим работам и наделять каждую из них присущей ей жизнью. Эта связь между объективной реальностью и произведением искусства стала находить свое выражение в таящих много неожиданностей экспериментах с кубизмом. Он следовал теперь по пути, открывшемуся ему за год до этого на лесистых склонах Иль-де-Франс. На смену речушке Уаз пришла Эбро, северным лесам с густой листвой, напоминавшим джунгли полотен Руссо, — пушистые средиземноморские ели и оливковые деревья, столь дорогие сердцу Сезанна. Пастбища заменили террасы виноградников, а навевающая грусть и готовая разразиться в любую минуту дождем атмосфера севера уступила место яркому солнцу и безбрежным чистым небесам Испании.

Первый же созданный в Орта пейзаж изображает голую скалу в виде конуса. Над крышами квадратных домов окаймленная по обеим сторонам кипарисами дорога ведет к гроту. Создается впечатление, будто природа, подвергшись суровому исследованию, приобрела геометрическую красоту. Пикассо научился видеть дальше лежащих на поверхности деталей, которые лишь отвлекают взгляд от проникновения в суть. Теперь в процесс восприятия вторглось сознание, отодвинувшее на второй план удовольствие, испытываемое ранее от копирования природы. Он преднамеренно переносит на полотна чувства, подсказанные ему виденным и осознанным. Отныне ради достижения этой цели он готов был прибегнуть к любому средству.

Устранение ненужных деталей свидетельствовало об усвоении им взгляда, изложенного Сезанном в письме Эмилю Бернару: «В природе следует видеть цилиндр, шар и конус».

Вслед за «Горой» последовало еще примерно шесть пейзажей, отличительной чертой которых является четкость выраженной идеи. Наиболее известны из них «Фабрика» и «Водохранилище». На последнем изображен раскинувшийся на холме городишко, кубики домов которого

прилеплены к возвышающейся в центре города башне. Пикассо обнаружил нужный ему пейзаж, чтобы выразить то, что открылось ему при изучении человеческого тела. Увиденные им в природе формы предстали в виде отражающих свет плоскостей, нагромождения кристаллов и высеченных камней. Свет падает на них уже не из одного произвольно избранного источника, а, как представляется, излучается каждой поверхностью. Он используется не для временного освещения всей картины, а для того, чтобы подчеркнуть форму объектов, и потому сам становится неотъемлемой частью каждого из них.

Цвета, которые еще недавно он считал мешающими воплощению идеи, снова начинают появляться на его полотнах. Теперь они используются для подчеркивания массивности предметов: теплый бежевый цвет одной поверхности резко контрастирует с холодными голубым и зеленым тонами соседней. Сочетание обоих подчеркивает рельефность предмета, поскольку между ними появляется резко обозначенная грань. Точно так же их применял и Сезанн. Но если Сезанн использовал цвета для создания атмосферных эффектов, Пикассо стремился прежде всего создать ощущение реальности и монументальности форм.

По странному совпадению Брак, вернувшийся осенью 1908 года из поездки на побережье Средиземного моря, привез картины с ландшафтами, которые, как скажут критики впоследствии, были выполнены в кубистской манере. Пикассо в тот же год возвратился из Ля-Рю-де-Буа с полотнами, которые, не повторяя Брака, были выполнены в аналогичной манере. С этого времени вплоть до 1914 года, когда война разъединила художников, их связывала тесная дружба. Они следили за работами друг друга и соперничали в открытиях. В период расцвета кубизма трудно было определить, кто из них является автором той или иной картины. Однако Брак, который, по словам Пикассо, воплощал все, что характерно для французов, «всегда тяготел к украшательству», что любому испанцу показалось бы чрезмерным и излишним. Трудно сказать, кто из них являлся автором той или иной идеи, которая привела к созданию нового стиля. Самостоятельность каждого на первоначальном этапе возникновения нового направления предполагала общность идей, рождавшихся в период, настоятельно требовавший новых форм выражения. В то же время не следует забывать, что «Авиньонские девушки», созданные в 1907 году, предвосхитили усилия всех остальных художников.

Дружба Пикассо и Брака, несмотря на определенное соперничество, была искренней и обогащала обоих. Брак, который был на год младше Пикассо, обосновался, как и его друг, в студии на Монмартре. Когда дело

доходило до новых идей, в нем пробуждались пытливість мысли и аналитичность ума. Сначала он выступил с резкой критикой нового стиля, но постепенно отошел от фовистов, среди которых уже появились признаки распада. Этот отход проявился в его картинах, с неодобрением встреченных Матиссом и его прежними друзьями Дафи, Фриезом и Марке.

Для Пикассо общение с Браком служило своего рода стимулятором. Их объединяла общность идей и привычек. В самые радостные моменты своей жизни Пикассо всегда стремился к тому, чтобы его друзья разделяли с ним счастье. В первые годы знакомства Пикассо почему-то решил, что Браку следует подыскать подходящую жену. Выбор пал на дочь владельца кабаре на Монмартре Ле Неана, который, как оказалось, являлся двоюродным братом Макса Жакоба. В один из вечеров было решено познакомить Брака с девушкой. Предполагалось, что при этом будут присутствовать Макс и все остальные, кто пожелает стать свидетелем столь знаменательного события. По этому случаю друзья взяли напрокат самые изысканные фраки, цилиндры, плащи и даже элегантные трости. Эффект был сногшибательный. Хозяин и его дочь были сражены столь внушительным видом гостей. Однако возбуждение, в котором они пребывали, не могло не испортить произведенного ими первоначального впечатления. К ночи от благожелательной атмосферы не осталось и следа. Когда настало время прощаться с хозяином, о помолвке не могло быть и речи, а присутствие в доме компании стало совсем нежелательным. В гардеробе они с трудом могли разобрать, кому принадлежит какое пальто, а потому каждый решил надеть то, что попало под руку первым. Подобный визит, к сожалению, исключил возможность новой попытки сватовства. Но, как оказалось, эта неудача имела самый благоприятный исход: вскоре после этого Пикассо познакомил Брака с очаровательной девушкой, жившей в одном с ними квартале, которая стала женой художника и его спутницей на всю жизнь. Утверждают, что Дерен своим браком также был обязан посредничеству Пикассо, и именно Пикассо познакомил Аполлинера с талантливой, но обладавшей взрывным характером поэтессой Мари Лоренсе. Пикассо, как можно видеть на этих примерах, проявлял заботу о счастье своих друзей; этого, судя по его характеру, казалось бы, трудно было от него ожидать.



## РОЖДЕНИЕ КУБИЗМА (1909–1914)



### Переезд на Бульвар Клиши

Летние месяцы, проведенные Пикассо среди выжженных солнцем гор и виноградников Испании, подействовали на него благотворно. Он вернулся в Париж с большим количеством картин, которые свидетельствовали о неуклонном развитии им нового стиля. Воллар, преодолев свое первоначальное неодобрение столь разительной перемены направления, тут же выставил их у себя в галерее. Несмотря на отрицательное отношение к ним критиков и насмешки со стороны публики, небольшая группа восхищенных поклонников, главными из которых были Гертруда Стайн и Шукин, продолжала охотно приобретать полотна художника.

К этому времени Пикассо и Фернанда вместе с их сиамским котом переехали из своего бедного и неудобного жилища в небольшую квартирку в доме № 11 на бульваре Клиши неподалеку от площади Пигаль. Растущее число картин и потребность в уединении побудили Пикассо приобрести вторую студию в «Бато Лавуа», которую он использовал только для работы. Новая студия служила для него хранилищем картин в течение нескольких лет, пока Канвейлер не перевез его вещи на Монмартр.

Контраст между прежним обшарпанным жильем, где отсутствовали какие-либо удобства, и прелестью новой квартиры, окна которой выходили на юг, был столь разителен, что грузчики, перевозившие немногочисленную мебель и тяжелые ящики с полотнами, очевидно, сочли, что молодая пара выиграла солидную сумму в общенациональной лотерее.

Фернанда испытывала опасения в связи с переездом. Она считала, что их новый образ жизни, атрибутами которого стали подававшая обед служанка в чистом фартуке и чепце и превратившиеся в обычай приемы гостей по воскресеньям, служившие своего рода платой за бывшее гостеприимство, не сможет заменить спонтанного, вызванного беспорядочностью жизни очарования их первых лет совместной жизни.

Приобретенная Пикассо мебель являла собой смесь самых различных понравившихся ему стилей. Среди массивных простых по форме предметов из дуба, огромной времен Луи-Филиппа софы из красного дерева с мягкой обивкой из плюша, большого пианино можно было увидеть подарок отца — итальянской работы столик с тончайшей инкрустацией. Воображению Пикассо и проявлению его творческого начала мешали «хороший вкус» и «интерьер». На стенах столовой он ради шутки повесил литографии в рамках из соломы. Фернанда утверждала, что они в большей степени подходят для прихожей консьержки. Опасаясь, что поднятая веником пыль может пристать к краске только что написанных картин, он запретил подметать полы и удалять пыль с окружающих предметов. Вскоре в квартире установился «блистательный» беспорядок. К этому следует добавить ежедневно приносимую им домой всякую всячину — осколки стекла, привлекшие внимание художника глубиной синевы, загадочной формы бутылки, роскошные изделия из граненого стекла, куски старых гобеленов, сделанных Обуссоном или Бове, музыкальные инструменты, старые золоченые рамки, но более всего предметы постоянно растущей коллекции африканской скульптуры. Соперничество между ним, Браком, Дереном и Матиссом, в частности в поисках ожерелий, редких изделий, достигло немислимой остроты. Экзотические браслеты из слоновой кости, добытые, очевидно, из одного и того же источника, украшали руки знакомых им женщин.

Пикассо продолжал постоянно видеться со своими друзьями. Правда, перед тем, как отправиться в гости, он вечно жаловался Фернанде, что это пустая трата времени. И все же он не мог жить без этих контактов. По субботам он регулярно навещал Стайнов, живших на улице Флерюс. Здесь он неизменно встречался с Матиссом, с которым виделся по пятницам. У Стайнов они были самыми почетными гостями: Матисс, умевший блестяще

вести беседу, и Пикассо, обычно молчавший, но вставлявший иногда смешные, хотя и мрачные замечания и свысока смотревший на тех, кто не понимал его.

Уединившись в новой студии, он вечерами, а то и ночью продолжал работать над стилем, который постепенно приобретал все более конкретную форму.

В возникшую на Монмартре группу приверженцев этого направления входили Пикассо, Брак, Дерен, художник большого таланта, но он только на какое-то время увлекся новым направлением. Близкими по духу художниками, имена которых связаны с кубизмом, оказались Хуан Грис и Фернан Леже. Испанец Грис родился в Мадриде, но жил в Париже, в крайней нужде, в «Бато Лавуа», едва зарабатывая на пропитание созданием карикатур для различных журналов. Дружба с Пикассо открыла перед ним новые горизонты, и он начал исследовать возможности кубизма еще в 1910 году. Фернан Леже, выходец из Нормандии, обосновался в Париже годом раньше. Вскоре после встречи с Пикассо и Браком он стал работать в стиле, главным элементом которого служили цилиндрические формы. Созданный им стиль получил шутовское название «тубизм».

Рожденный в Париже кубизм получил распространение в других странах с поразительной быстротой. Казалось, что молодое поколение художников повсюду ждало нового направления в живописи. Упрощенность форм и одновременное принесение в жертву точного воспроизведения деталей стали доминирующими элементами в полотнах художников, проживавших далеко друг от друга — во Франции, России, Италии и Америке.

Мотивы художников не обязательно были одинаковыми. Такие художники, как Малевич в России и Мондриан в Голландии, после первого увлечения в Париже кубизмом пошли своим путем — полностью отказавшись от каких-либо ассоциаций с объектом и стремясь при этом достигнуть абстракции цвета и формы. Их цель состояла в достижении абсолютного совершенства, основанного на неотразимой красоте таких простых геометрических форм, как круг и четырехугольник. Этот путь, который вел к полному отказу от реального, был неприемлем для Пикассо. Каковы бы ни были достоинства создаваемого ими нового стиля, они сводили роль живописи к декоративности и интеллектуальным упражнениям. Лишение живописи живого объекта и как неизбежное следствие этого всех поэтических аллюзий и символов представлялось Пикассо формой духовной кастрации. Его не интересовало совершенство, если оно не сочеталось с несовершенством. Оно не интересовало его еще и

потому, что, предполагая завершенность, а потому статичность, оно оказывалось лишенным жизни. Искусство и жизнь были для него неразделимы, и вдохновение приходило из мира, в котором он жил, а не из теории идеальной красоты. Какими бы непонятными ни казались отдельные его картины, они всегда — результат глубокого наблюдения, любви к конкретному предмету, а не результат абстрактных размышлений.

Другие художники, исследуя открытые кубизмом возможности, создавали иные группы, например, футуристов во главе с итальянцем Маринетти или вортисистов в Англии. Под влиянием открытий начала века они положили в основу своей эстетики форму и движение машин, а также монотонность механических ритмов. Стремясь внести элемент движения в живопись, являвшуюся по сути своей статичной формой искусства, они изображали, например, ногу бегуна в нескольких последовательных позициях, тем самым как бы разлагая движение на части. В этом они расходились с кубистами, которым удавалось иными, более тонкими средствами внести в изображаемый предмет четвертый элемент — время.

Однако кубизм начался не с теоретических посылок. Пикассо не стремился создать некую систему или основать собственную школу. Он стремился порвать с прошлым, поставить живые предметы на место чувственных образов, созданных импрессионистами, которые, как он саркастически утверждал, показали нам состояние погоды. Он желал вдохнуть в произведения искусства внутреннюю жизнь. Для этого нужны были новые средства, и кубизм помог их создать.

Десятилетие, последовавшее за «Авиньонскими девушками», стало свидетелем невиданной в искусстве революции, последствия которой в полной мере не осознаны и поныне. Не успел кубизм утвердить себя полностью в живописи, как его влияние уже начало ощущаться в других жанрах. Не будет преувеличением сказать, что искусство нынешнего века формировалось под воздействием кубистских полотен Пикассо и Брака. Скульптура, архитектура, декоративное искусство, балет, сценическое искусство и, правда в меньшей степени, литература подверглись в той или иной форме влиянию со стороны кубизма. Это влияние оказалось долговременным, потому что кубизм поставил под вопрос основополагающие концепции, лежавшие в основе искусства, которое он освободил от идеализма, от веры в то, что его целью должно быть создание абсолютной красоты. Кубизм не ставил под вопрос существование искусства как формы эстетического самовыражения. Он лишь способствовал превращению искусства в исследователя сложного реального мира. Революционные движения в искусстве в прошлом, такие,

как импрессионизм, затрагивали лишь элементы восприятия, кубизм же заглянул в суть объективного мира и его связи с нами. По этой причине он является наиболее глубоким направлением в живописи со времен Ренессанса и продолжает оказывать влияние на все жанры и в наше время.

## **Аналитический кубизм**

Первым крупным портретом, созданным в новой студии, явилась «Женщина в зеленом». В портрете еще обнаруживается влияние Сезанна. Яркие зеленые и темно-красные тона напоминали пейзажи Прованса. В лице сидящей женщины подчеркнута строгость форм. Она достигается благодаря использованию ограниченной гаммы красок. Сдержанность в манере приведет в будущих работах Пикассо к небольшому их выбору: лишь тонко нанесенные светло-желтый, коричневатый и серый оттенки оживляли кажущееся однообразие палитры. Даже зеленый цвет пейзажей на полотнах, созданных в Орта, появляется в этой картине в последний раз. В дальнейшем его не увидишь в картинах Пикассо вообще. Отныне он начинает придавать значение прежде всего четкой передаче идеи, а затем уже подчеркиванию отдельных ее деталей посредством добавления оттенков.

Хотя Пикассо отказывается от простого копирования модели, превращая ее в едва узнаваемый предмет, и весьма сдержанно использует цвета, он создает в этот период несколько портретов, для написания которых, как это ни парадоксально, ему требуется частое присутствие модели в его студии. Примером тому может служить портрет Гертруды Стайн.

Другим портретом является портрет Амбруаза Воллара, созданный зимой 1909/10 года и вскоре приобретенный Щукиным. Несмотря на значительные элементы кубизма в нем, Пикассо удается достигнуть поразительного сходства. Сам Воллар утверждал, что, хотя многие не могли узнать его на полотне, четырехлетний сын одного из друзей, впервые увидев портрет, тут же воскликнул: «Это дядя Амбруаз!» Несколько приплюснутый нос коллекционера и высокий прямой лоб выделяются с помощью мягких тонов из преобладающей серой гаммы цветов и построенного из кубиков замысловатого фона. В портрете нет ни одной ненужной или не отвечающей своей цели линии. Созданная в виде кристаллов поверхность картины остается ненарушенной.

Те же приемы использованы и в работе над портретом Вильгельма Уде,

который был написан вслед за полотном, изображающим Воллара. Еще большее развитие они получили в третьем портрете, Канвейлера, который впоследствии часто вспоминал долгие часы терпеливого позирования для Пикассо. В этой картине разделение деталей подчеркнуто столь сильно, что сходство между изображенным на полотне и позирующим человеком не очень легко установить. Все полотно испещрено ячейками, похожими на затейливые соты. Его общая структура чем-то напоминает рисунки на потолках маврских строений в Аламбре. Каждая грань передает соседней непрерывность движения, создавая иллюзию ряби на поверхности воды. Глаз скользит по полотну, выхватывая то здесь, то там такие детали, как глаза, нос, хорошо причесанные волосы, цепочку карманных часов, сложенные руки. Рассмотрение отдельных элементов картины доставляет удовольствие, настолько они убеждают зрителя в их реальности, хотя, взятые изолированно, эти элементы не похожи на изображаемый объект. Отдельные детали благодаря созданному художником новому ощущению реальности невольно дают толчок воображению: так, расстояние от шеи до плеч представляется дорожкой среди ярко освещенных домов, протяженность между которыми можно определить с большой точностью. Пикассо как-то сказал: «На полотнах Рафаэля трудно точно измерить расстояние от носа до рта. Я хочу создавать картины, показывающие, что это можно сделать». Ему удалось достигнуть своей цели: в трехмерных гранях ощущаются поразительные пропорции.

Портрет Канвейлера — одна из лучших работ, выполненная в стиле, который позднее станет известен под названием «аналитический кубизм». Стремление проникнуть в суть объекта, ощутить пространство, в котором он находится, приводит к разложению его на части; притом знакомые очертания поверхности утрачивают свойственную им неуловимость. Внешняя оболочка кристаллизовалась, сделав предмет более объемным. Каждая грань поставлена на ребро, что позволяет ощутить пространство за его поверхностью. Взгляд вместо скольжения по гладкой коже лица натывается на прозрачную, похожую на соты, структуру, где поверхность и глубина воспринимаются одновременно.

В течение последующих полутора лет Пикассо продолжает идти дальше в изучении формы, безжалостно принося в жертву ненужные внешние детали объектов и в то же время не теряя из виду источник, дающий начало мысли. Лето 1910 года он вместе с Фернандой и Дереном по приглашению друга Пишота провел у него в доме в Каталонии, в Кадакесе, на побережье Средиземного моря. Ландшафты уже не привлекали внимания Пикассо столь сильно, как год назад в Орта. Правда,

смена пейзажей нашла отражение в нескольких работах, на которых преобладали темные угловатые рыбацкие суда. Но большинство полотен изображали человеческие фигуры и различные предметы — музыкальные инструменты, фрукты, стаканы, бутылки, украшавшие жилище Пишота. Пикассо выбирал наиболее знакомые формы, находившиеся под рукой, поскольку они в первую очередь отвечали его желанию одновременно видеть и ощущать их.

Дерен, несмотря на близость его манеры к стилю Пикассо, не ощущал потребности в изучении натуры с такой тщательностью, как это делал Пикассо, или в показе того, что кроется за поверхностью. Но Брак, как и Пикассо, продолжал аналогичные поиски и независимо от него сделал новые важные открытия. По мнению Канвейлера, лето 1910 года оказалось одним из самых продуктивных для обоих художников.

Новое направление постепенно становилось все более трудным для понимания обычным зрителем. Пикассо и Брак почувствовали опасность превращения кубизма в самоизолирующееся направление, которое в силу тяготения его к малопонятным метафизическим проблемам может доставлять эстетическое удовольствие немногочисленным избранным поклонникам. Риск состоял в том, что при исследовании объекта могла оказаться полностью утраченной связь с узнаваемой реальностью. Чтобы избежать этого, Брак, например, внес новый элемент в одну из своих картин — отбрасывающий тень гвоздь, что создавало впечатление, будто картина висит прямо на стене. Таким образом Брак как бы объединил два различных вида реальности; гвоздь в данном случае выполнял ту же роль, какую выполняет реплика, произнесенная актером в сторону, или сноска в тексте. Удовлетворенный воздействием этого перехода от одного вида отображения реальности к другому, художник начал вносить в картины названия из букв. Эти элементы из совершенно другой области приобрели собственную реальность. Когда все остальные связи с реальным миром стало трудно улавливать, эти элементы вызвали ассоциации, помогавшие расширить понимание смысла картины. Сохранение связи с объективным миром оказалось сравнительно легким делом при изображении человеческого тела, когда ассоциации настолько сильны, что малейшая схожесть глаз, усов, руки является достаточной для понимания идеи. В работах, посвященных другим темам, ключ к пониманию смысла дают такие элементы, как кайма скатерти, гриф гитары, ее округлая поверхность и цилиндрическая ножка бокала, чашеобразный изгиб курительной трубки, колода игральных карт или напечатанные жирным шрифтом три первые буквы слова «journal».

Когда лето, проведенное в Кадакесе, подошло к концу, предстояло, как обычно, долгое возвращение в Париж. Вспоминая в конце жизни об этих регулярных возвращениях после нескольких месяцев отсутствия, Пикассо рассказывал, что они не были похожи на быстрое возвращение домой после отпуска, как это обычно бывает. Он утверждал, что однажды ему потребовалось двое суток, чтобы добраться от вокзала до Монмартра. Когда ночной поезд прибыл рано утром на вокзал в Орсе, друзья встретили его на перроне. Затем вся компания с шумом направилась через весь город, заглядывая по пути в бары, кафе, галереи, студии, обмениваясь новостями и последними сплетнями и не прекращая при этом вести жаркие споры. Наконец, устав от такой встречи больше, чем от переезда, Пикассо добирался до двери своей тихой студии, где за месяцы его отсутствия все покрывалось пылью.

Как только он опять оказывался у мольберта, его кисть начинала лихорадочно воплощать в картинах возникшие у него за месяцы отсутствия идеи. И эта неустанная работа продолжалась все зимние месяцы. Брак жил неподалеку, и благодаря частым посещениям друг друга они поддерживали настолько близкие отношения, что во многих случаях было трудно сказать, кто был автором той или иной идеи.

Было бы излишне устанавливать точную хронологию создания ими картин и отдавать пальму первенства рождению замыслов Браку или Пикассо. Вот как сам Брак описывает это плодотворное сотрудничество: «Несмотря на большое различие наших темпераментов, мы с Пикассо были очень близки. Нас объединяла общность идей... И хотя Пикассо — испанец, а я — француз... в те годы мы говорили друг другу слова, которые никто и никогда уже больше не скажет... которые абсолютно непонятны другим и которые доставляли нам непередаваемое удовольствие. Мы были похожи на альпинистов, находящихся в одной связке». Бескорыстная дружба, объединявшая их, была такова, что какое-то время они даже не подписывали своих картин, желая сохранить анонимность. «Бывали минуты, — признавался Брак, — когда мы затруднялись установить их авторство».

## **Кубизм и реальность**

Кубисты, картины которых казались многим оторванными от реальности, использовали для своих работ самые разнообразные предметы повседневной жизни — курительные трубки, газеты, бутылки, стеклянную



посуду, человеческое тело. Ни Брак, ни Пикассо никогда не теряли связи с окружающей жизнью, оказывавшей решающее влияние на их творчество. Точно так же, как улица и цирк когда-то дали толчок полотнам «голубого» и «розового» периодов, мир науки и механических изобретений лег в основу картин кубистов.

Два изобретения на пороге века способствовали изменению понятий человека о силе притяжения — использование железобетона в строительстве и создание самолета. Оба этих изобретения сделали возможным подъем в небо тяжелых масс без видимых средств поддержки и потому вызвали интерес у кубистов. «Создатели аэропланов пленили наше воображение, — вспоминал Пикассо. — Когда самолетостроители поняли, что машину нельзя удержать в воздухе на двух крыльях, они с помощью тросов и опор присоединили еще два крыла». В письме к Браку Пикассо шутливо обращается к нему: «Мой дорогой Уилбер», — имея в виду Уилбера Райта. Аналогия между угловатыми формами летательных аппаратов Блерио, отдельные узлы которых соединены опорами и тросами, и перекрывающимися друг друга гранями и тонкими линиями на кубистских полотнах отнюдь не случайна. Это результат исследования и глубокого интереса к изменяющимся формам окружающей жизни, стремление, в частности, передать еще одно измерение в пространстве.

## Сере

С наступлением следующего лета Пикассо вместо поездки в Испанию отправился в Сере, небольшой очаровательный городишко, приютившийся у подножия Пиренеев на французской территории. Первым из друзей Пикассо, открывшим это местечко, был Маноло, который жил здесь уже в течение многих лет. Вплоть до начала войны в 1914 году Сере оставался духовным центром кубизма. На узких улочках, окаймленных вековыми гигантскими деревьями, отбрасывавшими создававшую прохладу тень, вечно толпились спустившиеся с гор крестьяне. Они вели мулов, которые, проходя мимо поросших мхом фонтанов и заполненных кафе, позвякивали подвешенными на шее колокольчиками. Друг Пикассо Фрэнк Хавилленд приобрел заброшенный дом среди буйной растительности изумрудных лугов, персиковых садов и виноградников, где и обосновался Маноло. Эту внушительную постройку XVIII века окружал огромный сад со старыми деревьями и пересекавшим его широким ручьем, бравшим начало в горах. Пикассо с Фернандой заняли весь первый этаж. Четыре или пять

просторных комнат и выходящая в сад терраса создавали все условия для работы. Сера расположен близко от границы, что позволяет местному населению поддерживать тесные контакты с испанцами-горцами, анархистские понятия которых о справедливости и свободе несколько не изменились со времени, когда Пикассо проживал в Барселоне. По обоим склонам Пиренеев обитали каталонцы, и Пикассо имел возможность познакомиться своих французских друзей Брака и Макса Жакоба, часто навещавших его, с близким ему по духу народом. Макс Жакоб, хотя и тяготел к парижскому комфорту, быстро привык к окружающей обстановке и получал удовольствие от хора лягушек и трелей соловьев, поначалу мешавших ему спать. Ему удалось также очаровать старичков-буржуа, которых он встречал в кафе, своими задушевными беседами, а толкование им гороскопов принесло ему даже несколько франков.

На террасе кафе «Гран», расположенного на главной улице, по вечерам собирались приехавшие из Парижа артисты и художники, чтобы приятно провести время в компании друга. Приятели Пикассо выделялись среди местного населения своей неординарной одеждой, яркими красками платьев, которые носили их любимые, и большим разнообразием языков, на которых они изъяснялись. В их беседах не было места скуке. Если разговор вдруг начинал угасать, Пикассо, чтобы позабавить жен и подружек своих знакомых, доставал карандаш и начинал рисовать на мраморной поверхности стола одной непрерывной линией зверюшек, птиц, портреты друзей. Он мог нарисовать сидящего напротив него человека таким образом, что тот в момент позирования видел себя в неперевернутом виде. Даже самые консервативные жители Сера вскоре стали терпимо относиться к поведению этой шумной компании из Парижа и совсем не удивлялись, если, например, Пикассо обращался с просьбой к мяснику дать ему тяжелую, пропитанную кровью занавеску, чтобы повесить ее в студии.

Среди картин, созданных в Сера в течение первого приезда Пикассо в этот город, пейзажи встречаются очень редко. Один из них написан в типично кубистской манере, хотя изломанные тени домов выполнены короткими мазками кисти, напоминающими пуантилизм. Картина создана в одном цвете, но, несмотря на это, на полотне ощутимо воссозданы тенистые улочки маленького городка.

Идеи кубистов, получавшие широкое распространение в среде художников, своим динамизмом заразили и поэтов. Влияние этого направления помогло внести свежую струю в ностальгию по романтизму XIX века, который уже давно задыхался в своем пессимизме. Кубизм как открытие художников трудно выразить словами, но тем не менее его формы

и заложенные в нем идеи побудили некоторых поэтов применить их в своем творчестве. Макс Жакоб и Аполлинер, вдохновленные поисками Пикассо, были первыми, кто попытался включить элементы кубизма в свое творчество.

## **Разрыв с Фернандой**

Зима 1911/12 года принесла перемены в личную жизнь художника. Жизнь Пикассо с Фернандой не всегда протекала гладко. Близкие друзья, и в их числе Гертруда Стайн, не могли не видеть размолвок между художником и его подругой. Частенько Фернанда появлялась у друзей без сережек, которые оказывались заложенными в ломбарде. Она с готовностью соглашалась давать уроки французского языка друзьям Стайнов, чтобы заработать несколько франков. И хотя последствия многочисленных ссор удавалось заглаживать, постепенно становилось ясно, что их связь не выдержит испытания временем, особенно после переезда в дом на бульваре Клиши. По собственному грустному признанию Фернанды, она, оказавшись верным другом художника в течение стольких лет нужды, не смогла остаться самой собой после прихода в их дом достатка. В течение шести лет ее не имевший часто гроша в кармане и времени причесаться возлюбленный, глаза которого горели огнем познания, стал мастером, уважаемым ценителями искусства во Франции, слава которого распространилась по всему миру. Но теперь огонь в его глазах был предназначен не для нее одной. Предупредительность, с которой он опекал ее до сих пор, уступила место менее обязывающей форме отношений. В конце концов и им пришел конец. Установившееся между ними доверие исчезло прежде, чем появились доказательства неверности.

Пикассо имел обыкновение разрубать клубок запуганных отношений одним ударом. В данном случае разрыв произошел без взаимных упреков, и это открыло ему дорогу для установления отношений с девушкой, не обладавшей загадочной красотой Фернанды, но имевшей более покладистый характер, что в большей степени отвечало его внутреннему состоянию в тот период.

Стремление окунуться в иную атмосферу и поиски уединения с вновь обретенной любовью сочетаются с внутренним толчком к дальнейшим поискам на путях кубизма.

Уже в мае он решает покинуть Париж и отправляется в Авиньон. Но вскоре очарование Сере вновь увлекает его в сельскую местность у

подножия Пиренеев, хотя город и напоминал ему о еще недавней связи с Фернандой. Разрыв был неожиданным, и поездка в этот отдаленный край стала бы лучшим способом избежать взаимных упреков, если бы жившие в Соре его старые друзья Пишоты не спровоцировали скандал своим бестактным напоминанием о Фернанде, которая по случайному совпадению гостила у них в то же время. Пикассо собрал вещи и вернулся с Евой (так звали его новую подругу) и огромной собакой пиренейской породы в Авиньон. Но в городе уже не нашлось места, где они могли бы остановиться. Поэтому они сели на поезд и отправились в Сорг, небольшой заброшенный городишко километрах в десяти от Авиньона. В Сорге они за девяносто франков в месяц сняли виллу «Ле Клоше», вполне подходящий для работы, хотя и лишенный какого-либо очарования дом. К ним присоединился Брак, арендовавший часть виллы «Бельэр» на окраине города.

Обретя уединение, Пикассо, душевное состояние которого к тому времени улучшилось, вновь неистово принимается за работу. Как это часто с ним бывало, голые стены комнат в снятых им помещениях использовались им для набросков. Как-то уже в более поздние годы пришедший в ярость хозяин дома, которому после упражнений Пикассо пришлось заново покрасить стены взятой в аренду художником квартиры, заставил Пикассо заплатить за его наброски 50 франков. «Какой глупец! — сокрушался художник. — Если бы у него хватило ума, он мог бы продать всю стену за кругленькую сумму». Но в «Ле Клоше» все вышло иначе. Пикассо нарисовал на стене картину, с которой он не захотел расстаться перед возвращением осенью в домой. Единственным выходом оставалось с величайшей осторожностью извлечь стену и доставить ее в целости и сохранности в Париж, что и было сделано под наблюдением Канвейлера. Позднее специалисты перенесли картину на деревянную основу.

## **Идея коллажа**

В свое время отец Брака, работавший маляром в декорационной мастерской, послал сына в Париж, чтобы тот освоил технику «trompe l'oeil» — раскрашивание поверхностей под мрамор и дерево. Сын забросил это ремесло и стал пейзажистом, а позднее через фовизм пришел к кубизму. Но он не растерял навыков старой профессии. В период расцвета аналитического кубизма, вскоре после того, как Пикассо стал воспроизводить слова на своих полотнах, Брак начал экспериментировать,

используя методы выполнявших декораторские работы мастеров, с помощью лаков и скребниц. Как и прежде, цель состояла в том, чтобы внести в картину элементы, которые сразу же вызвали бы ассоциации с реальностью.

Пикассо моментально оценил возможности этого новаторского шага, и скребница впервые была употреблена для изображения усов и волос на голове при создании им летом 1912 года картины «Поэт». Пойдя еще дальше созданных Браком имитаций мрамора и дерева и вспомнив, как его отец в поисках новых идей прикреплял вырезанные кусочки других картин к своим собственным, Пикассо взял клеенку, на которой была изображена сетка плетеного стула, вырезал кусок нужной ему формы и приклеил его к холсту. Соединением кусочков клеенки или бумаги Пикассо нарушал один из многовековых канонов живописи, требовавших использования на поверхности полотна только красок.

Новый прием, открытый Браком, который позволял полнее ощутить реальность с помощью, например, изображения на полотне отбрасывающего тень гвоздя, стал широко применяться художниками. Небольшая овальной формы картина «Натюрморт и плетеное кресло», завершенная в 1912 году, полна элементов, идущих вразрез с существовавшими в живописи нормами. Эти элементы соединены таким образом, что создают единое целое. С правой стороны на картине стеклянный бокал и разрезанный дольками лимон, слева — четко видимая трубка, проткнувшая насквозь буквы «jou», являющиеся частью слова «journal». Внизу к холсту приклеен кусочек скатерти, реалистически гармонирующей с сиденьем плетеного кресла. Края куска скатерти не видны четко, поскольку частично скрыты нанесенными на них тенями и полосками для создания впечатления, будто все эти предметы не лежат в одной плоскости. Это странное сочетание различных манер убедительно удерживается овальной формы рамкой, сделанной из конопляной веревки. Если попытаться понять смысл картины и задуматься над тем, что в ней наиболее «реально», то зритель невольно перейдет от эстетического восприятия к метафизическому. Так, плетеный стул, который выглядит реально, нереален. Буквы, взятые из слова «journal», имеют иной, несвойственный им смысл: вместо информации, которую они, казалось, призваны нести, их цель — символическая и эстетическая. Трубка, бокал и лимон выглядят реально, поскольку выполнены в кубистской манере. Пикассо преднамеренно нарушает гармоническое восприятие картины, объединяя на одном полотне предметы, реальность каждого из которых воспринимается в различной степени. Но они объединены таким образом,

что создают игру противоречивых и в то же время дополняющих друг друга чувств.

## **Рост известности**

Кубизм в конце концов стал самой важной и спорной темой всех дискуссий об искусстве. Пикассо стоял в стороне от любой деятельности приверженцев этого направления, хотя многие были готовы признать его лидером нового движения. Но эта перспектива не привлекала его. Он продолжал упорно отказываться выставлять свои картины на выставках. Летом 1911 года его отсутствие на выставке «независимых» художников, в которой приняли участие Делоне, Мецингер, Пикабия, Архипенко, Марсель Дюшан, бросилось в глаза. Критика, обрушившаяся на эту выставку, а также на экспозицию, устроенную осенью, не могла не упомянуть об отсутствии на ней основателя нового направления.

Имя Пикассо благодаря усилиям отдельных энтузиастов постепенно приобрело известность в других странах. Галерея Тангаузера в Мюнхене, впервые экспонировавшая работы художника в 1909 году, вновь устроила выставку его работ в 1911 году. Зимой 1910/11 года благодаря Роджеру Фраю две картины Пикассо — «Нагая девушка с букетом цветов» и «Портрет Клови Саго» — были включены в экспозицию «Моне и постимпрессионисты» в галерее Графтона в Лондоне. Даже эти два полотна, кажущиеся сегодня довольно простыми для понимания, породили волну резкой критики. В связи с этим в клубе «Челси» была наспех организована выставка карикатур, призванная высмеять художников-иностранцев. Какой-то претендующий на остроумие карикатурист выставил карикатуру на портрет Саго, назвав ее «Портрет художника, написанный левой рукой».

В 1912 году во время второй выставки, посвященной художникам-постимпрессионистам, Фрай включил в нее уже 13 полотен и 3 карандашных рисунка Пикассо. В том же году в галерее Стратфорда были выставлены рисунки художника в основном «голубого» и «розового» периодов. Цена большинства из них колебалась между 2 и 22 фунтами.

Несмотря на этот смелый шаг — показ в Лондоне картин Пикассо и Брака кубистского периода в самом начале возникновения нового стиля, — Роджер Фрай сам не в полной мере оценил значение их творчества. Об этом можно судить по предисловию к каталогу, где он писал: «Логически крайним выражением такого направления, несомненно, явится попытка

вообще отказаться от какой-либо естественной формы и создать нечто подобное осязаемой музыке. И последние работы Пикассо убедительно свидетельствуют об этом...» Сейчас, зная, во что вылилось творчество Пикассо, можно сказать, что предсказание Фрая никогда не оправдалось.

Первые работы Пикассо в Америке были показаны в 1911 году в отделе фотографии Нью-Йоркской галереи. Но только после выставки в «Армори», оставшейся в памяти лишь из-за скандала, который она вызвала, кубизм заявил о себе громко сначала в Нью-Йорке, а затем в Бостоне и Чикаго. Во время этих выставок наряду с Пикассо выставлялись работы Брака, Дюшана, Глейзеса, Мари Лоренсе и Пикабия. Они оставили у посетителей неизгладимое впечатление, несмотря на вызванные ими споры.

Коллекционеры всего мира продолжали приобретать полотна Пикассо. Его репутация неуклонно росла, и отныне он уже никогда не испытывал финансовых затруднений. К этому времени у него стал приобретать картины русский коллекционер Морозов, проявивший исключительную разборчивость: его интересовали лишь полотна кубистского периода. Щукин, который никогда не придавал особого значения шоку, пережитому почитателями Пикассо после создания «Авиньонских девушек», также увозил в Россию прекрасные работы Пикассо периода кубизма. Но в Испании, где мадридская публика не очень-то жаловала вниманием своего соотечественника, выставка кубистского искусства, организованная в галерее «Далмау», расстроила друзей художника, считавших себя зачинателями современного искусства в период общения в ресторанчике «Четыре кошки». Их насторожили непонятные поиски коллеги, которого еще совсем недавно они считали гением.

Лишь в 1913 году в Париже была опубликована первая книга, защищавшая кубизм от безжалостных нападок критиков и возмущенной публики. В то же время в Мюнхене Макс Рафаел в работе «От Моне до Пикассо» также благожелательно отозвался о кубизме. Но самый глубокий его анализ дал неутомимый поборник нового направления Гийом Аполлинер. Его проникновенная, полная страсти характеристика художников-кубистов и сейчас трогает тех, кто отзывчив к критическим статьям с лирическим оттенком. «Современная школа живописи, — писал он, — представляется мне самой смелой из всех когда-либо существовавших. Своим появлением она ставит вопрос об отношении к красоте». Именно Аполлинеру мы обязаны тонким замечанием о том, что Пикассо «изучает предмет, подобно рассекающему тело хирургу». Преклонение критика перед своим другом нашло выражение в

утверждении, что «его (Пикассо. — Р. П.) неустанный поиск прекрасного перевернул все представления в искусстве».

Осенью 1913 года Пикассо создает полотно, которое в более поздние годы стало рассматриваться как работа, положившая начало новому направлению в живописи. Картина имела не одно название, но более широко она известна как «Женщина, сидящая в кресле». Однажды мне посчастливилось держать эту работу у себя в квартире в течение нескольких месяцев. Высоко отзывавшиеся о ней сюрреалисты, на выставке которых она демонстрировалась в Лондоне в 1936 году, утверждали, что эта картина — поразительный образец рожденного фантазией искусства. Полотно действительно производило такое глубокое впечатление, что одна из моих знакомых, жившая у меня на квартире во время моего отсутствия, жаловалась, что оно вызывает у нее кошмары и тревогу за ребенка, которого она в то время ожидала.

В этой работе обнаруживается новая опасность утраты связи между ощущаемой реальностью и абстракцией, между возвышенным и земным, между строго геометрическими формами и естественной формой предметов.

Лето 1913 года выдалось необыкновенно жарким. Пикассо провел его в шумной компании близких друзей в Сере. И вновь в течение этих душных месяцев было создано большое количество картин. Близость родины побудила его отправиться вместе с Максом Жакобом в Испанию, чтобы побывать на корриде. В письме Аполлинеру от 2 мая Макс упоминает об этом. Он пишет также, что на них глубоко подействовала смерть отца Пикассо в Барселоне, и добавляет, что Ева также чувствует себя неважно. Пребывание в Испании скрасило посещение маленького бродячего цирка, где они познакомились с усатым клоуном и артистами, «похожими на раскрашенные картинки, созданные шутки ради кистью художника — кубиста».

На следующий год Пикассо снова отправился в понравившийся ему Прованс. Вместе с Евой он обосновывается на несколько месяцев в Авиньоне, где к ним присоединяются Брак и Дерен. Как всегда, он не знал отдыха в работе. В этот период им было создано большое количество прекрасных полотен, в том числе коллажей. Но к концу лета обстановка резко изменилась. 2 августа 1914 года пришло сообщение о начале войны. Пикассо проводил на вокзал Брака и Дерена: они спешно отправились в предписанные им полки. Развитие кубизма прервалось как раз в момент его расцвета, когда его питала глубина полотен Брака, Грися, Леже и других художников и когда это направление ожидало большое будущее. Казалось,



не было пределов влиянию, которое кубизм мог бы оказать на другие виды искусства, в частности, на поэзию и философию.

Грустный, обеспокоенный и одинокий, Пикассо остался с Евой в Авиньоне. Расставание с друзьями оказалось концом их дружбы. И хотя они вернулись с фронта, Пикассо, по его словам, уже никогда вновь не сблизился ни с Браком, ни с Дереном.

В картинах, созданных им в те летние месяцы, буйствуют краски и разнообразие стилей. Критики назвали этот его период «рококо кубизма». Среди них натюрморт «Вив ля Франс», названный так потому, что на одном из бокалов, стоящих на столе среди цветов, игральные карты, фруктов и бутылок, написаны слова «Vive la...», частично прикрытые французским флагом. Эта картина, а также большое полотно «Портрет молодой девушки» написаны маслом, имитируя коллажи. Полотна свидетельствуют о возбужденном, почти отчаянном состоянии Пикассо в то время.

Переживаемые им в то время чувства нашли выражение в скульптурах, созданных из самых различных материалов, и в рисунках, порожденных буйной фантазией, где отдельные реалистически выписанные детали помещены вместе с предметами, выполненными в кубистской манере. На рисунках можно узнать отдельные части человеческого тела — глаза, груди, волосы, руки, ноги. И все же, несмотря на немислимые пропорции, гротескную форму передачи идей в полотнах, заключенный в них смысл можно понять, лишь отказавшись от стройной логики и призвав на помощь фантазию. Эти рисунки на десять лет предвосхитили открытия сюрреалистов Макса Эрнста и Миро.

## ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. ПАРИЖ И РИМ (1914–1918)



### Кубизм в начале войны

С момента появления «Авиньонских девушек» прошло всего семь лет, но влияние, которое оказал кубизм на все виды искусства за столь короткий период, было поразительным. Даже такие признанные мастера, как Матисс, выступавшие против многих открытий кубизма, в какой-то степени начали использовать их. Ни один художник, внимательно следящий за развитием живописи, не оказался в стороне от этого направления. Одновременно против него ополчились академические круги в искусстве: ведь родилась новая концепция роли живописи и связи искусства с жизнью.

Это направление отказалось прежде всего от фотографического воспроизведения объектов. От искусства больше не требовалось лишь копировать природу или даже толковать ее. Его роль состояла теперь в том, чтобы усилить глубину восприятия и теснее ассоциировать себя с природой под воздействием новых элементов. Однако эти элементы — не плод интеллектуальных раздумий, они были изначально присущи искусству, но, будучи погребенными под грузом условностей, оказались забытыми.

Хотя кубизм являлся революционным методом, он не означал разрыва с прошлым. Новое ощущение образов, воспринимаемых в трех и даже четырех измерениях, выходило за узкие рамки привычных условностей, требующих взгляда на объект лишь под одним углом зрения. Новаторский метод привнес два ранее неизвестных элемента: движение мысли со

стороны зрителя и более глубокое знание объекта в результате изучения его с разных точек зрения.

Создание кубизма гением Пикассо в сотрудничестве с Браком не вызывает сомнения, но, как отмечает Сальмо, основатели школы, если они являются настоящими мастерами, переступают порог достигнутого. Уже в 1918 году Пикассо не без основания утверждал, что он ничего не знает и не желает знать о кубизме. Он в шутку говорил, что подражатели стиля превзошли его создателей. Однако в начале войны, в 1914 году, большинство критиков относились к новому направлению враждебно. Лишь немногие писатели, и среди них Анатолий Франс, признавали в кубистах серьезных и смелых новаторов. Публика же видела в них легкомысленных экспериментаторов, которых привлекал только создаваемый ими скандал.

Несмотря на непонимание и яростные нападки, кубизм пустил глубокие корни. Его влияние на литературу было косвенным, но силой воздействия на живопись, скульптуру, архитектуру и прикладные виды искусства он изменил лицо современного мира. Его геометрические формы имитировались в интерьерах, рекламе и дизайне. Но чем дальше он удалялся от своего источника, тем более видоизмененным и менее понятным он становился. Жалкие попытки использовать его угловатые линии при модернистских поисках переносятся на производство тканей, мебели и женской одежды.

На первом этапе войны влияние кубизма дало о себе знать в жизни общества совершенно неожиданным образом. Гертруда Стайн вспоминала, что как-то холодным осенним вечером она шла с Пикассо по бульвару Распай. Мимо них прогрохотала колонна тяжелых орудий. К своему удивлению, художник и его спутница увидели, что на орудиях краской нанесены зигзагообразные линии, чтобы скрыть подлинные очертания орудий. Пикассо, пораженный столь быстрым применением в военных целях его метода — разложения формы на части. — воскликнул: «Да ведь это же наше открытие!» Намекая на использование кубизма для маскировки, он позднее, в ходе войны, как-то сказал Кокто: «Если они хотят сделать всю армию невидимой, им следует одеть ее в одежду Арлекина».

## **Париж уходит на фронт**

Мобилизация и война неизбежно вызвали замешательство и привести

к распаду различных группировок интеллектуалов. Война нанесла удар, который мог парализовать только что возникшие в искусстве направления навсегда. Отчаяние и хаос четырех последовавших за этим лет были настолько огромны, что стоит лишь удивляться, что за эти годы не все было потеряно. Наибольший урон понесли старые художники, придерживавшиеся традиционных форм. Новому поколению удалось сохранить свои силы. Те, кого война пощадила, были преисполнены еще большей решимости изменить прежний порядок, который нес ответственность за эту трагедию невиданных масштабов.

Вместе со всеми французами призывного возраста художники также оказались в рядах армии, а многие иностранцы, осевшие в Париже, добровольно записались в Иностранный легион. Брак, Дерен и Леже были призваны в первые дни войны и тут же отправлены на фронт. Канвейлер и его немецкие друзья, чтобы избежать интернирования, нашли убежище в нейтральных странах, в то время как другие, Грис например, оказались никому не нужными во Франции, без гроша в кармане. Аполлинер, желая доказать свою любовь к Франции и вместе с товарищами разделить их судьбу в тот горький для страны час, обратился с просьбой предоставить ему французское гражданство. Преодолев бюрократические препоны, он попал в артиллерию.

Пикассо вместе с Евой вернулся в студию на улице Шельше. Париж предстал перед ним совершенно иным: с улиц исчезло веселье, и парижане с тревогой следили за приближением немецких армий. Жизнь, какой он знал ее всего лишь несколько месяцев назад, угасла и на смену ей пришел порядок, обычно наступающий с началом любой войны. У Пикассо, который в периоды бед находил утешение в работе, разразившаяся трагедия вызвала лишь разочарование от проявления человеческой глупости. Но в отличие от Аполлинера он не считал, что должен принять активное участие в разразившейся катастрофе. Он полагал, что война — это дело военных.

Зимой Пикассо пережил личную трагедию: последние силы оставили хрупкую, очаровательную Еву, и она скончалась после непродолжительной, но мучительной болезни. В письме Гертруде Стайн, которая в то время проживала в Испании, Пикассо сообщал, что половину своего времени он проводит в метро на пути в больницу к Еве. Но даже в это время, в таких условиях он продолжает создавать полотна, на которых главной фигурой выступают Арлекины. Письмо он заканчивал словами: «...Короче говоря, я занят все дни от начала до конца и, как всегда, не перестаю работать». На похоронах присутствовало лишь несколько близких друзей. Находившийся среди них Хуан Грис писал Рейналю на фронт: «На похороны пришли семь

или восемь друзей. Это было горькое зрелище, если не считать попыток Макса поднять дух присутствовавших каламбурами, что еще больше подчеркивало трагедию случившегося».

### **«Кристалльный» период**

Пессимизм, испытываемый в то время многими друзьями художника, не мог не передаться и Пикассо. Выплеснувшийся в предвоенный период накал чувств нашел выражение в «кубистском рококо». Теперь сомнения охватили и его и сделали невозможным следование по старому пути. Разлученный с Браком, Пикассо не нашел другого художника, с которым он мог бы разделить свои звездные часы откровений. Матисс проводил большую часть времени в своей квартире на набережной Сен-Мишель. И хотя они часто встречались, война не приглушила их былого соперничества с Браком. Кубисты меньшей величины, такие, как Глейзес, Мецингер, Северини и многие другие, не создали ничего, что могло бы привлечь его внимание.

Но переломный момент, произошедший в творчестве Пикассо в этот период, нельзя объяснить только войной. Внутреннее развитие созданного им направления требовало или дальнейшего продвижения к абстрактным формам, или поисков иных форм выражения. Теоретики утверждают, что любой возврат к классическим формам реакционен и свидетельствует об упадке. Однако Пикассо, по-прежнему отказываясь ограничивать себя какими-либо канонами, продолжал, с одной стороны, создавать полотна, отличавшиеся простотой и точностью геометрических форм, и, с другой стороны, к удивлению и неодобрению более консервативных, но менее талантливых художников, писать картины, напоминавшие почти фотографии окружающей его природы.

В течение первой военной осени и зимы эти изменения проявились еще не столь очевидно. Обнаружилась лишь тенденция к более устоявшимся композициям. Форма и пространство стали передаваться более простыми способами; связь между ними часто осуществлялась прямыми линиями. Кривые линии в силу редкости их использования приобрели еще большую рельефность. Крупные прямоугольные предметы содержали теперь более однородный цвет, причем располагались они рядами, как на тканях. В большинстве случаев в центре композиции помещался человек, гитара, сидящая в кресле женщина или натюрморт на столе. Аналогичность скульптур и предметов подчеркивалась иногда

трудно различимыми, переходящими один в другой мазками кисти.

К весне 1916 года Пикассо создает несколько крупных полотен, наиболее значительными из которых являются «Человек, опирающийся на стол» и «Гитарист». Они впечатляют не только размерами, но и угловатостью составляющих их элементов. «Гитарист» примечателен новым, драматическим, использованием света. Голова гитариста, изображенная в виде продолговатого четырехугольника упрощенной формы с маленьким круглым глазом, резко выделяется на светлом фоне. Внизу расположилось массивное тело, которое создает ощущение большой высоты за счет прямоугольников, освещенных точками, похожими на окна небоскребов в ночи. Еще ниже, в расположенной горизонтально белой полосе, изображена рука, держащая гитару.

Все сведенные в этой картине элементы получили еще большее развитие в последующих натюрмортах. Рейналь назвал этот период в творчестве Пикассо «кристальным».

Порой кое-кто не без злого умысла утверждал, что Пикассо готов заимствовать у других художников все, что хоть в какой-то степени привлекло его внимание. Так, заявляют они, во время его тесного сотрудничества с Браком он часто спешил к себе в студию, чтобы как можно быстрее перенести на полотно идеи, подсказанные ему работами, которые он только что увидел. Эти слухи приняли такие масштабы, вспоминал Кокто, имевший обыкновение заимствовать идеи у других, и прежде всего у Пикассо, что менее крупные художники-кубисты обычно прятали свои любимые полотна перед приходом Пикассо, опасаясь, как бы он не присвоил идею, которая, как они полагали, принесет им славу. Использование чужой идеи — а мир идей не должен знать границ — не самое важное. Более важным является ее реализация. Когда Пикассо говорил: «Копировать других необходимо, копировать самого себя — трагично», — он предупреждал о главной опасности, подстерегающей художника, — бесплодии.

## Назад к Энгру

Он понимал, что на мир можно смотреть по-разному. Его преклонение перед великими мастерами, такими, как Энгр, тщательное изучение его полотен в Лувре в ранний период пребывания в Париже на первый взгляд могут показаться несовместимыми с кубизмом. Но даже в пору расцвета созданного им направления в живописи он, как и великие мастера

прошлого, не порывал с реальностью.

Тех, кто не был хорошо знаком с образом мыслей и вкусами художника, поразила его способность создавать реалистические рисунки карандашом, которые отличались точным воспроизведением окружающих вещей. Они посвящены самым различным темам: иногда это просто изображение яблок, чаш с фруктами, иногда сидящий на стуле человек или танцующая пара. Летом 1915 года он удивил друзей созданием тщательно выполненного карандашом портрета своего старого агента Воллара. На нем линии и тени почти с фотографической точностью воспроизводили его образ. Рисунок резко отличался от созданного в кубистской манере за пять лет до этого полотна. Это мастерский портрет, безупречно выполненный в академической манере. Линии настолько точны и так ощутимо передают объект, что критики не замедлили провести сравнение с работами Энгра.

Вслед за портретом Воллара последовали карандашные портреты его друзей — Макса Жакоба и Аполлинера. Последний позировал во время возвращения в Париж после серьезного ранения в голову, потребовавшего трепанации черепа. Пикассо сделал несколько портретных зарисовок поэта. На одной из них он показан сидящим в военной форме с наградами на груди, с забинтованной головой после ранения, которое и свело его впоследствии в могилу. Критические отзывы ярких кубистов по поводу этих рисунков нисколько не трогали художника. Он продолжал идти своим путем, создавая реалистические карандашные рисунки и одновременно углубляя приемы кубизма.

## **Будни войны**

Для тех, кто мерз в окопах и траншеях, ухудшение военного положения и приближение фронта к Парижу имело и положительную сторону они могли, находясь в кратковременном отпуске в столице, быстро окунуться в иную обстановку. К этому времени центр интеллектуальной жизни города переместился с Монмартра на Монпарнас. Именно здесь приехавшие с фронта художники и поэты имели возможность встретиться со своими друзьями. Кафе, расположенные неподалеку от квартиры-студии Пикассо, заполнились неожиданно хлынувшими с фронта отпускниками. Среди них можно было встретить облаченных в военную форму Леже, Рейналя, Брака, Дерена, Аполлинера, Модильяни, Кислинга, Северини, Липшица, Архипенко, Бранкузи, Дализе. Их встречи заставляли на время забывать о непрекращающейся канонаде и сопутствующей ей смерти в

каких-нибудь ста километрах от Парижа. Витавший на этих встречах дух бесшабашной бравады заслонял все остальное. Социальные и политические вопросы мало интересовали их. Пикассо как-то заметил; «Можно ли представить себе что-либо ужаснее, чем Брак и Дерен, и всех остальных, положивших на стул деревянные протезы и рассказывающих о войне».

Вот как Аполлинер, который обладал необыкновенным даром рассказчика, умевшего перемежать реальность и вымысел, описывает царившую в кругу друзей атмосферу того времени: «Париж манит меня. Монпарнас стал для художников и поэтов тем, чем был для них Монмартр пятнадцать лет назад, — Меккой, куда они устремлялись, чтобы обрести покой». Среди героев его книги «La femme assise» («Сидящая женщина») есть некто по имени Пабло Канури, «художник с голубыми руками и глазами, как у птицы, говорящий на французском и испанском языках». Наделив своего героя огромным талантом и очарованием, свойственными Пикассо, Аполлинер, тем не менее, предлагал самому читателю решать вопрос о том, что легенда, а что правда. Но Пикассо отнюдь не льстило описание в повести страстного и кончившегося ничем любовного романа Канури с молодой художницей Эльвирой, представлявшего собой изображенное в карикатурном виде мимолетное увлечение Пикассо в те два года, которые последовали за смертью Евы.

Вызванный войной отъезд Канвейлера из Франции создал серьезные финансовые трудности для многих молодых художников. К счастью, живший в Париже агент по продаже картин Леон Розенберг, большой почитатель авангардистских направлений в искусстве, стал в годы войны главным организатором сбыта работ парижских живописцев. Пикассо поручал ему вести все свои дела вплоть до 1918 года, когда он подружился с братом Леона Полем Розенбергом, на многие годы ставшим его официальным агентом.

Весной 1916 года Пикассо загорелся желанием переехать в собственный дом, который он мог теперь себе позволить. Мрачная атмосфера улицы Шельше с видом на кладбище стала невыносимой, и он решил перебраться в маленький, расположенный в Монруже домишко с садом. Однако вскоре художник понял, что совершил ошибку. Хотя он имел в доме послушного слугу и ничто теперь не мешало его работе, он лишился общения с друзьями. Именно поэтому его редко можно было теперь застать дома. Из-за войны транспорт работал плохо, к тому же его явно не хватало. Всякий раз, когда он встречался с друзьями на Монпарнасе, их беседы затягивались до глубокой ночи. Оттого долгий путь пешком домой по



темным, безлюдным улицам стал обычным, почти ежедневным ритуалом. Окунувшись в темноту улиц, Пикассо испытывал возбуждение от сознания того, что он бодрствует в то время, как другие погружены в сон. Ему казалось, что в эти ночные часы жизнь торжествует над смертью. Тишина и одиночество необыкновенно способствовали игре воображения. Редко попадавшиеся прохожие казались привидениями. В эти минуты город как бы отражал испытываемое им состояние одиночества, одиночество гения. Впрочем, ему не всегда удавалось побывать наедине со своими мыслями. Часто его спутником во время ночных прогулок оказывался человек, обладавший умом оригинальнейшего склада. Композитор Эрик Сати жил в Аркее, что расположен чуть дальше от Монпарнаса, чем Монруж. Ум молодого композитора, его способность высказывать поразительно глубокие и оригинальные мысли делали его незаменимым собеседником Пикассо во время этих вынужденных продолжительных возвращений домой.

### «Русский балет»

Когда Пикассо жил на улице Шельше, его нередко посещал подающий надежды поэт-холерик, который, прибыв в Париж в отпуск с фронта, первым делом направлялся к Пикассо. Быстро взбегая по ступенькам лестницы дома, где жил Пабло, он закрывал глаза, чтобы не видеть украшавших лестничную клетку огромных, как на Парфеноне, фризов, сделанных из алебаstra. Оказавшись в студии художника, поэт чувствовал себя неловко среди негритянских масок и причудливых предметов, в беспорядке развешанных на стенах. Этим элегантным талантливым поэтом был Жан Кокто, ставший известным в те годы благодаря своей работе в «Русском балете». В последние несколько месяцев он был занят постановкой второго балета в этой прославленной труппе. Первый, «Голубой бог», поставил создатель труппы и ее импресарио Дягилев в Париже в 1912 году, а затем, спустя год, в Лондоне. Постановка не принадлежала к числу выдающихся и не имела успеха. Несмотря на тяготы военного периода, талант Кокто получил быстрое развитие. Стремясь создать нечто ультрасовременное, он познакомился с Эриком Сати, обещавшим ему написать музыку к балету, который удивит весь мир своей оригинальностью. Реализация этого замысла шла уже полным ходом. Весной 1917 года Кокто предложил Пикассо не только создать декорации и костюмы, но и отправиться с ним в Рим, чтобы встретиться с Дягилевым и

с только что вернувшейся из Америки труппой.

Нелюбовь Пикассо к перемене мест и отсутствие, казалось, каких-либо нитей, которые связывали бы эту русскую труппу, задававшую в то время тон в мире танца, с современными направлениями в живописи, на первый взгляд делали безнадежной попытку Кокто побудить Пикассо временно покинуть Париж. Однако, к большому удивлению всех знавших Пикассо и несмотря на решительное неодобрение этого предложения закоренелыми кубистами, Пикассо принял предложение Кокто и в феврале отправился в Италию. Эта поездка имела самые глубокие последствия для него и для будущего балетной труппы.

Во время первого сезона «Русского балета» Дягилева в Париже в 1909 году труппа предстала перед зрителями в пышных азиатских костюмах и на фоне декораций, созданных Бакстом, тяга которого к подчеркиванию сладострастной неги сочетались с элементами романтизма 90-х годов прошлого столетия. Однако Дягилев, обладавший поразительным чутьем, понимал, что ни с чем не сравнимый талант его танцоров и музыкантов необходимо соединить с современными идеями в западноевропейской живописи. Принятие проекта Кокто, в осуществлении которого должны были участвовать два таких крупных представителя современного искусства, как Пикассо и Сати, явилось смелым шагом со стороны Дягилева. Именно этот балет положил начало авангардизму в танце. Он открыл путь для многих других спектаклей, внесших заметный вклад в развитие балета в последующие годы.

Кокто создал сюжет, как ничто лучше отвечавший внутреннему миру Пикассо. «Парад» — так назывался спектакль — объединял сцены цирка и мюзик-холла с их великолепием, иллюзиями и грубовато-яркими представлениями. Еще совсем недавно на Монмартре и в Барселоне Пикассо имел возможность внимательно наблюдать за театральными постановками из зала или из-за кулис. Его хрупкие Арлекины изображали жизнь за сценой. Теперь ему предлагали вступить в труппу и работать в ней. Именно этим предложением объяснялся энтузиазм, с которым он принялся за работу в Риме. Он сразу же познакомился с Дягилевым и окружавшими его людьми. Два молодых и талантливых члена труппы, Стравинский и Мясин, стали близкими друзьями художника.

«Мы подготовили „Парад“ в одном из римских подвалов, где труппа репетировала балет. Вместе с танцорами мы совершали прогулки при Луне, побывали в Неаполе и Помпее. В Риме мы общались с жизнерадостными футуристами», — вспоминал позднее Кокто. Пикассо впервые встретился с Маринетти в 1909 году. Разрабатывая собственное направление в

живописи, глашатай футуризма и его ученики внимательно следили за каждым новым шагом кубизма. Основное отличие кубизма от футуризма состояло в том, что футуризм придавал важное значение движению и роли машины. Пикассо не пренебрегал движением, но предпочитаемые им методы передачи его на полотне являлись более тонкими и подспудными. Он с уважением относился к идеям футуристов, а одним из них, Боччони, который погиб на фронте, он просто восхищался. Различия в точках зрения несколько не мешали его дружбе с итальянскими коллегами. Последние охотно помогали ему в подготовке диковинных костюмов и раскраске огромного занавеса для балета.

Поездка в Италию продолжалась недолго. После месяца пребывания в Риме и нескольких дней во Флоренции и Милане Пикассо вернулся в Монруж. Сотрудничество между Кокто, Сати и Пикассо не всегда протекало гладко. Обладавший большой выдержкой Сати был несколько раз на грани отказа от работы над постановкой. И если бы не его преклонение перед художником, которому он хотел посвятить написанную им к этому спектаклю музыку, «Парад» никогда не увидел бы свет.

Премьера «Парада» состоялась 17 мая 1917 года в театре «Шателе», где «Русский балет», несмотря на военное время, открывал свой сезон. При виде огромного занавеса, служившего декорацией, появление которого сопровождалось навевавшей грусть увертюрой, все присутствующие ощутили одновременно чувство облегчения и восхищения. Публика, ожидавшая очередной выходки со стороны создателя кубизма, была несколько изумлена при виде творения, которое оказалось им понятным. Оно напоминало чем-то плакат, объявлявший о гастролях цирка. Изображенная на нем сцена походила на вечеринку, устроенную Арлекинами и цирковыми артистами. Она была выполнена в манере, предшествовавшей периоду кубизма, — в ней сочетались спокойствие и жизнерадостность. Слева крупная белая лошадь с прикрепленными к ней ремнями крыльями заботливо облизывает сосущего ее жеребенка. Балерина с маленькими крылышками стоит на лошади с вытянутой рукой и играет с обезьянкой, забравшейся на ярко раскрашенную лестницу. На переднем плане неизбежные для цирка атрибуты — мяч акробата и барабан, рядом с которым спит собака. Позади прорезь шатра приоткрывает вид на романтический пейзаж с разрушенными арками. Преобладающие на занавесе красные и зеленые цвета напоминают мягкий грустный тон, появившийся впервые в картинах Пикассо лет за десять до этого. При оформлении спектакля Пикассо действовал с такой же уверенностью, с какой открыл для себя доступ в академии Барселоны и Мадрида. Л. Бакст,

бывший до того самым популярным оформителем спектаклей «Русского балета», написал очень лестную статью о «Параде». В ней он отметил открытие Пикассо новой страницы в своем творчестве, чему способствовало сотрудничество художника и хореографа Мясина.

Пикассо оказал влияние на балет, но и балет оставил свой след в творчестве великого мастера. Балет не только открыл ему возможность создавать крупные полотна, которых он до того не писал, не только позволил увидеть материализованными эскизы его костюмов и декораций, он вернул его к изображению человеческого тела. С 1906 года живой интерес художника к естественной красоте человека был отодвинут на второй план поисками новых возможностей кубизма. В те годы темой большинства его работ стали неживые предметы. Но люди — неиссякаемый родник идей для Пикассо — и балет ускорили его возвращение в мир человека.

Рим, возбуждение от общения с труппой, состоявшей из танцоров, обладавших общепризнанным талантом, послужили первым стимулом, который помог развеять у него меланхолию, порожденную войной и утратой Евы. Пикассо не мог жить без общения с женщиной; он пережил несколько романов после смерти Евы. Во время войны он представлял Гертруде Стайн в его квартире на улице Флерюс нескольких своих подруг. Все они обладали умом, красотой, порой даже талантом, но ни одной из них не удалось завоевать его сердца. Лишь встреча в Риме с балериной труппы Дягилева Ольгой Хохловой всколыхнула в Пикассо волну чувств, которым суждено было не угаснуть в нем в течение многих лет.

Хохлова не была выдающейся балериной, она танцевала в кордебалете. Ее отец был русским генералом, и это, очевидно, пробудило в ней стремление к славе. Балет, которым она увлеклась против вельи отца, стал шагом на пути к желанной цели. Красота пленяла ее. Даже уйдя из труппы, она продолжала поддерживать тесные связи с русскими друзьями и заниматься балетом. Но после встречи с Пикассо в Риме ее карьере профессиональной балерины быстро пришел конец.

Завершив гастроли в Париже, Дягилев отправился с труппой сначала в Мадрид, а затем в Барселону. Пикассо сопровождал труппу в этой поездке. В столице Каталонии труппа была принята с восторгом. Правда, такие эксперименты, как «Парад», считавшиеся слишком современными для провинциальной испанской публики, не были включены в репертуар. Джоан Миро, который в то время был студентом художественной школы Франциско Гали, вспоминал, как он наблюдал за представлением с галерки и, что более важно, впервые услышал имя своего знаменитого

соотечественника.

В Испании Пикассо встретился со своими старыми друзьями, устроившими в его честь прием. Они были рады видеть коллегу по вечерам в мюзик-холле «Параллело», где по традиции танцевали фламенко. На фотографии, сделанной в студии одного из друзей, Пикассо окружен своими почитателями — Мигелем Утрилло, Итурраго, с кем он вместе выставлялся у Воллара в 1901 году, Анхелем де Сото, Рикардо Каналсом и десятком других художников.

Прошло пять лет с тех пор, как Пикассо побывал в Барселоне в последний раз. За это время его отец умер, а мать переехала жить к дочери Лоле, которая незадолго до того вышла замуж за врача Хуана Вилато Гомеса. Хотя Пикассо не избегал родственников, он предпочитал не обращать внимания на проявление ими любви и преклонения перед ним. Он остановился в отеле неподалеку от моря. Здесь он создает пейзажи с видом на памятник Колумбу, воздвигнутый в конце улицы Рамблас. Это полотно — первое из серии картин с видом из окна, выходящего на освещенное ослепительным солнцем Средиземное море. Он пишет также портрет девушки с мантильей на голове — первое за многие годы полотно, выполненное в реалистическом духе маслом, и одно из последних произведений, созданных в пуантилистской манере Сёра.

Традиционные методы и отточенное мастерство исполнения этих полотен, написанных во время короткого пребывания в Барселоне, говорят о многом. В них наблюдается отход от жестких канонов кубизма и переход к менее простым формам, которые в большей степени отвечали его тогдашнему внутреннему состоянию.

Полотном, в котором он выразил весь свой накал страстей, был портрет Ольги в мантилье. В этом выполненном в общепринятом стиле портрете, первом из многочисленных полотен, изображавших Ольгу, воплощено его преклонение перед красотой его молодой возлюбленной. Она изображена на нем с величайшей нежностью. Реализм ее воплощения превосходит сделанные им карандашные рисунки Макса Жакоба и Воллара. Те, кто видел в Пикассо противника классической красоты, не могли не выразить восхищения реалистической манерой передачи самых глубоких человеческих чувств.

Помимо картин, посвященных теме любви, одной из которых явился портрет Ольги, художник создал серию карандашных рисунков корриды. Среди различных элементов корриды Пикассо больше всего интересовал бой между быком и жертвой этой жестокой бесчеловечной игры — лошадью. Вонзив рога глубоко в тело лошади, бык прижимал умирающее

животное с распоротым животом к земле. Запечатленная боль лошади с вытянутой, застывшей в предсмертной агонии шеей можно рассматривать как высший акт любви и смерти. Вздёрнутая кверху голова лошади, как бы ощущающей облегчение от последних конвульсий, стала символом, к которому художник будет часто возвращаться позднее. Наиболее драматичное выражение эта тема найдет почти двадцать лет спустя в «Гернике».

Когда «Русский балет» покинул Барселону и отправился в турне по Южной Америке, Ольга Хохлова осталась с Пикассо. Отношения между ней и ее испанским поклонником очень быстро переросли в глубокое чувство любви. Она прекрасно говорила по-французски и с наслаждением слушала его бесконечные причудливые истории, которые он рассказывал ей на французском языке с сильным испанским акцентом. Осенью 1917 года они возвратились в его загородную виллу в Монруже, где поселились вместе с преданной служанкой, с собаками, птицами в клетках и множеством всевозможных безделушек, число которых постоянно росло и которые перевозились художником с одного места в другое. Но эта форма отношений не устраивала ни Ольгу, ни Пикассо. К тому же Монруж мог служить лишь как временное прибежище. Пикассо работал здесь урывками, да и то часто по ночам, когда не мог заснуть из-за обстрела города.

12 июля 1918 года Пикассо женился на Ольге Хохловой. На свадьбе присутствовали в основном его друзья. Вслед за гражданской церемонией в правлении седьмого района Парижа состоялась долгая церемония в русской церкви. Свидетелями при регистрации брака выступали Аполлинер, Макс Жакоб и Кокто. Вскоре после свадьбы новобрачные переехали ближе к центру города на широкую и шумную улицу Бюсси, расположенную в фешенебельном квартале, где украшающие ее магазины торгуют дорогими коврами и антикварной мебелью. К концу войны некоторые коллекционеры, и в их числе Поль Гийом, который первым начал собирать скульптуры, переезжают в этот район. В начале 1918 года в своей галерее на Фобур Сент-Оноре он устраивает совместную выставку Матисса и Пикассо. Как и при виде занавеса во время представления балета «Парад», публика вновь была обескуражена: наряду с работами, которые она не могла понять, было выставлено несколько полотен, свидетельствующих о возвращении Пикассо к реализму.

Молодожены обосновались в двухэтажной квартире неподалеку от галереи, где выставлялись картины Пикассо. Квартиру подыскал его новый друг Поль Розенберг, брат которого Леон открыл свою галерею на соседней

улице. Поль занимался главным образом старыми мастерами. Однако он быстро распознал гения в создателе кубизма, хотя и не разделял энтузиазма своего брата, проявлявшего заботу о всех художниках-кубистах. Поль открыл собственную галерею на той же улице Боэси рядом с квартирой Пикассо. Пабло был окружен теперь агентами-коллекционерами, как ранее был окружен друзьями-художниками.

Ольга позаботилась о том, чтобы новая гостиная, окна которой выходили на улицу, и столовая с видом на сад были обставлены мебелью, отвечающей ее вкусу, и чтобы в той и другой комнате было достаточно красивых кресел для многочисленных гостей: она собиралась принимать их подобающим образом. Студия Пикассо находилась этажом выше. В ней он хранил бесчисленное множество предметов, приобретенных специально или случайно подвернувшихся под руку. Картины Руссо, Матисса, Ренуара, Сезанна и других художников в беспорядке висели на стенах или были прислонены к ним, придавая беспорядку своеобразную привлекательность.

## **Конец войны**

После окончания войны Париж вновь становится центром притяжения для художников, поэтов и философов со всего света. Именно благодаря возросшему престижу современных направлений в искусстве и широко распространенному влиянию кубизма молодое поколение, разочарованное и озлобленное сумасшествием четырех лет войны, снова потянулось в Париж. Представители этого поколения бросали в лицо обществу обвинение за проявленную слепоту и с порога отвергали питаемые ими когда-то иллюзии в отношении того, что жизнь и искусство снова вернутся в лоно ранее существовавших традиций и довоенных ценностей. Война, утверждали они, велась для того, чтобы покончить со всеми войнами, и потому ее конец положил начало безудержному гедонизму.

Как следствие такой реакции, в Швейцарии, Германии, Англии и США уже в во время войны возникли маленькие группировки художников, идеи которых, несмотря на трудности общения художников между собой в те годы, обнаруживали поразительное сходство. В Швейцарии, огражденной от ужасов войны нейтралитетом, возникла группа, во главе которой стояли Тристан Тцара и Жан Ганс Арп. Между их презрением к канонам искусства и идеями, дававшими о себе знать в Нью-Йорке в работах Марселя Дюшана, Пикабиа и Мана Рея, а позднее и в более политизированных полотнах Рихарда Хальстентека в Берлине, существовала тесная связь.

Первым шагом нового движения в Европе явилось открытие кабаре «Вольтер» в Цюрихе в мае 1916 года. Его создатель, поэт и пацифист Хуго Болл, был фанатично предан движению, участники которого преклонялись перед Пикассо и Аполлинером. Болл охотно предоставлял кабаре для показа работ современных художников и проведения различного рода дискуссий. На первой организованной им выставке были представлены поэмы и полотна Аполлинера, Арпа, Сендра, Кандинского, Маринетти, Модильяни и Тцары. Она включала также шесть гравюр и один рисунок Пикассо. Вслед за этим в июле 1917 года вышел первый номер журнала. Ему было дано имя нового движения — «дада». Стремясь очистить искусство от лицемерия прошлого, «дада» выступает за уничтожение всего, что еще совсем недавно считалось прекрасным. Для дадаистов «очаровательный в некоторых отношениях кубизм скатывался к отвратительному эстетизму». Теперь, когда шлюзы оказались открытыми, новая, более мощная волна родившегося движения в искусстве была готова обрушиться на Париж.

Пикассо равнодушно взирал на эту воинственную кампанию дадаистов, абсолютно не обращая внимания на их нападки на менее талантливых его последователей, которые, поверхностно усвоив его открытия, пытались создать «школу». Художника не увлекала и тенденция к абстракционизму, появившаяся в работах таких живописцев, как Арп и Кандинский, или теории живших где-то далеко русских конструктивистов. Своими работами он породил многочисленные противоборствующие направления. Ему многим обязаны два совершенно противоположных друг другу стиля: с одной стороны, чистая композиция, в основе которой лежало использование линий и цвета, проповедуемая Мондрианом, и, с другой — поэтическая образность Макса Эрнста. Пикассо со свойственным ему любопытством, не закрывая глаза на новые направления, продолжал идти своим, неизведанным путем.



## «КРАСОТА ДОЛЖНА ВЫЗЫВАТЬ СОДРОГАНИЕ» (1918–1930)



### «Русский балет» в Лондоне

В сентябре 1918 года «Русский балет» прибыл в Лондон, где в течение почти года ему сопутствовал невиданный успех. В июле следующего года в театре «Аламбра», расположенном на площади Лейчестер, Дягилев рискнул вновь поставить «Парад», а затем новый балет «Треуголка», для которого Пикассо создал костюмы и декорации. В основу балета на музыку де Фальи была положена история из сельской жизни Испании: старый вельможа, используя свое положение, пытается соблазнить молодую жену мельника, но, к большому удовольствию жителей деревушки и зрителей, терпит фиаско. В новом балете, в отличие от «Парада», не предполагалось использовать каких-либо новаторских приемов, но сама тема предоставила Пикассо возможность воплотить в костюмах и декорациях атмосферу его родины.

Другой новой постановкой во время лондонского сезона стал балет «Причудливая лавка», к работе над которым впервые был привлечен Дерен. Созданные им неординарные костюмы и декорации очаровывали. Дерен внес в театр Дягилева столько же французского духа, сколько Пикассо испанского в «Треуголку». Оба художника прибыли в Лондон, чтобы наблюдать за оформлением декораций, мастерски выполненных по их наброскам Владимиром Полуниным и его женой — англичанкой Элизабет.

«Треуголка» с самого начала пользовалась большим успехом у зрителей. Простые линии и непретенциозные тона декораций с гигантскими розовыми и желтыми дугообразными разводами, расчерчивающими светло-голубое звездное небо, мало чем напоминали кубизм, если не считать угловатых форм домов. Подобно музыке де Фальи, краски передавали мягкость и в то же время драматичный колорит испанского неба. Танцы фламенко, с которыми Мясин познакомился во время посещения Испании, были великолепно исполнены танцорами, одетыми в прекрасно сшитые национальные испанские костюмы. При создании их эскизов Пикассо гармонично использовал зигзагообразные и полукруглые формы, характерные для лент и накидок, которыми испанские крестьяне украшали повозки и сбруи запряженных мулов. Рисунки напоминали каллиграфические арабски мавров. Резкий контраст зеленых, розовых, алых и черных тонов невольно вызвал в памяти Испанию. «Все костюмы без исключения отличаются мягкостью и экспрессивностью линий; в то же время они отмечены печатью достоинства, что так характерно для Андалусии», — писал критик Жан Берни. Зрители с восторгом оценили созданный Пикассо занавес. На переднем плане мужчина и группа женщин в испанских национальных костюмах стоят, облокотившись на перила балкона. С арены, где только что закончилась коррида, убирают убитого быка. Рисунок, не содержащий ни одного элемента кубизма, был тепло принят публикой.

Пикассо по обыкновению целиком окунулся в последние приготовления к постановке «Треуголки», наблюдая за созданием декораций и внося изменения в дизайн костюмов прямо на репетициях. Во время премьеры он даже появился за кулисами с краской и кистями, чтобы добавить последние штрихи к костюмам танцоров, прежде чем они выйдут на сцену.

Зенит славы «Русского балета» пришелся как раз на тот период когда в моду вошел авангардизм. Труппа прославилась, с одной стороны, великолепными танцорами и скандальным, как казалось некоторым, сотрудничеством с молодыми революционными художниками, что вызывало восторг у снобов, а с другой, — вниманием к ее творчеству настоящих ценителей искусства. Неудомимые усилия Роджера Фрая, кому оказывал помощь Клайв Белл, убедили элиту с Блумбсбери в необходимости познакомиться с современной живописью. Общее восхищение совершенством балета, его музыкой и танцами помогло пробудить у вчера еще безразличной английской публики интерес к таким художникам, как Пикассо, Дерен и позднее Матисс. Это был своего рода

косвенный способ обратить внимание на этих художников в Лондоне, отстававшем в те дни в оценке современных направлений на десять лет от других стран. Первое знакомство с представителями авангарда принесло свои плоды — три года спустя в галерее «Лейчестер» была организована выставка более семидесяти работ Пикассо.

Сопутствующий балету успех открыл двери Пикассо и его жене в самые богатые дома Англии. Ольга была покорена вниманием, оказанным ее мужу, а Пикассо, в отличие от Дерена, который относился к известности с безразличием и предпочитал высшему обществу общение с творческой интеллигенцией, заказывал себе костюмы у лучших портных и появлялся на торжественных приемах в безукоризненном фраке.

После переезда на новую, более удобную, квартиру Пикассо теперь реже виделся со старыми друзьями. Брак, вернувшийся с фронта с ранением в голову, чувствовал себя неважно и постоянно пребывал в подавленном состоянии. О возврате к довоенным дружеским отношениям не могло быть и речи. Брак не одобрял нового образа жизни старого друга и с презрением относился к появлению облаченного в модные костюмы Пикассо в театрах.

## Портреты друзей

В 1920 и 1921 годах Дягилев поставил еще два балета, декорации к которым создал Пикассо, — «Четыре одинаковых Полишинеля» и «Cuadro flamenco». «Русский балет», его танцоры, музыканты и художники, пробудили у Пикассо желание запечатлеть в картинах его новых друзей. На рисунках, выполненных тонким карандашом, художник смелыми и точно передающими облик натур линиями создает портреты Стравинского, Саги, де Фальи, Дягилева, Бакста и Дерена. Все эти работы своим мастерским исполнением напоминают Энгра. Но на портретах заметно некоторое подчеркивание отдельных элементов, что делает их похожими на дружеские шаржи; именно это не позволяет перепутать их с рисунками какого-либо другого художника. Благодаря Пикассо мы имеем сегодня блестящую галерею портретов известных лиц 20-х годов, среди которых не только члены прославленной балетной труппы. Поэты также часто навещали художника, стремясь заручиться его согласием на оформление сборников стихов. О его готовности оказать им услугу свидетельствует длинный перечень тех, чьи портреты были созданы им в период между 1920 и 1925 годами. Среди них мы встречаем Арагона, Уидобро, Сальмо,

Валери, Парнака, Бретона, Макса Жакоба, Кокто и Радиге.

## **Монуменализм**

Обычно после проведения лета на Средиземном море набиралось много эскизов купающихся, танцующих или бегущих девушек на фоне огромного чистого неба или безбрежного моря. Они служили основой для создания в будущем картин, передающих различные состояния изображенных на них образов, — порой идиллическое, иногда мрачное. К большому удивлению тех, кто ценил тонкие классические черты полотен голландских художников и чувственную мягкость женских тел Рафаэля и Энгра, женская нагота в его картинах предстала в новом, вызывающем неловкость стиле.

Появление из-под его кисти брызжущих здоровьем пышных женских тел, которые напоминали голландских девушек, впервые перенесенных им на холсты в 1905 году, вызвало недоумение. Всякий раз, когда происходило резкое изменение в стилистике Пикассо, невольно напрашивался вопрос о причинах такого изменения. Не следует забывать, что начало этой серии картин приходится как раз на период беременности его жены. Значительно увеличившиеся ее формы и осознание своей причастности к этому, должно быть, пробудили в нем любопытство к этой загадке природы. Второй причиной явились, очевидно, воспоминания детства. Пикассо как-то рассказывал другу, что, будучи малышом, он имел обыкновение ползать под обеденным столом и с ужасом взирать на разбухшие ноги своих тетушек. Детские впечатления о казавшихся ему гигантских формах надолго остались в его памяти. Именно восприятие этих размеров, которые казались ему сверхъестественными и внушали страх, и нашло отражение в полотнах начала 20-х годов. Первым из этих монументальных полотен, созданных в 1920 году, явилась картина «Две нагие женщины», где изображенные в сентиментальной позе фигуры наклонились друг к другу. Застывшие, словно статуи, они, казалось, задумались о предстоящих им муках. Их мощные тела, увеличившиеся груди, крупные руки и тяжелые, упирающиеся в землю ноги — все напоминает о предстоящем выполнении ими обязанностей матери.

## **«Три музыканта»**

Но, верный своему характеру, Пикассо разрабатывает несколько

направлений одновременно. Наряду с монументальными женскими фигурами он создает картины — натюрморты и Арлекинов — в чисто кубистском духе, отличающиеся простотой формы и использованием минимума цветов. Самая известная из картин этого периода — «Три музыканта». Было создано два варианта этой картины. Более законченная из них, которая является одним из выдающихся творений художника, в настоящее время находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Характеризуя ее, Морис Рейналь писал: «„Три музыканта“ — шедевр интеллекта и изящества, блестящее воплощение открытий и откровений кубизма. В ней Пикассо подвел итог бесконечно долгой галерее воплощенных им образов, все более тяготея при их изображении к абстрактной форме, но не переступая ее границ».

После рождения сына Пауло в феврале 1921 года Пикассо вместо поездки как обычно на лето к морю снял просторную виллу в Фонтенбло. Это был продиктованный заботой о семье шаг — роскошный особняк в местечке, от которого рукой подать до Парижа. Но художника отнюдь не прельщала роль отца — главы семьи. И хотя размеры виллы позволяли ему устраниться от непосредственного участия в уходе за ребенком и его любовь к Ольге не угасла, о чем свидетельствуют сделанные им в тот период карандашные рисунки, где жена изображена кормящей первенца или играющей на пианино среди роскошной мебели, он испытывал неудовлетворенность и признавался посещавшим его друзьям, что собирается установить в саду парижские уличные фонари и «pissotiere»<sup>[3]</sup>, которые нарушили бы респектабельный вид расстилавшегося перед виллой газона.

В течение лета того же года он создает, помимо двух вариантов «Трех музыкантов», картину «Три женщины у фонтана», крупную работу в неоклассическом стиле; переносит на полотна прилегающие к вилле пейзажи, ворота виллы; пишет натюрморты, делает карандашные зарисовки интерьеров виллы и вид ее снаружи; рисунки жены и ребенка. Различие стилей под стать различию идей, волновавших его в тот период.

На первый план выступает тема матери и ребенка. Неоклассические фигуры и огромные фигуры женщин обнаруживают состояние удовлетворения и умиротворенности, испытываемое им в тот период. На смену сентиментальности, присутствовавшей в посвященных материнству картинах юности, пришла суровая, упрощенная скульптурность форм, в основе которой лежал не идеализм, а обыденность.

## Успех

Дружба Пикассо с Полем Розенбергом крепла по мере того, как этот агент во все большей степени выступал защитником его интересов и организатором выставок работ художника в своей богатой галерее. В октябре 1919 года по эскизу Пикассо выпускается пригласительный билет, где он объявляет о выставке карандашных рисунков, акварелей и литографий. На обложке каталога он поместил созданный им портрет Ольги. В течение двух последующих лет он устраивал выставки в галерее Розенберга, а в 1921 году его работы впервые были показаны в галерее «Лейчестер» в Лондоне: 18 картин, выполненных маслом, и 48 рисунков, акварелей, гравюр, созданных в период с 1902 по 1919 год. Кроме того, показанная коллекция содержала ряд прекрасных работ периода кубизма. Наибольшее впечатление на англичан произвела «Женщина, сидящая в кресле».

Хотя цены, по которым предлагались на выставке картины, кажутся по нынешним временам смехотворно низкими, в то время они не воспринимались таковыми, особенно художником, кому шел всего лишь сорок первый год. Более того, распродажа картин принесла Пикассо большие средства, и он, и его семья могли теперь многое себе позволить. Его не очень расстроило то, что французское правительство на основании закона, дававшего ему право конфисковывать собственность иностранцев, являвшихся гражданами страны, с которой Франция находится в состоянии войны, устроило аукцион картин из двух крупнейших коллекций, принадлежавших Канвейлеру и Уде. Помимо других ценных работ, на аукционе было распродано 381 полотно таких художников-кубистов, как Пикассо, Брак, Грис и Леже, причем 132 из них принадлежали кисти Пикассо. Три других художника были очень расстроены продажей столь значительной части их полотен. Брак, явившись на аукцион, даже выступил публично с протестом против недопустимости распродажи работ французских художников — Леже и его самого. Он так остро переживал случившееся, что, увидев Леона Розенберга — одного из организаторов распродажи, подошел к нему и дал ему пощечину.

Учитывая резкое подорожание этих работ в последующие годы, сумма, вырученная от их продажи на аукционе, явилась незначительной. Аукцион привлек мало зарубежных коллекционеров. Поэтому такие французские ценители картин, как Роже Дютиель и Андре Лефевр, которые собирали кубистов еще до войны, а также присоединившиеся к ним Альфонс Кан и

бельгиец Рене Гафф, проявив дальновидность, дополнили свои коллекции. Вернувшийся из Швейцарии Канвейлер также приобрел часть своей старой коллекции.

Как-то летом, после длительного отсутствия в Париже, Пикассо, возвратившись домой и открыв гардероб, обнаружил, что за летние месяцы моль не теряла времени даром: от лучших его костюмов остались лишь одни подкладки да висящие лоскуты, через которые, как под рентгеном, можно было видеть содержимое карманов — ключи, курительную трубку, спичечные коробки и другие безделушки — видно, они пришлись моли не по вкусу. Открывшийся его взору вид вызвал у него тем не менее восторг. Прозрачность представляла собой проблему для художников с момента рождения кубизма, когда желание видеть сквозь расположенные на переднем плане предметы вело к тому, что художник рассекал их. Вид изъеденных молью костюмов показал, каким образом можно добиться прозрачности с помощью других средств.

В 1922 году Пикассо отправляется на лето не к Средиземному морю, а в Бретань. Ландшафт берегов с устьями рек и каменными мысами, вторгающимся в океан, напоминал ему обдуваемые ветром берега Коруньи, где он делал свои первые открытия при штормовых порывах холодного ветра Атлантики. Большинство созданных им в то лето картин представляли собой натюрморты, выполненные в кубистской манере. В них он по-новому использует широкие прямые полосы, которые налагает на совершенно четко обозначенные пятна ярко-красного цвета.

Идиллический отдых пришлось прервать совершенно неожиданно: Ольга серьезно заболела, и Пикассо сразу же отправился с ней в Париж. В дороге он нежно ухаживал за женой, прикладывая пакеты со льдом к ее горячей голове. В Париже Ольге была сделана операция, и ее состояние вскоре улучшилось.

## **Разнообразие стилей**

Пикассо как-то признался Мариу де Зайя: «Несколько направлений в моем творчестве не следует рассматривать как эволюцию или как ступени к какой-то непонятной идее в живописи. Я никогда не экспериментировал и не делал опытов. Когда я хотел что-нибудь сказать, я выражал это на языке, каким это должно быть сказано. Различные идеи неизбежно требуют различных форм выражения».

В течение двух последующих лет неоклассицизм в его творчестве

сосуществовал с кубистскими натюрмортами. В картинах этого периода буйствует яркость красок, но она никогда ранее не проявлялась в такой восторженной форме, что свидетельствует об испытываемой им радости жизни. Вкрапление на отдельных участках полотен песка, впервые использованное им за десять лет до этого, служило теперь средством для выражения почти физического удовольствия, получаемого от создаваемого контраста между гладкими и шероховатыми участками на полотнах.

## Сюрреализм

После женитьбы Пикассо избегал тесного общения с другими художниками, превратившими Париж в мировой центр искусства. Война оказала различное влияние на творческую интеллигенцию. У некоторой части ее она вызвала отрицательную реакцию на радикализм кубизма, футуризма и экспрессионизма, тягу к более упорядоченной жизни и образу мышления, разумному возврату к традициям. «Назад к Рафаэлю, Пуссену, Энгру и Сёра!» — таков, казалось, был крик надежды, отдававшийся эхом в желании Аполлинера «возродить поэтический стиль, но в классическом духе», клич, на который Пикассо откликнулся своими неоклассическими полотнами.

Но Пикассо признавал и другие течения, поскольку они импонировали ему. Он никогда не отказывался от сделанных им открытий и наряду с неоклассическими работами продолжал создавать кубистские полотна. Когда после войны дадаисты собрались вместе, Пикассо было интересно узнать, во что выльется их начинание. Держась особняком, он тем не менее наведывался на их бурные сходки.

Любовь молодого послевоенного поколения Франции и других стран к Парижу во многом объяснялась революционными традициями этого города. Кроме того, он стал домом для таких выдающихся людей того времени, как Аполлинер и Пикассо, чьи имена пользовались всемирной известностью. В качестве примера огромного влияния Пикассо на молодое поколение того периода может служить жизнь Макса Эрнста. Еще в 1911 году, когда в Кёльне была организована первая в Германии выставка Пикассо, Эрнст (ему едва исполнилось 20 лет) бросает работу, чтобы стать художником. Как и для многих представителей его поколения, надежды на будущее, символом которого в искусстве стал Пикассо, связывались с разрывом с прошлым. Яростные протесты дадаистов перекликались с выводами, сделанными им от общения еще в юности с искусством Пикассо,



а позднее и из войны. Вскоре после заключения перемирия он навсегда покинул Германию и поселился в Париже на квартире у поэта Поля Элюара.

Вместе с Андре Бретоном, Филиппом Суполем, Луи Арагоном и Элюаром Макс Эрнст связал свое творчество с группой молодых поэтов, публиковавших свои произведения в издании дадаистского направления «Литература». К этой группировке присоединились прибывшие из Цюриха Тцара и Арп, а позднее вернувшиеся из Америки Пикабия, Дюшан и Ман Рей. Вскоре у дадаистов появилась возможность заявить о себе в полный голос. Они издавали газеты и журналы, организовывали выставки, давали представления, преследовавшие одну цель — эпатировать публику. А последняя только и говорила о дадаистах и валом валила на их представления, замороженная непонятностью их идей. Вспыхивавшие скандалы не раз заканчивались потасовками, в которые вмешивалась полиция. Дадаисты не шли ни на какие компромиссы в своих яростных нападках не только на буржуазию, но и на футуристов и на членов «Золотой секции», поддерживаемой теми, кто еще надеялся подтолкнуть кубистов к рационализму.

Однако очень скоро разобщенность в самом движении дадаистов начала подтачивать его основы. Нигилизм дадаистов не мог продолжаться вечно.

Отказавшись полностью от деструктивного влияния дадаистов, Бретон и его друзья приступили к созданию группы, которой суждено было воплотить идеи нового направления талантливейших и полных энергии поэтов и художников, куда вошли сюрреалисты, объединенные общим желанием исследовать истоки творческого процесса в искусстве. Это исследование велось, с одной стороны, такими поэтами, как Рембо и Малларме, и, с другой — Фрейдом, изучавшим мир подсознательного. Когда придуманный Аполлинером термин «сюрреализм» был принят для характеристики нового движения, Бретон, говоря о нем, писал: «Это слово используется нами в точном его значении. Мы согласились употреблять его применительно к определенному психическому состоянию, которое более или менее соответствует состоянию сна».

Признаки подсознательного имели важное значение для сюрреалистов. Они подчеркивали влияние подсознательного в работах Пикассо. По их мнению, оно имело более важное значение, чем эстетические нормы. «Пикассо, — утверждали сторонники этого движения, — сюрреалист в кубизме». Но и они в еще большей степени, чем Пикассо, опасались тенденций, ведущих к абстракционизму.

Пикассо скорее привлекали поиски поэтов-сюрреалистов, нежели художников этого направления. Хотя он никогда не участвовал в дискуссиях последних, он дал разрешение поместить репродукцию одной из своих картин в журнале «Революсьон сюрреалист». Он даже пренебрег своим давнишним правилом — не показывать работы одновременно с другими художниками — и принял участие в выставке художников-сюрреалистов, организованной в галерее «Пьер» в 1925 году.

В четвертом номере «Революсьон сюрреалист» Бретон опубликовал пространную статью о Пикассо, в которой излагал причины своего восхищения художником. «Реальность, — писал он, — это не то, что предстает взору. Художник должен видеть внутренний мир объекта». Пикассо, по его словам, достиг этого в кубизме. Отдавая должное пронизательности и смелости художника, он продолжал: «Переживаемое нами сегодня время не наступило бы или пришло бы позднее, не прояви этот художник присущей ему смелости».

Общение с сюрреалистами привело к появлению в творчестве Пикассо признаков глубокой тревоги, испытываемой художником. Какое-то время она скрывалась за ощущением семейного счастья. Но теперь ее признаки давали о себе знать все сильнее. Изречение Брака о том, что «искусство должно вызывать содрогание, иначе оно перестает быть таковым», как нельзя точно отражало мучительные мысли, терзавшие Пикассо.

Весной 1925 года, когда труппа «Русского балета» выступала в Монте-Карло, он в течение короткого времени вновь сотрудничает с Дягилевым и Мясиным. Видимо, под влиянием этого общения в начале того же года художник создает крупное полотно «Три танцора». Вид изображенных на нем танцующих фигур не имел ничего общего с элегантным изяществом танцоров «Русского балета». Созданные им танцоры — это отражение наступившего после мировой войны краха надежд на приход нового «золотого века», это всплеск неистовой ярости, свидетельствовавший об отчаянии и предчувствии трагического. Когда в 1964 году галерея «Тейт» приобрела эту картину, Пикассо признавался, что он никогда не одобрил бы данного ей названия, поскольку для него она всегда ассоциировалась с болью, испытанной им, когда он услышал о смерти своего старого друга — художника Рамона Пишота, профиль которого появляется в виде тени в окне на правой стороне картины.

## **Новая анатомия**

«Три танцора» — важная веха в творчестве художника. В этой работе резкие изломы линий совсем не связаны со спокойствием «классических» работ предыдущих лет. Она возвещает о новой, более свободной манере выражения. Пройдут годы, человеческие тела будут расчленены кистью на части, но не с осторожностью, характерной для периода аналитического кубизма, а с силой, которую нельзя было увидеть в работах ни одного художника. Но Пикассо не только разрушал и разлагал на части. Он создал новую анатомию тела, новую структуру и новые сочетания, соединив мир воображения с повседневной реальностью. Картина положила начало новому периоду, где чудовищам отводилась иная роль.

В это время претерпевает изменения и внутренний мир художника. Блеск высшего общества, где он вращался, начинает утрачивать для него притягательную силу. Правда, Пикассо можно еще было часто увидеть с Ольгой на премьерах театральных представлений. Горящие черные глаза и кушак тореадора, который он носил под прекрасно сшитым смокингом, сразу выделяли его из толпы. В компаниях снобов они кочевали с одного роскошного ужина на другой. К нему постоянно обращались с просьбами создать декорации для различного рода торжеств. Как и большинство испанцев, он обладал неугасимой страстью к общению и развлечениям. Он мог просиживать в компаниях ночи напролет. И при этом ему не нужен был в качестве стимулятора алкоголь.

Когда он бывал в настроении, от его сдержанности не оставалось и следа. Его неожиданные оригинальные реплики вносили живую струю в разговор, а рассказанные забавные случаи неизменно заканчивались восклицанием: «Вот такая история!» — и громким смехом, который одновременно заражал и создавал атмосферу раскованности.

Во время своих частых поездок на побережье Средиземного моря он черпал вдохновение и темы из самых различных ситуаций окружавшей его жизни. Его внимание на рынке в Каннах могла вдруг привлечь тарелка из картона, на которой ему подали купленные им фрукты. После внимательного рассмотрения текстуры картона он делает на ней набросок различных фруктов и раскрашивает их соком, выдавленным из лепестков оказавшихся под рукой цветов. Подписав созданный на ходу рисунок, он обменивает его на несколько чистых картонных тарелок и возвращается домой с чувством радости от неожиданного экспромта. Моментально реагируя на окружающее, он впитывал в себя цвета пейзажа, блики на поверхности моря и ловкие движения играющих на берегу купальщиков. Его с одинаковой силой могли привлечь такие находки на берегу, как кусок выброшенного морем дерева, лист ржавого железа или корни бамбука,

которым волны придали причудливую форму.

Во время отдыха он мог часами беседовать у моря или за столом с приезжавшими во Францию друзьями, среди которых бывал Хемингуэй. Сохранилось фото одной из устроенных на берегу пирушек. Участники облачились в необыкновенные костюмы: граф и графиня Бомон — в масках, Ольга — в пачке балерины. Среди гостей — приехавшая к сыну мать художника, сидящая на краешке каноэ. На ее голове странная шляпа с отделанными бисером полями.

Желание разыграть публику не покидало Пикассо ни на минуту. Вызывающая выходка — коллаж из кусков собственной не-выстиранной рубахи — представляла собой одновременно и вызов, и поразительное превращение такого неподходящего, казалось, исходного материала в предмет, который может привлечь внимание. Другим примером этого «эпатажного» искусства явился огромный коллаж, созданный в том же 1926 году и названный «Гитара», где основным элементом является кухонное полотенце из грубого материала, прибитое к доске гвоздями, концы которого безобразно торчат в стороны. Пикассо хотел даже прикрепить к краям рамки лезвия бритв острой стороной наружу, чтобы всякий, кто попытался бы поднять картину, неизбежно получал бы рану. Такие выходки являлись мощным и экспрессивным выражением переживаемого в тот период художником кризиса. И хотя эта работа была показана в Париже, Нью-Йорке и Лондоне, Пикассо постоянно хранил ее в своей студии словно проклятие, от которого он получал удовлетворение. Другие, еще более эксцентричные полотна, следовавшие за указанными двумя работами, свидетельствовали об испытываемых художником душевных муках.

В течение этого периода образ любимого им существа оказался незатронутым безжалостным расчленением объектов на части. С первого дня появления на свет сына художник, наряду с полотнами чудовищ, с большой любовью создает портреты своего малыша. Среди них чудесные портреты Пауло в экзотических костюмах — Пьеро, Арлекина, держащего в руках палочку и букет цветов или одетого в отделанный золотом костюм тореадора.

В эти годы из-под его кисти выходит множество картин с драматической гаммой цветов, на которых изображен легко узнаваемый профиль самого художника, наложенный на более крупную голову чудовища, высунувшего красный язык. По длинной шее этого монстра стекает вниз ярко-зеленого цвета жидкость. Создается впечатление, будто чудовище питается отравой. В течение более чем десяти лет Пикассо, в отличие от раннего периода, не создавал автопортретов. Однако в

нескольких полотнах 1929 года мы узнаем знакомый профиль художника. Расположение его рядом с агрессивной и внушающей страх головой, символизирующей эмоциональный надлом, который должен был разрешиться кризисом, вызывает тревогу. С каждым днем ему все более претит положение преуспевающего и модного художника, каким он стал из-за тщеславия жены. Ее собственнические наклонности становились причиной растущего разлада между ними. Реакция Пикассо на муки, причиняемые ему Ольгой, нашли выражение в новых драматических символах на его полотнах. Некоторые из них отражали непосредственно переживаемые им чувства, в то время как другие носили общечеловеческий характер. Иррациональная психологическая жестокость (а она стала определять отношения между Пикассо и женой) являлась одной из тем, наиболее глубоко изучаемых сюрреалистами. Анализ подсознательных процессов, проводимый художниками этого направления, сопровождался внимательным изучением мифов и религиозных обрядов самых примитивных племен.

## **Возвращение к скульптуре**

В 1906 году желание Пикассо более осязаемо представить объекты привело к созданию им человеческих фигур и голов из дерева. В 1928 году после более чем двадцатилетнего перерыва он приступает к созданию на основе некоторых своих рисунков скульптурных произведений в трехмерной форме. За исключением «Стакана абсента», ни одна из кубистских конструкций не представляла собой круглую скульптуру. Они были выполнены таким образом, что их, как картину, можно было рассматривать только с одной стороны. В 20-х годах Пикассо при воспроизведении объекта применял на своих полотнах то простую линию, то многоплановые композиционные построения. Использование последнего метода при создании трехмерных скульптур, очевидно, явилось логическим решением. По сути, он впервые применил этот метод в 1928 году, когда употребил твердый материал для воплощения сделанных углем рисунков. Но изобретательный гений художника вскоре обнаружил, что трехмерные фигуры могут быть представлены иным способом. Осенью он создает конструкции из проволоки, основой для которых послужили натюрморты, нарисованные в том же году карандашом одной непрерывной линией. Эти конструкции напоминали упрощенную композицию причудливых зарисовок, украсивших позднее страницы «*Chief d'oeuvre*

inconnu». Идея построения композиций в пространстве впервые была применена русскими конструктивистами за десять лет до этого, а позднее Кальдером в его портретах из проволоки. Но Пикассо удалось передать в своих новых линейных скульптурах лиричность человеческой фигуры. Именно эта его находка широко использовалась в послевоенный период в 40–50-х годах молодым поколением скульпторов.

Вслед за этими работами последовали другие скульптуры, созданные на темы ранее написанных полотен, причем эти скульптурные композиции часто раскрашивались в белые и черные цвета.

Пикассо не проводил границы между живописью и скульптурой. Он одинаково любил и то, и другое. Некоторые скульптуры, как, например, «Голова», созданная в октябре 1928 года, содержали в себе элементы живописи. Эта скульптура стоит на треноге и очень походит на фигуру художника в картине «Художник и его натурщица», нарисованной в том же году. С другой стороны, Пикассо обычно создавал скульптуру из материала, который оказывался у него под рукой. Вслед за этим он вновь возвращался к картине, в которой находили отражение элементы только что изваянной скульптуры. Это непрерывное чередование идей и перенос их из одного жанра в другой придают работам Пикассо единство, которое характеризует все его формы выражения и стили.

## СКУЛЬПТУРА И МИНОТАВР (1930–1936)



### Метаморфозы

В 1931 году неподалеку от Парижа, в двух милях от городка Гизор, что расположился на пути к Руану, на краю деревушки Буажелу Пикассо подыскал себе небольшое шато, построенное еще в XVII веке. Это строение, возведенное из серого камня, с аккуратно покрытой черепицей крышей и ажурными окнами обрамляют старые деревья. У ворот, где начинается дорога к просторному дому, стоит маленькая элегантная часовня в готическом стиле. Длинный ряд конюшен во дворе перед главным зданием позволял разместить в них студии любого назначения. В новые помещения вскоре был доставлен пресс для изготовления гравюр, принадлежащий Луи Фору. Более просторные помещения для стоянки карет превратились в студии для изготовления скульптур. Приобретение шато как нельзя лучше совпало с проснувшимся желанием Пикассо заняться созданием скульптур, для хранения которых в студии в Париже не было места.

Точно так же, как встреча с Фором вернула художника к изготовлению гравюр, так и возобновление отношений со старым другом, скульптором Гонсалесом, открыло период увлечения искусством ваяния, который с

различной степенью активности продолжался до конца его жизни. Гонсалес обладал талантом работы по металлу и, будучи также способным художником, вскоре понял, что его сотрудничество с Пикассо может стать очень плодотворным. Он увидел, что интерес к скульптуре — логический этап в творчестве его друга-художника. Пикассо убедил скульптора, что кубистские полотна достаточно вырезать, затем собрать в соответствии с указателями, раскрасить созданные произведения в различные цвета, и скульптура готова. В конце концов цвета не более чем состояние предметов. При этом Пикассо указывал на картины, созданные в 1908 году, и на скульптуру из бронзы «Голова женщины», представляющую собой портрет Фернанды, написанный им еще в Орта. В 1931 году Гонсалес сказал о Пикассо, что «с того времени он, должно быть, почувствовал себя настоящим скульптором. Я часто слышал, как он повторял: „Я снова счастлив, как в 1908 году“». Результатом этого вновь пробудившегося интереса явилось появление ряда скульптур, сваренных из кусков железа. Некоторые из них достигали двух метров. Большинство позднее были отлиты в бронзе.

Несмотря на увлечение скульптурой, он не прекращал поиск новых форм в живописи. В течение лета 1930 года, проведенного в Жюан-ле-Пин, Пикассо использовал самые разнообразные предметы, подобранные на пляже, которые затем приклеивались к полотну, причем все эти детали объединялись с помощью песка, наносимого на невысохшую на картине краску. «Случайно» найденные предметы, не имеющие ничего общего друг с другом, с успехом использовавшиеся сюрреалистами в то время, как нельзя лучше удовлетворяли его страсть к построению немыслимых конструкций, в которых можно было встретить все — от старой перчатки до детской игрушки, от корней деревьев до веток пальмы. Помимо причудливого сочетания предметов поражало мастерское построение композиции, часто с элементами юмора.

Кубистские коллажи обнаруживали неожиданные грани, возникающие в результате использования в качестве исходного материала различных предметов. Куски выброшенного железа, пружины, крышки от кастрюль, сита, болты и гайки, извлеченные из кучи мусора, могли загадочным образом занять свое место на полотнах, в которые личность их создателя убедительно вдохнула жизнь.

Находясь в другом настроении, Пикассо брал перочинный нож и вырезал продолговатые изящные фигурки людей; позднее они отливались в бронзе. Однако наиболее впечатляющими скульптурами периода жизни в Буажелу являются вылепленные из глины и алебаstra крупные головы с



большими носами и глазами навывкате.

Весной 1932 года Пикассо создает серию крупных полотен, в которых обнаруживается столь присущая ему неугасающая страсть. Художник представил взору зрителей новую серию весьма чувственных, созданных плавными линиями фигур нагих женщин. Большинство из них изображены спящими с закинутыми за голову руками. На заднем плане некоторых полотен пышный филодендрон раскинул свои ветви. Профили лиц с закрытыми глазами выполнены одним мастерским движением, соединяющим лоб и нос над толстыми чувственными губами. Легко узнаваемый профиль всех фигур дает ключ к отгадке его принадлежности.

Новой натурщицей Пикассо, чье сладострастное влияние столь сильно ощущается в этих полотнах, стала случайно встреченная им молодая девушка, Мария-Тереза Вальтер, которая привлекла его внимание своим крупным телом, нордической внешностью и какой-то странной отрешенностью. Массивные головы из алебаstra, сделанные в Буажелу, также навеяны образом Марии-Терезы. Будучи посаженными на длинную, сужающуюся кверху шею, они создают впечатление, будто оторвались от земли и плывут сквозь облака, подобно Луне. Иногда их глаза изображались в виде глубоких разрезов, а в некоторых случаях — в форме посаженных на щеки шариков, которые походили на спутники Земли.

С 1930 по 1939 год, когда разразилась война, в различных странах было организовано около 50 выставок работ Пикассо. Огромное количество созданных им картин разошлось по всему свету. Крупные коллекции Щукина и Морозова осели в России. Многие полотна художника стали приобретаться коллекционерами Германии. Но установление в стране режима Гитлера, не принимавшего авангардистского искусства, положило конец этому процессу. Известность Пикассо неуклонно росла в Америке, Швейцарии, Англии и Франции. Вслед за выставкой его работ «Абстракционизм Пикассо» в Нью-Йорке в январе 1931 года последовал ретроспективный показ 37 полотен в галерее «Рид и Лефевр» в Лондоне, явившийся, по общему признанию, одним из важных событий летнего сезона в английской столице. Рядом с полотнами «голубого» периода, такими, как «Жизнь», были выставлены натюрморты последних лет и изображения изломанных человеческих тел. Но самой крупной выставкой явилась экспозиция созданных в ранние годы полотен в галерее «Жорж Пети» в Париже в июне — июле 1932 года. Среди 225 полотен, семи скульптур и иллюстраций к шести книгам были представлены крупные работы более раннего периода, а также самые последние полотна, изображающие спящих нагих натурщиц. На ней были показаны такие

выдающиеся работы художника, как «Погребение Касагемаса», о существовании которой публика и не подозревала. Выбор картин для выставки был осуществлен самим Пикассо.

В этот же период Кристиан опубликовал несколько обзорных статей в «Ле кайе дез ар», посвященных Пикассо. В них также содержалось много репродукций картин художника и статей на французском, английском и итальянском языках, написанных выдающимися поэтами, художниками, музыкантами и критиками.

Полная блестящих открытий жизнь Пикассо в искусстве и семейная жизнь художника шли противоположными путями. Он всем своим существом стремился к достижению гармонии с женщиной, которая всегда оставалась бы для него источником чувственных наслаждений и опорой домашнего очага. В молодости простота манер и беззаботность Фернанды не позволили достигнуть этого. Терпимая и, по-видимому, слишком уравновешенная Ева рано ушла из жизни. И теперь он страстно мечтал создать семью с Ольгой, но, как вскоре стало очевидно, соблюдение свойственных браку условностей тяготило его: он не мог подчинить им свою склонную к быстрым переменам натуру. Многие мастерски выполненные портреты Ольги и Пауло — убедительное свидетельство трогательного внимания Пикассо к семейной жизни в ранние годы. Последовавший вслед за этим разлад объяснялся испытываемым художником нежеланием всецело посвятить себя семье и, как следствие, вести жизнь, которая мешала бы его творчеству. Любовь к Ольге и рождение сына явились единственными животворными опорами брака. Стоило отношениям между ними потерять остроту, и несовместимость их характеров постепенно привела к тому, что возникла угроза его духовной свободе, без которой он не мог существовать.

Ольга обладала красотой, страстью и большими претензиями. И хотя ей было свойственно чувство собственности, она не цеплялась за приобретенное мужем богатство и не испытывала разочарования от того, что Пикассо безразлично относился к возможностям извлечения выгод, которые предоставило им теперь это богатство. Его вкусы оставались очень простыми. Ему доставляло удовольствие потакать прихотям Ольги, покупать ей самые дорогие наряды, хотя сам он мог довольствоваться старыми, ношенными вещами. Большой набор шелковых галстуков, приобретенных на Бонд-стрит, валялся на дне сундука. Ему нравилось тратить деньги на экзотические предметы, привлекавшие его внимание, или ненавязчиво помогать друзьям, находившимся в стесненных обстоятельствах. Ольга же стремилась, чтобы ее принимали в высшем

свете как равную, а этого, как она полагала, можно было добиться только с помощью соблюдения традиционных условностей в семейной жизни. Много лет спустя на вопрос о том, почему он не мог жить той жизнью, что и его жена, Пикассо ответил просто: «Она требовала от меня слишком многого».

Растущее отчуждение между Пикассо и женой мучительно давало о себе знать. Существует много свидетельств того, что в период между 1932 и 1936 годами он стремился обрести полную свободу. Утверждалось, хотя и ошибочно, что на какое-то время он перестал писать картины вообще. Действительно, число полотен, созданных после 1933 года, уменьшилось, и это одно из доказательств переживаемого им в то время мучительного внутреннего кризиса. Но для Пикассо жизнь означала прежде всего работу, и, как обычно в периоды кризисов, его талант находил новые формы выражения.

Летом 1933 года после короткого пребывания в Каннах он возвратился на несколько недель в Барселону, а в следующем году совершил длительную поездку в Сан-Себастьян, Мадрид, Толедо и Эскориал. Он возвратился в Париж из своей второй поездки на родину полный впечатлений, и, как это случилось после поездки в Испанию в 1918 году, коррида вновь становится темой его картин. В них движение, цвет и проявляемые тореадором бесстрашие и мастерство показаны в еще более экспрессивной форме, чем в работах прошлых лет.

В 1927 году Воллар договорился с Пикассо, что тот выполнит серию гравюр (к 1937 г. их численность достигла 100 листов). В них он широко использует мифологические образы для передачи драматизма окружающей жизни и внутреннего надлома.

В 1913 году, в период всеобщего увлечения кубизмом, Аполлинер указывал на «порожденных воображением Пикассо чудовищ, напоминающих полубогов Египта». В серию гравюр, выполненных по заказу Воллара, врывается новое внушающее ужас создание — минотавр, ощупью бредущий в темноте, изрыгающий к небесам вопль, в белых глазах которого застыло ощущение смерти.

Странная связь между Пикассо и животными прослеживается на протяжении всей его творческой жизни совершенно четко. Создается впечатление, будто он никогда не расставался с ними. Они присутствуют в его доме как знакомые привидения. Присущие им качества — символы любви и ненависти — характерны и для человеческих существ. К минотавру художник проявляет такую же привязанность, как и к сменявшим друг друга собакам, вечно возившимся под столом в столовой

художника. Пикассо признавался, что в период создания головы быка у него перед глазами часто стояла голова его любимого эрделя Эльфа.

В течение многих лет Пикассо имел обыкновение уезжать на лето к Средиземному морю. Лето 1935 года стало исключением — он остался в городе. Его не тянуло вернуться в места, где он по привычке предавался пустому времяпровождению с именитыми знакомыми. В письме Сабартесу, который вернулся в Испанию после многих лет жизни в Америке, он признавался: «Я один дома. Можешь себе представить, что произошло со мной и что меня ожидает...» Наряду с неизбежными неприятностями, последовавшими вслед за разрывом с Ольгой, появилось утешение, которое тем не менее грозило усложнить положение: Мария-Тереза родила дочь. Они дали ей имя Мария Консепсьон, называя ее в семье просто Майя.

Ввиду этих двух обстоятельств Пикассо, как это было ни неприятно ему, обратился за консультацией к юристам. Он видел выход из положения в том, чтобы развестись с Ольгой и создать новую семью с Марией-Терезой. Но процедура развода лица, имевшего испанское гражданство, от которого он не собирался отказываться, была настолько сложна, что идея не могла быть осуществлена. Предпринимаемые через юристов неудачные шаги так сильно измотали его, что какое-то время он не мог заставить себя подняться в студию, где все столь живо напоминало ему о прошлом.

## **Бог-рогоносец**

Осенью Пикассо покинул Париж, чтобы найти уединение в Буажелу, где, как он надеялся, он мог бы продолжить работу над скульптурами и полотнами, не ощущая навалившегося на него груза проблем, и прежде всего предаться новой охватившей его страсти, приносившей удовлетворение, которого он не получал теперь от своей привычной работы. Весть о том, что Пикассо исследует еще одну незнакомую для него область искусства — литературу, — спустя несколько месяцев дошла до матери. «Говорят, теперь ты сочиняешь. Я верю, что ты можешь все, — с обычной для нее гордостью за сына пишет она ему в одном из своих писем. — Если кто-нибудь вдруг скажет мне, что ты произносишь проповеди с амвона, я поверю этому». Но в течение многих месяцев Пикассо никому не показывал своих записей в маленьких зеленых блокнотах. Стоило кому-нибудь войти в комнату, он тут же прятал их.

Постоянное желание поделиться своими мыслями с другими побудило его познакомить нескольких близких друзей с отдельными своими

заметками. В ходе нового увлечения его неудержимо влекло перемешать порой разные виды искусства — нарисовать, например, поэму и сочинить картину. Поэтому при создании одного из своих первых литературных произведений, которое никогда не было опубликовано, он использовал цветные пятна для воспроизведения объектов. Позднее, отказавшись от этой идеи, он возвращается к языковой форме, подчеркивая, однако, зрительные образы в словах и используя собственную пунктуацию, состоявшую из тире различной длины для разъединения фраз. Но эта уступка грамматическим правилам вскоре показалась ему ординарной. Как он объяснил Браку, пришедшему однажды к нему на обед на улицу Боэси, он рассматривал пунктуацию как нечто вроде «плавок», прикрывающих интимные части «литературного тела». В дальнейшем он отказывается от пунктуации вообще. Слова соединялись друг с другом сами по себе, словно положенные друг на друга без раствора кирпичи, которые образовывали стену.

Нежелание Пикассо показать кому-либо свои стихи объяснялось частично тем, что он не питал иллюзий в отношении их качества. Даже в зрелые годы он стеснялся показывать друзьям что-либо из написанного. Кроме того, он не хотел признавать, что работа закончена, и не любил, когда кто-нибудь наблюдал за ним в момент творческого процесса. Другая трудность состояла в том, что большинство его друзей не могли понять его стихов, потому что они были написаны на испанском языке. К счастью, в ноябре 1935 года Сабартес по приглашению Пикассо приехал в Париж. Он поселился в полупустой квартире своего друга. Старый друг как никто другой смог понять не только смысл стихов художника, но и обстоятельства, подтолкнувшие его к этому новому виду самовыражения. Вскоре после приезда Сабартеса Пикассо вслух поделился с ним своими сокровенными мыслями, выраженными в стихах, затем сделал это для друзей-испанцев, пришедших их послушать, и в заключение дословно перевел свои стихи для других, присутствовавших при чтении. Первыми, кто охотно принял его приглашение послушать стихи, были поэты-сюрреалисты, которые высоко ценили в поэзии спонтанность и не скованную канонами форму. Бретон, всегда преклонявшийся перед Пикассо, с восторгом отозвался о сочинении художника. Несколько месяцев спустя оно было опубликовано в специальном номере «Художественных тетрадей» с прекрасным предисловием Бретона. Он обратил внимание на стремление Пикассо как художника «воплотить в жизнь все, что имеет отношение к музыке». «Благодаря этому, — продолжал он, — мы ощущаем его желание найти полное выражение охватившим его чувствам, что

заставляет его, по сути, стремиться компенсировать ограниченность одного вида искусства с помощью другого».

Сабартес также вспоминал, как однажды утром, когда он накрывал на стол их скромный холостяцкий завтрак, Пикассо появился из соседней комнаты и, обращаясь к другу, сказал: «Смотри, вот твой портрет». В отличие от других портретов, этот был создан из слов.

Для Пикассо новая страсть не представляла собой хобби или преходящее увлечение. Она являлась средством передать словами его глубокие зрительные ощущения. Он стремился тесно соединить различные средства выражения, как он сделал это когда-то в живописи и скульптуре. Написанные им стихи подобны монолитным блокам, созданным из слов, в каждом из которых, как в кристалле, отражаются их отдельные грани. «Поэзия столь же пластична, сколь поэтична живопись», — любил говорить он.

Сквозь яркий калейдоскопический поток образов можно увидеть, как близок Пикассо к окружающей реальности. Цвет играет важное значение, идет ли речь о насилии или нежности. «Внемли в детстве тому мгновению когда белизна голубых воспоминаний граничит с поразительной голубизной ее глаз и фиолетовые блики на серебристом небе незатуманенным взглядом ложатся лазурью на чистый лист бумаги который вдруг голубеет под синевой твоих чернил и ты утопаешь в ультрамариновом тумане мечтаний и окруженную голубым покоем невинность лишь зелеными брызгами потревожит волна ударившаяся о темно-зеленую стену и окропившая ее салатовой страстью и повлекшая за собой мутно-желтые воды забвения на край зеленой прохлады где веет песчаный ветер и его завывание отзывается эхом в полуденном зное земли».

Углубленный в себя, Пикассо не утруждается объяснением своих образов. Они — прямое воспроизведение его мыслей, вызванных одновременно чувствами, подсказанными непосредственным окружением, и воспоминаниями, часто берущими начало в прошлом, а в ряде случаев в детстве. Со спонтанно рожденными образами перемежаются мысли, свидетельствующие о его постоянной внутренней неудовлетворенности.

Как никогда ранее, он стремится к уединению. Чтобы укрыться от светского общества, в кругах которого он вращался в течение последних десяти лет, он находит утешение с единственным верным спутником своей жизни — работой. Исключение составляют лишь друзья. Именно память о тех, кто разделял его мысли, и привязанность к прошлому побудили его написать Сабартесу и попросить его переехать в Париж, чтобы помочь ему

разобраться с нахлынувшим потоком писем и дел. Сабартес тонко и с любовью описывает свою встречу с Пикассо на парижском вокзале и их прибытие в полузаброшенную квартиру на улице Боэси. «С того момента, — вспоминал он, — моя жизнь неразрывно была связана с его жизнью». До конца своих дней Сабартес оставался самым близким и преданным другом художника. Именно он явился автором книг, написанных со свойственной ему скромностью и глубоким знанием знаменитого земляка, с которым он делил все радости и горести. Мрачный юмор и яркая оригинальность Сабартеса, его скромность, эрудиция и беспредельная преданность как ничто другое успокаивающим образом действовали на переживавшего кризис друга.

## Поль Элюар

Родство Пикассо с сюрреалистами свело его с Полем Элюаром. Это знакомство состоялось вскоре после возвращения молодого поэта с фронта в Париж, где он восстанавливал здоровье после болезни, вызванной пережитой им газовой атакой. Но подлинная близость между ними возникла лишь спустя десяток лет. Как и Пикассо, Элюар переживал в то время драму развода со своей женой Галей, которая была русской по происхождению. Одним из первых свидетельств начала большой дружбы, которой было суждено продолжаться много лет, стал портрет поэта, выполненный карандашом и подписанный Пикассо: «ce soir le 8 Janvier XXXVI» («вечер, 8 января 36 года»). Через шесть месяцев этот портрет будет помещен на заглавной странице первого перевода стихов Элюара, изданных в Лондоне. Примерно в то же время Пикассо согласился иллюстрировать сборник стихов Элюара «La Vague d'arrui», выпущенный в Париже Зевросом. В присутствии Поля Элюара Пикассо взял пластинку из меди, разделил ее на четыре равные части и на трех из них тут же создал гравюры. На первой он изобразил голову Нуш, очаровательной хрупкой девушки, на которой Элюар только что женился. Рядом с ней — причудливо фантастической формы птица-женщина, чей взор обращен на пылающее солнце, пронзившее своими лучами стену. Третью часть занимала голова спящей Марии-Терезы на фоне пейзажа с видом на дом и море. На четвертой части пластинки Пикассо изобразил кисть своей правой руки.

Элюар дорожил теплой дружбой с Пикассо. Как-то в минуту вызванной наплывом чувств откровенности он признался, что рад жить в

этот полный тревог век прежде всего потому, что встретил Пикассо. С другой стороны, лиричная, страстная, полная образов поэзия Элюара более всего привлекала Пикассо среди сюрреалистов. Элюар обожал живопись и обладал редким среди писателей даром понимать ее. Он собрал большое количество оригинальных полотен и предметов, представлявших художественную ценность, которые ему с трудом удалось разместить на стенах своей небольшой квартиры. Он приобретал их, проявляя те же качества, что были свойственны ему и в жизни, — страсть и тонкий вкус. Макс Эрнст, Миро, Дали и другие художники-сюрреалисты принадлежали к числу его самых близких друзей. Среди знакомых Пикассо поэтов именно Элюар проявлял наибольшее понимание его работ. Поэма, посвященная Пикассо и датированная 15 мая 1936 года, начинается словами: «Как прекрасен день, давший мне счастье вновь увидеть человека, которого я не могу забыть и которого я никогда не забуду, как и мимолетно встретившуюся женщину, чьи глаза... — и заканчивалась восторженным восклицанием: — Как прекрасен день, начавшийся с ощущения глубокой грусти в тени густой листвы деревьев, в которую вдруг врывается рассвет, неожиданно пробудивший мое сердце».

Тронутый этим глубоким пониманием Элюара и его теплотой, Пикассо платит ему взаимностью и охотно сотрудничает с ним. В ранний период их знакомства Элюар завершает сборник стихов «*Les yeux fertiles*», подтолкнувший Пикассо выгравировать на пластинке одно из содержащихся в нем стихотворений и одновременно поместить на ней иллюстрацию. Четкий почерк, каким написано стихотворение, абсолютно не выдает физического недостатка, от которого страдал Элюар в результате полученного на фронте ранения — дрожания рук в момент сильного волнения. Оно прекращалось немедленно, стоило только его перу прикоснуться к бумаге. Под стихотворением Элюара стоит дата: «3.6.36, 3 часа 15 мин». В противоположном углу рукой Пикассо выгравировано: «4 Juin XXXVI».

Весной 1936 года Элюар принял приглашение группы молодых испанских художников и поэтов посетить Барселону и произнести речь на открытии ретроспективной выставки работ Пикассо, которая должна была открыться в родном городе художника. Позднее планировалось продолжить работу этой экспозиции в Бильбао и Мадриде. Члены группы «Адлан» приехали в Париж, и благодаря их настойчивым просьбам Пикассо дал согласие на организацию своей первой после 1902 года в Испании выставки.

Элюар прибыл в Барселону за несколько дней до ее открытия. Все



речи, посвященные этому событию, транслировались по радио. «Я буду говорить о том, что помогает мне жить, о том, что прекрасно» — так начал он свою речь. «Пикассо стремится к правде, — продолжал он, — не к искусственной правде, превращающей Галатею в вялое и безжизненное существо, а к полной правде, которая объединяет воображение с природой, делает реальным все, к правде, превращающей частное во всеобщее и всеобщее — в частное, к правде, которая признает различные формы существования и изменения, если они являются новыми, плодоносящими».

Выставка была с восторгом принята представителями молодого поколения во всех трех городах. В Барселоне Рамон Гомес де ла Серна читал стихи Пикассо. В Мадриде Гильермо де Торре написал предисловие к тщательно составленному каталогу, на страницах которого он провозгласил: «В современном мире Пикассо, несомненно, является непревзойденным примером творческого духа, постоянно извергающего новые идеи». Пикассо, верный своей привычке держаться в тени, от поездки в Испанию на торжества отказался.

## **Восторженный прием**

В Париже славе Пикассо в еще большей степени содействовали три экспозиции его работ. Зеврос показал его скульптуры, в галереях Рену и Коля экспонировались его рисунки. Поль Розенберг в своей галерее, расположенной по соседству с квартирой художника, выставил его прекрасные полотна последних двух лет.

Сабартесу с большим трудом удавалось оградить Пикассо от потока восторженных друзей, желавших поздравить художника с успехом. Оригинальность новых работ произвела ошеломляющее впечатление на тех, кто присутствовал на вернисаже. Двадцать восемь полотен и восемь работ, выполненных гуашью, излучали свет и создавали настроение в галерее, словно «прорвавшиеся сквозь открытые окна отблески пламени на кристалле». В Париже только и было разговоров о Пикассо. Он принял эту оценку работ как должное. Как-то он пришел на собственную выставку, и один из посетителей принялся безудержно восхвалять его картины. Позднее Пикассо признавался Сабартесу, что незадолго до этого этот же восторженный почитатель посетил его в Буажелу и, увидев те же самые картины, заявил художнику, что «он шокирован увиденным и считает своей обязанностью сказать ему как другу, что его картины — свидетельство декаданса и разложения, что его стиль обнаруживает бесплодие художника,

о чем приходится лишь сожалеть».

Известность всегда таит в себе коварство. Говоря словами Аполлинера, она «пуста, как слава». Даже премия, присужденная Пикассо Институтом Карнеги в 1930 году за созданный в 1918 году портрет мадам Пикассо, не произвела на него впечатления. Примерно в тот же период правительство Франции направило к нему своих представителей. Вот как он описывал их визит своему другу и агенту по продаже картин Пьеру Лебу: «Их было четверо. Когда я увидел их и их брюки в полоску, накрахмаленные воротнички и лица, выражающие одновременно холодность и заискивание, я снова вспомнил свою нелегкую молодость и подумал, что вот эти же самые люди могли бы помочь мне гораздо больше в прошлом несколькими сотнями франков, чем сейчас несколькими тысячами. Я начал показывать им некоторые работы, самые лучшие, но вскоре понял, что их интересует только „голубой“ период. Мы довольно неопределенно договорились о новой встрече, которой я постараюсь избежать».

Восторженные отклики о выставке пробудили в Пикассо желание обрести покой в уединении. Непрерывающийся поток доброжелателей мешал работе. 25 марта он скрывается в Жюан-ле-Пин с Марией-Терезой. Сабартес проводил его на поезд и получил инструкции направлять всю почту по адресу, который тот сообщит, как только устроится на месте.

В течение шести недель Сабартес регулярно получал письма, отражающие различное состояние души друга. 22 апреля дела у Пикассо шли хорошо: «Я работаю, рисую, пишу и начинаю ложиться позднее». На следующий день его настроение менялось: «Я пишу, чтобы объявить: с сегодняшнего вечера я бросаю живопись, скульптуру, гравировку и поэзию и всецело займусь пением. Крепко жму твою руку, твой самый преданный друг и поклонник Пикассо». Но к 27 апреля настроение вновь меняется к лучшему: «Я продолжаю работать, несмотря на пение и все остальное. Твой верный слуга, целующий твои руки. Твой друг Пикассо».

Этот непрерывающийся поток посланий сам по себе необычен. Он свидетельствует о внутренних борениях и исканиях. Тревоги Сабартеса рассеялись спустя две недели, когда он после возвращения друга увидел большое количество созданных за такое короткое время рисунков, доминирующим образом в которых выступал минотавр.

Почти сразу же после возвращения в Париж Пикассо, вспомнив о контракте с Волларом, приступает к давно отложенной им работе — созданию иллюстраций к «Естественной истории» Бюффона. Для выполнения этой работы он направляется в студию Роже Лакурьера, расположенную высоко на склоне Монмартра, где благодаря прекрасному

оборудованию и мастерству этого первоклассного печатника и его помощника многие художники переносили на бумагу свои работы. Пикассо охотно общался с мастерами, которым импонировала его изобретательность, бросавшая вызов их привычным методам работы и позволявшая получать самые неожиданные результаты. Заказчик предоставил ему большую свободу действий. Поэтому он выбрал из многообразия животного мира виды, более всего нравившиеся ему. Появившиеся на акватинтах животные поражали тщательным и каким-то трогательным их изображением и удивительной схожестью с птицами и зверями, живущими на воле, которых нигде на Монмартре нельзя было увидеть. Хотя для работы над 31 иллюстрацией потребовался всего месяц — по одному дню на рисунок, — книга увидела свет лишь в 1942 году, три года спустя после смерти Воллара.

Помимо акватинт для книги Бюффона, иллюстраций для произведений Элюара и рисунков для книги поэта Рене Шара, Пикассо был занят выполнением массы заказов. Друзья упростили его создать занавес для одной из пьес Ромена Роллана, которую они собирались поставить 14 июля 1936 года на большой сцене театра «Аламанра».

В этот период Пикассо, как никогда раньше, общается с друзьями: почти каждый вечер его можно встретить в одном из кафе на Сен-Жермен-де-Пре, где он часами напролет бывает так увлечен беседой с ними, что часто покидает заведение, даже не притронувшись к стакану с минеральной водой. Среди его постоянных собеседников Поль Элюар и элегантная, очаровательная Нуш с ее заразительным смехом. Часто в их компании можно было увидеть Зевроса с женой. Другими участниками застольных дискуссий в Париже являлись Брак, Ман Рей, скульптор Лоранс, Пьер Леб, Мишель и Зет Лейрис и преданный Сабартес. Пауло, уже достаточно взрослый, чтобы быть принятым в эту компанию, был поражен широким кругом знакомых отца.

В этот период сюрреалисты приступают к пропаганде своих идей в других странах. Летом 1936 года Бретон открывает первую международную выставку в Лондоне, на которую из Парижа прибыли Элюар, а также много художников и поэтов. Именно благодаря близким отношениям между Пикассо и Элюаром поэту удается уговорить художника показать девять его новых работ; среди них большие полотна, выставившиеся несколько ранее в галерее Розенберга.

В начале 1936 года в Сен-Жермен-де-Пре Поль Элюар представил Пикассо молодую девушку с черными волосами и темными очаровательными глазами, чей низкий голос и живая убедительная речь

безошибочно свидетельствовали о твердом характере и уме. Она увлекалась живописью и фотографией и оказалась среди сюрреалистов из-за проявляемого интереса к их работе и жизни. Существовало много причин, по которым Пикассо выделил Дору Маар из многих привлекательных молодых девушек, постоянно добивавшихся его внимания. Хотя она выросла во Франции, ее отец был зажиточным югославом, который в течение многих лет жил в Аргентине. Свою подлинную фамилию Маркович она изменила на более короткую. Благодаря тому, что она прожила некоторое время в Южной Америке, она могла говорить с Пикассо на его родном языке.

## **Гражданская война в Испании**

Примерно в то время, когда Пикассо планировал отправиться с Элюаром на юг Франции, в Париж пришла весть о военном путче генерала Франко в Испании. Для сюрреалистов, твердо придерживавшихся левых взглядов и утверждавших, что художник должен не искать убежища в башне из слоновой кости, а принимать активное участие в социальной революции, с самого начала не стояло вопроса, на чьей они стороне. Сторонники этого направления, помнившие возмущение Пикассо в 1909 году, когда в период правления Альфонса XIII один из руководителей восстания в Барселоне анархист Феррер был предан суду военного трибунала и сразу же расстрелян, не были удивлены тем, что художник разделял те же политические взгляды, что и его друзья — радикалы. Республиканское правительство Испании, незадолго до этого организовавшее выставку картин Пикассо на его родине, сразу же оценило важное значение всемирной известности художника и в знак признания назначило его директором музея Прадо.

В августе Пикассо отправился в Мужен, деревушку, расположенную на холмах в нескольких километрах к северу от Канн. Художник поехал один в своей просторной машине «испано-суиса», в которой он перевез все необходимые ему для работы материалы. В ней нашлось также место, чтобы на обратном пути прихватить массу других предметов — морских камней, ракушек, костей, выброшенных морем коряг, горшков и рамок для картин, словом, всего, что привлекло его внимание на берегу и в магазинах. Он предпочитал путешествовать ночью, никогда не проявляя желания вести машину. Шофер Марсель всегда был готов упаковать вещи, уложить их в машину и отправиться в путь сразу же, как только Пикассо принимал

решение переменить место пребывания. Быстрая езда позволила им покрыть расстояние от Парижа до юга за короткое время, и уже на рассвете их взору предстали белые скалы, кипарисы и оливковые деревья. К полудню вместо серых улиц столицы они нежились под ярким солнцем Средиземного моря.

На этот раз деревушка была выбрана по совету Поля Элюара. В ней художника встретил Зеврос с женой, а спустя некоторое время в Мужен прибыли Ман Рей, Поль Розенберг, Рене Шар и еще несколько знакомых. Некоторые из них останавливались в местечке всего на несколько часов, чтобы пообедать с художником, другие — на несколько недель. На террасе в тени веток винограда и зелени кипарисов столы во время трапез обычно сдвигались, чтобы можно было усадить большую компанию.

Утреннее купание стало для Пикассо ежедневным ритуалом. Обычно он отправлялся на берег в сопровождении Элюара и еще нескольких друзей. После купания компания садилась за обед, который из-за непрекращающихся разговоров затягивался надолго. Во время этих застолий свойственный Пикассо юмор проявлялся по-разному. В полосатой, как у матроса, рубашке и шортах он иногда забавлял сидящих за столом своей неистощимой клоунадой. Удерживая верхней губой черную зубную щетку и вытянув вверх правую руку, он изображал кликушествовавшего Гитлера. Ему нравилось рассказывать про фантастические приключения Маноло, о судьбе которого в тот критический период он не переставал думать. Иногда, используя любой попавшийся ему под руку материал — спички, губную помаду, горчицу, вино, выжатый из лепестков цветов и листьев сок, — он создавал портреты на скатерти, бросая быстрые взгляды на юное улыбочивое лицо Нуш или на дочь Элюара Сицилию. Порой его не знающие покоя пальцы сгибали салфетки и с поразительным мастерством создавали из них различные фигурки. Маленькие бычки, лошадки, человечки, сделанные из бумаги, проволоки или пробки, располагались между бокалами и переставали существовать только тогда, когда три темнокожие дочери хозяина дома приходили, чтобы убрать со стола посуду, а вместе с ней и эти маленькие шедевры художника.

Возвращаясь как-то жарким днем из Канн, Пикассо попал в аварию, последствия которой он описывал в письме Сабартесу. «Форд», в котором он сидел на заднем сиденье, на повороте столкнулся с идущей навстречу машиной, которая выскочила на их полосу. Пикассо ударился грудью о переднее сиденье так сильно, что ему потребовалось несколько недель, чтобы полностью поправиться.

Незадолго до этого несчастного случая Пикассо встретился в Сен-

Тропез с писательницей Лиз Деарм, проводившей лето в домике на берегу моря. Одной из гостей была Дора Маар. После обеда в доме хозяйки он в сопровождении Доры отправился прогуляться к морю. Без утайки рассказав ей о переживаемых трудностях, о маленькой дочке Майе, он предложил ей сопровождать его в Мужен. На рисунке, датированном 1 августа 1936 года, изображена Дора в дорожном костюме, открывающая дверь дома. По другую сторону двери сидит бородатый старец, на коленях которого приютилась собачка. Картина символизировала ощущение художником своего возраста рядом с юной Дорой.

Тем летом Пикассо не слишком утруждал себя работой. Казалось, он восстанавливал связи с миром, с которым на какое-то время утратил контакт. Мир вновь открывал перед ним просторы благодаря беззаботной, действующей на него успокоительно атмосфере Средиземноморья и теплой компании друзей. Ему нравились прогулки на машине с Элюаром и Нуш в деревушки, расположенные на побережье и в близлежащих горах. Однажды они случайно оказались в маленьком городке Валлорис, главным занятием жителей которого было гончарное дело. Оставив машину у обочины дороги, они забрели в гончарную мастерскую, где из-под рук искусного гончара с крутящегося круга сходили сосуды самой причудливой формы. Легкость, с которой ремесленник придавал глине самые немислимые формы, заворожила посетителей. Пикассо сразу же понял, что нашел новое поле для своих экспериментов. Но он приступит к ним не сразу. Зародившиеся у него в тот момент идеи найдут свое воплощение лишь десять лет спустя.

Осенью после возвращения в Париж его увлекает новая идея. Открытие Мана Рея, делавшего фотографии с негативов, на которые проецировались тени, отбрасываемые различными объектами или текстурой тканей, в сочетании с мастерством в этой области Доры Маар и ее пониманием этих процессов, увлекло Пикассо в новую область, которую он решил освоить. Дерзкое, доведенное до пределов возможного нарушение канонов привело к созданию поразительных фотографий, сделанных с помощью фотопластин-негативов, на которые одновременно были нанесены краской рисунки.

Новые друзья, новые идеи и новые открытия вдохнули в Пикассо живительные силы. Он давно не ощущал в себе такой огромной внутренней энергии. Талант, знания и опыт продолжали питать его в течение этого периода относительного спада в работе, который в сопоставлении с количеством картин, созданных другими художниками, следует все же назвать продуктивным. Но, хотя состояние Пикассо

улучшилось, политическая ситуация в мире, к которой он оказался причастен как испанец, день ото дня становилась все более угрожающей.

## «ГЕРНИКА» (1936–1939)



### Ле-Трамбле

Поздно осенью 1936 года Воллар сообщил Пикассо, что ему приглянулся простенький кирпичный домик на территории Ле-Трамбле-сюр-Мольдр, неподалеку от Версаля, и что он приобрел его для Руо, чтобы тот мог работать на природе. Но Руо не понравилось выбранное Волларом место, и он отказался поселиться в нем, несмотря на прекрасный сарай, представлявший собой готовую студию. Пикассо же, наоборот, сразу оценил возможности, которые создавало для него это изолированное местечко. В отличие от Буажелу, здесь ничто не напоминало об Ольге. Он мог проводить целые дни один, вдали от друзей, оставшихся в Париже, но проявлявших постоянный интерес к его работе. Он принял приглашение Воллара и во время наездов в этот просторный домик приступил к серии натюрмортов. Созданные им здесь полотна просты — это кувшины, тарелки, сковородки, другие кухонные принадлежности, рыба, фрукты, цветы. Среди них нередко можно увидеть голову рогатого бога или быка. В ряде картин запечатлены пейзажи при лунном освещении или струившемся через окно солнечном свете.

Эти полотна дышат очарованием сельской жизни и, по словам



Сабартеса, одного из немногих, кто видел их все, представляют собой романтическую мелодию чудесного периода в творчестве Пикассо. Поскольку мало кто из друзей был приглашен в Трамбле, более половины картин, созданных художником там в течение двух лет, остались неизвестными даже в копиях. Правда, в 1939 году тридцать три из них были выставлены в галерее Поля Розенберга.

На некоторых изображена Мария-Тереза с Майей на коленях или сидящей на стуле с книгой в руках в красной шляпе и в светлом полосатом платье.

Находясь в отдалении от тревожной атмосферы Парижа, Пикассо чувствовал себя в Трамбле счастливым. Его короткие наезды в столицу позволяли ему наслаждаться тем, что можно было лишь условно назвать семейной жизнью. Но при посещении Парижа растущие тревоги друзей передавались и ему. Из Испании приходили тревожные сообщения. Как и во всех гражданских войнах, брат воевал против брата; предательство, подозрение и ненависть отравляли атмосферу. Его мать прислала из Барселоны весточку, где сообщала, что монастырь, расположенный буквально в нескольких десятках метров от квартиры, в которой она жила с овдовевшей дочерью и пятью внуками, сгорел дотла. В течение нескольких дней нельзя было избавиться от запаха гари, и ее пронзительные черные глаза, передававшиеся сыну, слезились от дыма.

Для молодых поэтов, художников и архитекторов, совсем недавно организовывавших выставку Пикассо в Испании, защита демократических свобод стала вопросом жизни и смерти. Многие, взяв в руки оружие, отправились на фронт. Другие, отвергая лживую пропаганду, которая утверждала, что неуправляемые толпы анархистов грабят и сжигают художественные ценности Испании, принялись за восстановление заброшенных старинных памятников и создание новых музеев. В Париже интеллигенция выступила в защиту республиканской Испании, проявив поразительное единство, которое можно было сравнить лишь с поддержкой войны Греции за независимость сто лет назад.

## **Вклад Пикассо**

В 1936 году правительство Франции решило устроить крупную всемирную выставку. Испанские республиканцы придавали большое значение тому, чтобы Испания была представлена на ней должным образом. За службу пропаганды в правительстве отвечал молодой

архитектор, бывший активный член группы «Адлан» Хосе Луис Серт. Ему и Луису Лака се было поручено создать проект испанского павильона. Пикассо сразу же согласился внести вклад в эту работу, который бы четко показал, на чьей стороне его симпатии. Было много разговоров о том, какую форму должен принять этот вклад.

Еще в январе Пикассо приступил к гравировке двух больших металлических плат, разделив их на девять секций — каждая размером с почтовую открытку. Первоначально предполагалось продать печатные копии этой работы и за счет вырученных средств оказать помощь испанцам, находившимся в трудном положении. Однако после завершения работы над платами 7 июня протравленные кислотой и тонированные гравюры — акватинты — оказались настолько впечатляющими, что их было решено оставить нетронутыми, к ним лишь присовокупили факсимиле длинной страстной поэмы, автором которой являлся Пикассо. К этим факсимиле были добавлены переводы на английском и французском языках. Титульный лист был также оформлен Пикассо. Складывающееся в виде альбома произведение получило название «Мечта и ложь Франко».

Хроника насилия и бедствий, которые навлек на Испанию честолюбивый глава военного путча, встает с каждой страницы, делая альбом похожим на календарь с карикатурами или популярную в Испании книжонку «Аллилуйя», которую художник помнил еще с детских лет. Диктатора он изображает отвратительной гротескной фигурой, водрузившей на голову нечто, что должно символизировать его притязания на роль героической в истории христианства личности, спасителя испанских традиций. В руках он держит знамя, на котором Пресвятая Дева изображена в виде насекомого. Топором этот новоявленный спаситель Испании разрубает ее благородный профиль. Окруженный изгородью из колючей проволоки, Франко преклонил колени перед иконой, изображенной в виде дуката. У лошади, на которой он восседает с высокомерным видом, вывалились и тащатся по земле внутренности. На другом офорте та же лошадь, пораженная рукой диктатора, корчится у его ног. Раскинувшееся рядом поле усеяно убитыми женщинами. На следующем листе женщины, держа за руки детей, бегут от горящего дома, воздев к небу руки. Лишь одно живое создание может сдержать обрушившееся на людей зло — бык, пронзающий монстра рогами.

«...Крики детей женщин птиц цветов леса крики камней кроватей стульев занавесок горшков кошек бумаги запахов крики топчущих друг друга людей обжигающий дым исходящий из кипящего котла тучи птиц ринувшихся к морю оголенные кости и раздробленные зубы вонзившиеся в

куски шерстяной материи которую солнце высушивает на блюде». Этим потоком слов Пикассо завершает поэму, служившую прологом к визуальному изображению бедствий, принесенных стране Франко.

Когда в первую зиму гражданской войны Пикассо пообещал создать элемент интерьера испанского павильона, стало совершенно очевидно, что для выполнения этого обещания необходимо найти студию больших размеров. По счастливой случайности, Дора Маар узнала, что в одном из районов Парижа пустует огромный зал, когда-то использовавшийся поэтом Жоржем Батаем для своих лекций и дискуссий группы, именовавшей себя «Контратака». Зал располагался на втором этаже здания, сооруженного еще в XVII веке и служившего до революции резиденцией герцога Савойского. Здание находилось неподалеку от реки на улице Гран-Опостен, на той самой, которую Бальзак изобразил в одном из своих рассказов о сумасшедшем художнике.

...Прошла осень, а Пикассо все еще не представлял себе четко, что же он предложит для испанского павильона. Ведь созданное им полотно должно было украсить один из павильонов международной выставки, которую посетят люди со всех концов мира; значит, оно должно быть выполнено в такой манере, которая окажет воздействие на людей с самыми различными вкусами. Сможет ли создатель кубизма и непонятных искаженных форм, рассматривавшихся публикой как абстракционизм и даже свидетельство ненормальности их создателя, чем-то привлечь внимание обычных людей? Правительство Испании обратилось к Пикассо с просьбой взяться за эту работу, зная, что его репутация сама по себе — предмет всеобщего внимания. Но из всех, кто отвечал за создание павильона, лишь наиболее молодые и страстные его поклонники, такие, как Серт и писатель Хуан Ларреа, глава Информационного бюро Испании в Париже, были уверены в успехе. Как всегда, Пикассо подошел к решению задачи по-своему. Полагаясь на интуицию, он создал картину, магнетическую силу которой никто не мог отрицать. Ее ошеломляющее воздействие на тысячи посетителей выставки было таково, что это признали даже те, кто не мог до конца постигнуть ее смысл. Она превратилась в ни с чем не сравнимый символ протеста против войны, выйдя далеко за рамки пропагандистского значения и оставшись живой и тогда, когда дело, ради которого она была создана, потерпело поражение.

Подготовка к работе над крупнейшим полотном прошла для большинства незамеченной. Но еще весной 1935 года Пикассо создает серию гравюр с изображением минотавра, где как бы находит выражение последовавшая вскоре за этим трагедия. Центральной фигурой на одной из

гравюр выступает внушающий ужас минотавр, вышедший на берег моря. В его глазах отражается свет свечи, которую держит хрупкая маленькая девочка. Другой рукой она прижимает к себе букет цветов, предназначенный для чудовища. Своим бесстрашным видом ребенок останавливает поступь монстра. Его правая нога застыла в угрожающем положении. Под ней умирающая женщина в одежде матадора. В ее руке неподвижно застыл меч, а белая грудь оголена, подчеркивая ее незащищенность. Из окна наверху за происходящим наблюдают еще две женщины, перед которыми резвятся домашние голуби. Слева голый мужчина взбирается по лестнице, стремясь убежать от происходящего.

## **Неистовый Пикассо**

29 апреля 1937 года в Париж пришло сообщение о том, что немецкие бомбардировщики, действовавшие в составе войск Франко, стерли с лица земли маленький испанский городишко Гернику, бывшую в древности столицей басков. Этот бессмысленный акт жестокости, совершенный именно в момент, когда улицы города были заполнены приехавшими на рынок людьми, дал толчок терзавшей Пикассо душевной боли и подсказал ему тему, которую он искал. Теперь он имел под рукой все, что ему было необходимо для завершения работы. Все его последние наброски служили прологом к ней. Его поразительная зрительная память, сохранявшая все увиденное ранее, и сделанные им художественные открытия подстегнули его воображение. Опыт, приобретенный им в результате экспериментирования со многими стилями, отточил его мастерство. Мифы, рожденные в средиземноморских странах, часто использованные им в последних работах, придали новую силу его кисти. Теперь он был готов воссоздать трагедию, обрушившуюся на его родину. И наконец, атмосфера, создаваемая окружавшими его друзьями, разделявшими его внутренние терзания, его неистощимая энергия, подхлестываемая сообщениями об ужасах войны, дали толчок его творческому порыву.

Первыми образами, появившимися в его сознании и тут же принявшими форму набросков, явились лошадь, бык и женщина, выглядывающая из окна и держащая в руке лампу, свет от которой обнаружил неожиданно обрушившееся на всех бедствие. Многие карандашные наброски были перенесены на полотно. Но на нем возникали все новые и новые образы, постепенно образующие общую композицию. С самого начала центральным образом Пикассо выбрал раненую лошадь.

Десять дней спустя после первого наброска у дальней стены комнаты на улице Гран-Опостен было установлено полотно размером примерно четыре на восемь метров. Оно занимало все пространство от стены до стены и от покрытого плиткой пола до массивных дубовых балок, поддерживавших стропила. Комната, поначалу казавшаяся высокой, не смогла вместить полотно, и его пришлось немного наклонить назад. Верхнюю часть панно можно было теперь достать лишь длинной кистью, стоя на самом конце лестницы. Хотя Пикассо часто приходилось подниматься наверх, он, рискуя упасть, работал быстро, и наброски первого варианта были готовы сразу же после установления холста.

Фотографии Доры Маар, представляющие уникальную хронику работы над шедевром, позволяют проследить непрерывный процесс создания панно. «Было бы весьма интересно, — отмечал в связи с этим художник, — зафиксировать с помощью фотографий не последующие этапы картины, а постоянно вносимые в нее изменения. Вероятно, это позволило бы проследить ход мысли, который дает возможность художнику воплотить свою идею». Пикассо был поглощен работой все дни напролет. «Когда я приступаю к картине, кто-то всегда находится рядом со мной, — говорил он, имея в виду тайный диалог между художником и его творением. — Но, — продолжал он, — к концу я начинаю ощущать, что все это время я работал один, без помощника».

Одновременно с работой над этим крупным панно на свет появилось большое количество набросков, очень драматичных по содержанию. Работа над эскизами продолжалась непрерывно, за исключением дней, когда он отправлялся в Трамбле. Здесь накал бушевавших в нем страстей несколько ослабевал, и он с не меньшим усердием продолжал создавать натюрморты и портреты Марии-Терезы и Майи, приговаривая при этом: «Вот видите, я могу быть не только мрачным».

## **Универсальный смысл**

По мере приобретения картиной окончательной формы все яснее обозначалось стремление Пикассо сохранить равновесие между причиненными войной страданиями, нашедшими выражение в муках женщины, в агонии раненой лошади, жалких останках воина, и неугасимой надеждой на окончательную победу справедливости. Многие авторы пытались дать толкование символизму Пикассо, но часто совершали ошибку, излишне упрощая использованные художником приемы. Хуан

Ларреа в довольно просторном и в целом компетентном разборе «Герники», как это ни странно, утверждает, что пронзенная пикой лошадь представляет собой франкистскую Испанию. Для других лошадь и наездник — это героические жертвы напавшего на них свирепого быка. Но после внимательного изучения картины, особенно первых ее вариантов, можно обнаружить, что ничто не дает оснований считать быка основным виновником несчастий. Напротив, он, как это можно увидеть, вглядывается в горизонт, ищет противника, которого вообще нет в картине. Его противник — это общий враг человечества, слишком коварный и всеобъемлющий, чтобы его можно было представить в одном образе. Изображенное на полотне — мертвый ребенок, пылающий дом, изувеченные тела, искаженные лица и окаменевшие взгляды, выражающие неверие в то, что такое может происходить вообще, — лишь следствие огромного бедствия. Отсутствие злого духа, обрушившего на человечество трагедию, представляет собой более эффектный прием, чем его изображение в виде отвратительного чудовища, как в «Мечте и лжи Франко». Его отсутствие — это пророческое предсказание безликого характера современной войны, оставляющей жертве все меньше возможностей узнать конкретного убийцу.

Самыми трогательными фигурами являются, безусловно, четыре женщины. Их местоположение на картине и лица призваны выразить удивление, страх, муки и безутешную горе. Драматизм, с которым Пикассо удается передать эти чувства, объясняется длительным экспериментированием художника с изломанными формами человеческого тела. Эти изломы, выполненные мастерски, еще более акцентируют внимание на движении и жестах изображаемых фигур и придают атмосфере эмоциональную напряженность. Удлинение тел и вздернутых кверху рук и падающая из горящего дома женщина подчеркивают ужас трагедии.

Элементы кубизма, четкость линий, характерная для периода классицизма, и широкое использование изломанных линий, что было свойственно более позднему периоду в его творчестве, когда он писал нагих натурщиц, соединились в этой работе и позволили ему создать «монумент разрушения, отчаяния и горя».

Простота «Герники» делает легко понятными заложенные в ней идеи. Взрывающееся кверху пламя горящего дома и отблески его на платье падающей женщины переданы с безошибочной точностью художников-примитивистов. Копыто с вогнанным в него гвоздем, изборожденная глубокими линиями ладонь, освещенное электрической лампой солнце

созданы с почти детской непосредственностью, что не может не поражать своей безыскусственностью. В этой работе Пикассо возродил искренность в передаче объекта, которая исчезала с течением веков, будучи размытой искусственностью применявшихся художественных приемов. Он показал при этом также, что всякие украшения излишни и даже мешают восприятию реальности. При посещении выставки детского рисунка несколько лет спустя после создания «Герники» он признавался: «Когда я был в их возрасте, я мог рисовать, как Рафаэль, но мне понадобилась целая жизнь, чтобы научиться рисовать, как они».

При выборе символов он использовал простой ход. В связи с этим Герберг Рид отмечал: «Его символы столь же обычны, как и символы Гомера, Данте, Сервантеса. Лишь только когда самое обыденное оказывается наделенным могучей страстью, рождается великое произведение искусства, парящее над всеми школами и категориями. Родившись, оно становится бессмертным».

Стремясь закончить работу как можно быстрее и сконцентрировав все свое внимание на основных деталях картины, он позволял иногда сырой краске то там, то здесь сбегать по холсту. Словно случайно похожие на слюну белые ручейки, стекающие из пасти лошади, создают ранее задуманный эффект. Когда он меняет положение головы быка, он не удосуживается даже закрасить лишний глаз, в результате чего животное имеет три глаза, что помогает ему более внимательно разглядывать горизонт.

Менее чем через два месяца после первого наброска, сделанного Пикассо, величайшее полотно «Герника» заняло свое место в испанском павильоне на Парижской выставке. Соображения экономии, вызванные войной, заставили организаторов испанского павильона отказаться от грандиозных планов, однако архитекторы все же предусмотрели для панно одно из центральных мест. Рядом с ним они поставили две крупные скульптуры, созданные Пикассо ранее. Во внутреннем дворике павильона по проекту Александра Кальдера был сооружен фонтан. Джоан Миро также представил панно, которое было помещено у основания лестницы, ведущей наверх, в галерею.

Первая реакция посетителей была смешанной, а местная пресса разделилась в оценке работы Пикассо, причем границей полярных точек зрения служили политические направления изданий. Критики правого крыла, оказавшиеся в меньшинстве, единодушно осудили картину за содержащуюся в ней идею и показ ее на выставке. Представители же левого крыла приветствовали ее. Правда, менее тонкие ценители среди них

предпочли бы иметь произведение, прямо зовущее к оружию. Третьи, также явно не поняв пророческого смысла полотна, увидели в ней лишь образец социального искусства и реализма, в котором преобладает политическая направленность. Интеллигенция же многих стран сразу оценила подлинное значение этого полотна, признав в нем шедевр и отражение их отношения к ужасам войны и фашизма, ставших для них синонимами.

Зеврос посвятил несколько «Художественных тетрадей» разбору этой работы, включив в них предварительные наброски картины, а также блестящие фотографии Доры Маар, в которых прослеживался ход работы над панно. В «тетрадах» были опубликованы статьи самого Зевроса, Жана Кассу, Жоржа Дютьи, Пьера Маби, Мишеля Лериса, поэма Поля Элюара и очень глубокая статья испанского поэта Хосе Бергамина. Во всех похвальных отзывах в адрес Пикассо, с таким неподражаемым мастерством воплотившего на холсте трагедию испанской деревушки, звучала нота тревоги. «В этой трагедии, представленной нам в черных и белых тонах и заключенной в четырехугольную раму, Пикассо во весь голос объявляет о переживаемом нами трауре. Всему, что нам дорого, придет конец. Именно потому необходимо, чтобы все то, что мы так любим, было запечатлено как последнее страстное прощание с чем-то незабываемо прекрасным». Эти слова Мишеля Лериса свидетельствуют о признательности художнику за показ отчаяния тех, кто сознавал, что над ними и над их мечтами нависла угроза, что они бессильны избавить человечество от приближающегося рокового потрясения. Пикассо проникся их мучительным предчувствием и помог им облегчить эти муки.

«Гернику» сравнивают с другими великими творениями, такими, как «Побоище при Шю» Делакура, «Плот Медузы» Жерико и «Мадрид, 2 мая» Гойи. По широте и монументальности переданной идеи «Герника» имеет много общего с этими шедеврами, но, если все сравниваемые с ней полотна были созданы в свойственной тем эпохам манере передачи трагедий, которые действительно имели место, в «Гернике» для передачи чувств, вызванных конкретным событием, Пикассо открыл новые, более универсальные средства выражения и потому создал образы, не подверженные разрушению временем. Кроме того, использование знакомых всем нам непритязательных символов позволило ему представить трагедию эмоционально, но без искусственного надрыва. На полотне изображен ужас не фактически имевшей место трагедии, а всеобщей трагедии, драматично представленной в революционной форме с помощью возрожденных им мифических образов.



## Мужен

Завершив работу над «Герникой», Пикассо закрыл студию и отправился снова в Мужен, чтобы присоединиться к Полю и Нуш Элюарам, проживавшим в отеле «Васт Оризон». В поездке его сопровождала Дора Маар. Третьим пассажиром в машине была афганская овчарка Казбек, которую Пикассо приобрел незадолго до этого. Несколько замедленные величавые движения этого грациозного создания Востока привлекали к нему всеобщее внимание. Собака не покидала хозяина ни на минуту, и ее вытянутый профиль с чувствительным носом в течение нескольких лет можно было узнать в человеческих лицах, написанных художником. Пикассо шутя признавал, что в течение второй мировой войны его основными натурщиками были Казбек и Дора Маар. Прекрасные запоминающиеся черты Доры Маар впервые появляются на выполненных тушью рисунках в сентябре 1936 года. В них легко угадывалось ее привлекательно умное лицо, темные глаза и растрепанные, как у ребенка, ветром волосы. За первым рисунком последовали другие, в том числе работа, на которой похожая на Дору женская голова посажена на тело получеловека-полуптицы. Ее профиль сразу можно было узнать в русалке, взирающей из воды на минотавра, погружающего в лодку нагое бездыханное тело девушки (весна 1937 г.).

После создания «Герники» Пикассо не только не утратил тем для своих полотен, но, наоборот, продолжал удивлять всех свежими идеями. В отличие от предыдущих визитов в Мужен, когда он создавал картины в маленькой комнатухе, на этот раз он поселился в единственном номере, имевшем балкон. Когда он появлялся на террасе, чтобы пообедать вместе с друзьями, занявшими все остальные номера, он охотно рассказывал им, над чем работал в тот день. Иногда он создавал пейзажи маленького городка с башнями и домишками на фоне бескрайнего неба. Но чаще всего работал над портретами. Это были в основном портреты Доры Маар, но иногда ему позировали Элюар, Нуш или Ли Миллер. И хотя в силу поразительной манеры исполнения черты изображенных на полотнах лиц были беспредельно искажены, тем не менее в портретах легко узнавались те, кто позировал. Сначала Элюар был изображен в традиционном эльзасском костюме. Несколько дней спустя на другом полотне он уже представал крестьянской девушкой, кормящей кошку. Нуш, глаза которой трудно рассмотреть из-за ее безудержного смеха и из-за надетой шляпы с широкими полями, превращается в разноцветную рыбку, выловленную в

Средиземном море. В каждом портрете за фасадом комичного обнаруживалось мастерское владение цветом и формой и в то же время умение добиваться схожести с оригиналом с помощью ведомых одному их создателю средств.

Хотя Пикассо всегда получал наслаждение от общения с людьми, нередко он исчезал из Мужена и вместе со своим шофером Марселем отправлялся в Ниццу к Матиссу или в сопровождении Доры бродил всю ночь по опустевшим набережным Антиба или Жюан-ле-Пина.

По утрам главным объектом наблюдения становился пляж. Загоранию вместе с друзьями и долгим купаниям в море предшествовали прогулки по берегу в поисках отполированных камней, ракушек, корней деревьев и всего, что изменило форму под влиянием морских волн. Невысокая складная мускулистая фигура Пикассо как нельзя лучше вписывалась в окружение. Бронзовый цвет кожи, ловкие скоординированные движения, атлетическая фигура художника, его маленькие прекрасной формы руки и ноги, казалось, составляли часть средиземноморского пейзажа. Порой создавалось впечатление, будто он — воплощение персонажа из древнего мифа. Во время одной из прогулок с Дорой они нашли среди валунов побелевший от времени отполированный морем череп буйвола. Со свойственной ему увлеченностью, с которой он предавался перевоплощениям, Пикассо, закрыв глаза, позировал для снимавшей его на пленку Доры, держа в одной руке череп, а в другой трезубец, такой же, какой он вложил в руку слепого минотавра.

В другой раз Пикассо возвратился в отель с маленькой обезьянкой, со временем превратившейся в настолько неотъемлемого спутника художника, что Дора стала даже выказывать к ней ревность. Мартышка стала чуть ли не членом семьи и сопровождала Пикассо и Дору повсюду. Однажды, играя с Казбеком на пляже, она вошла в такой раж, что укусила Пикассо за палец. По случайному совпадению, местная газета примерно в то же время опубликовала сообщение о смерти короля какого-то маленького государства в результате заражения, полученного от укуса обезьяны. Проявив свойственную ему осторожность, когда дело касалось его здоровья, и желая угодить Доре, Пикассо тут же вернул зверька в магазин, где он его купил. Пикассо испытывал неизменную любовь к этим обитателям джунглей. Наблюдая как-то за обезьянами в зоопарке Парижа, Дора указала ему на кажущуюся ей связь между ними и искаженными формами на картинах его «голубого» периода: продолговатыми конечностями и пальцами, искривленными лапами и привычкой пригибаться к земле в минуты опасности. «Значит, ты заметила!» — воскликнул он. В картинах

«циркового» периода обезьяна повсюду сопровождает Арлекинов. Позднее ее можно увидеть карабкающейся по лестнице на занавесе, созданном для спектакля «Парад».

Для Пикассо имел значение не только внешний вид и анатомия обезьян. Он воспринимал их как карикатуру на человека. Иногда, придя к кому-нибудь в гости, он после первоначального обмена любезностями мог вдруг, словно мимоходом, произнести: «Ну вот мы и в обезьяньей клетке». Он не отделял себя от этих существ, бывших когда-то предками людей. На фотографии 1954 года он изобразил себя в виде обезьяны. Психиатр-швейцарец как-то попросил Пикассо высказать свое мнение о связи между принесенными им с собой набросками некоторых пациентов и современными тенденциями в искусстве. Пикассо сначала ничего не ответил на вопрос. Затем, повернувшись к психиатру спиной, с неподражаемым реализмом изобразил жесты длиннорукого примата, а затем цветным мелком сделал несколько закорючек на листе бумаги и с улыбкой вручил его профессору.

Мрачное настроение, в котором нередко пребывал Пикассо, молчаливое отчаяние и вспышки негодования мгновенно рассеивались, стоило только кому-нибудь из его друзей появиться у него в доме. Наиболее частым гостем во время создания «Герники» был Поль Элюар. Именно его взгляды, отличавшиеся радикальным подходом к надвигающейся буре, оказывали моральную поддержку художнику. Одну из своих поэм, написанную летом 1937 года, ставшую почти неотъемлемым символом созданного художником полотна, он назвал «Победа при Гернике». Название противоречило реальности, но оно отражало неиссякаемую веру в конечный исход борьбы, в которой, как был твердо убежден Элюар, права человека и человеческая любовь восторжествуют.

## **Симпатии Пикассо**

Чтобы опровергнуть ошибочные и часто преднамеренные утверждения, распространявшиеся в прессе Европы и Америки, Пикассо в мае 1937 года сделал заявление. Оно было опубликовано во время организованной в Нью-Йорке выставки республиканского плаката. Незадолго до ее открытия сообщалось о поддержке художником Франко. Заявление Пикассо начиналось словами: «Борьба в Испании — это борьба реакции против народа, против свободы. Вся моя жизнь как художника — не что иное, как борьба против реакции, против смерти искусства... В

панно, над которым я тружусь и которое назову „Герника“, во всех моих работах последнего времени я совершенно четко выражаю свое отвращение к военной касте, принесшей Испании столько горя и страданий. Всем известно о варварской бомбардировке музея Прадо самолетами мятежников и о спасении с риском для жизни художественных ценностей милицией республиканцев».

Шесть месяцев спустя в «Нью-Йорк Таймс» было опубликовано второе заявление Пикассо, направленное им Конгрессу американских художников. В нем содержалось еще более четкое изложение им своей позиции: «В данный момент я желаю еще раз напомнить вам, что я всегда верил и продолжаю верить в то, что художник, который живет и работает, руководствуясь духовными ценностями, не должен оставаться безразличным к конфликтам, когда на карту поставлены высшие ценности человечества и цивилизации». Эти слова Пикассо подтверждались щедростью к переживавшим трудности согражданам. Он предоставлял крупные суммы фондам, оказывавшим помощь испанцам, и часто продавал картины именно ради этой цели.

## **Встреча с Паулем Клее**

Осенью 1937 года непредвиденные обстоятельства заставили Пикассо совершить поездку в Швейцарию. Поскольку Пауль Клее жил в ту пору в этой стране, Пикассо вместе с Бернардом Гейсером посетил художника. После закрытия нацистами «Баухауза», основанного Клее, он, скрываясь от их преследования, нашел приют в окрестностях Берна. Хотя этот немецкий художник с большим вниманием следил за стремительным взлетом известности Пикассо и отдавал должное растущему влиянию его творчества, он никогда лично не встречался со своим коллегой. Клее был настолько скромнен и застенчив, что, приехав в 1912 году в Париж, чтобы специально познакомиться с работами кубистов, он так и не осмелился посетить Пикассо и Брака, хотя и восхищался талантом обоих. Пикассо оказал на него столь глубокое влияние, что он старался избегать слишком часто видеть его работы из-за опасения оказаться полностью под его влиянием. Здоровье Клее, испытывавшего муки от разворачивавшихся в мире событий, уже начало сдавать, но он необыкновенно тепло встретил Пикассо. Позднее тот вспоминал: «Пауль был великолепен, держался с большим достоинством и вообще внушал уважение своими взглядами и творчеством». В студии Клее, в отличие от рабочих помещений Пикассо,

царила идеальная чистота и порядок. Пикассо она показалась скорее лабораторией, нежели мастерской художника. Госпожа Клее играла для гостей Баха. При расставании оба испытывали друг к другу еще большее расположение, чем прежде.

После закрытия Парижской выставки «Герника» была показана летом 1938 года в Норвегии. По возвращении панно в Париж комитет видных политических деятелей, ученых, художников и поэтов Англии, придерживавшихся левых взглядов, планировал организовать показ его в Лондоне. Когда наступило время транспортировки «Герники» и шестидесяти семи связанных с ней набросков, политическая обстановка, вызванная визитом Чемберлена в Мюнхен, резко изменилась. В этих условиях неопределенности и сомнений Пикассо твердо поддержал идею ее показа в английской столице. Полотно привлекало к себе внимание изображенными ужасами войны, и потому, по его мнению, англичане должны его увидеть. Выставка, организованная Национальным комитетом по оказанию помощи испанским беженцам, открылась в намеченный срок.

Впервые критики, утверждавшие прежде, что произведение им непонятно, с восторгом присоединились в своей оценке к тем, кто всегда верил в талант Пикассо и восхищался его гением. Наброски и эскизы, как это ни странно, произвели еще большее впечатление, чем само панно, требовавшее большей подготовленности для его понимания. Многочисленные посетители покидали выставку, находясь под глубоким впечатлением. Сразу же после ее закрытия в западном районе столицы Эттли организовал показ «Герники» в художественной галерее «Уайтчепел», чтобы проживавшие там рабочие имели возможность увидеть этот шедевр. Благодаря этому, а также всеобщему интересу в стране к событиям в Испании поток посетителей в галерею не прекращался в течение многих дней.

Галерея «Нью Берлингтон» состояла из двух соединенных между собой залов. По случайному совпадению, в более крупном из них, где предполагалось разместить «Гернику», сторонники Франко выставили огромное полотно работы Зулоаги, апологета академического направления в живописи Испании. Всю стену занимало громоздкое, безжизненное, выполненное в традиционной манере полотно, посвященное защитникам крепости Алькасар в Толедо, цель которого состояла в прославлении военной доблести Франко. Знамена, пушки, военная форма и религиозная символика, добавлявшие претенциозность к отнюдь не мастерскому исполнению, резко контрастировали с отсутствием каких-либо элементов искусственности на полотне в соседней комнате, где трагедия войны была

показана сквозь призму страданий женщин и детей. Организаторы выставки «Герники» не могли не испытывать удовлетворения от того, что соседний зал рядом с выставленной «Герникой» почти всегда пустовал.

После двух дополнительных выставок — в Лидсе и Ливерпуле — это великое творение художника было отправлено в Нью-Йорк, где оно экспонировалось в Музее современного искусства в рамках самой крупной ретроспективной выставки работ Пикассо. Здесь рядом с «Герникой» нашло свое место такое крупное произведение художника, созданное им 30 лет назад, как «Авиньонские девушки», приобретенное этим музеем за несколько лет до этого. После начала войны в Европе «Гернику» оказалось невозможным вернуть на континент. Пикассо с облегчением оставил свою работу в Америке, где посетители могли увидеть и по достоинству оценить ее.

## **Болезнь и выздоровление**

В течение всей холодной зимы 1938 года продолжительный приступ радикулита приковал Пикассо к постели. Сабартес оставит воспоминания об этом мучительном периоде в жизни художника, бессонных ночах, нескончаемой веренице сочувствующих посетителей, каждый из которых предлагал какое-нибудь чудодейственное средство, и о появлении врача, которому, словно по мановению волшебной палочки, удалось сразу же поставить больного на ноги после прижигания нерва.

В июле обычная тяга к перемене мест побуждает Пикассо покинуть Париж и отправиться на побережье Средиземного моря. На этот раз он снял квартиру в Антибе. Не успел он как следует расположиться в ней, как получил сообщение о неожиданной смерти Воллара. На следующий же день он возвращается в Париж, однако остается в нем ненадолго.

Первые несколько дней пребывания в Антибе были посвящены достопримечательностям других мест побережья — Монте-Карло, Ницце, Каннам и Мужену. Вслед за этим Пикассо окунается в работу. Снятая квартира была заставлена всякого рода столиками и украшена вызывавшими у него раздражение безделушками. Когда эта обстановка стала ему невыносима, он с помощью Сабартеса и Марселя сложил в кучу поделки антиквариата, безделушки и эрзац-картины, висевшие на стенах, превратив таким образом квартиру в студию, где вскоре возник обычный для мастерской художника беспорядок. Огромные стены, на которых не осталось ничего, кроме цветных обоев, подсказали ему идею создания еще

одной картины крупных размеров. Он приобрел громадный холст и с необыкновенной быстротой перенес на него образы людей, окружавших его в тот период. Во время одной из вечерних прогулок с Дорой Маар они наткнулись на маленькую бухту, где стояли рыбацкие суденышки, готовившиеся к ночной ловле, во время которой рыбаки пользовались ацетиленовыми лампами. Их свет привлекал рыбу, становившуюся жертвой стоявшего в лодке рыбака, вооруженного острогой. Яркий свет выхватывал из ночи блестящие морские создания удивительного цвета и причудливой формы, в то время как жучки и ночные бабочки танцевали в мощных лучах создаваемого лампой потока света. Именно эту сцену выбрал Пикассо для своей крупной картины, над которой он теперь без усталости ежедневно работал.

Однако эта работа не мешала ему каждое утро отправляться на пляж. Во время своего пребывания в Антибе мы ежедневно встречались на берегу и обменивались новостями о политическом положении. Падение Барселоны и исчезновение последних слабых надежд на победу республиканцев глубоко разочаровало нас. Некоторое утешение принес приезд двух племянников Пикассо, Фина и Хавиера Вилато, которым удалось избежать интернирования во Франции после пересечения Пиренеев потерпевшей поражение республиканской армией. Радость от встречи с ними и забавы, которым они предавались на пляже, временно развеяли мрачное настроение художника.

Хотя все надеялись на благополучный исход, однако сообщения об ультиматумах гитлеровской Германии и мобилизация во Франции повергли всех в шоковое состояние. Каждый вечер Пикассо приходил в кафе на главной площади Антиба, чтобы обменяться мнениями с друзьями и, наслаждаясь прохладой, провести с ними за чашкой чая или стаканом минеральной воды часок-другой. Если раньше беседы велись на самые различные темы, то теперь они вращались вокруг одного вопроса — все обсуждали планы отъезда. Через несколько дней большинство друзей разъехались, и город стал заполняться солдатами. В горах у роскошных отелей и бассейнов солдаты-сенегальцы устанавливали пулеметы.

Пикассо не знал, что ему предпринять. Он был расстроен тем, что его работа была прервана как раз в тот момент, когда он начал более четко видеть новые формы, которые приобретали его поиски в последнее время. Он говорил друзьям в шутку, что подготовка к войне началась специально для того, чтобы помешать возникновению нового направления в живописи. В связи с этим Сабартес заметил: «Он ненавидел войну больше всего на свете за то, что она угрожала его творчеству. Мир был необходим для его

натуры, которую питала внутренняя борьба».

Вечером после объявления по радио о нападении Гитлера на Польшу я попал к нему на квартиру. Новая картина, где была изображена ночная охота, казалась законченной. Другие холсты, прислоненные к стенам, оставались нетронутыми. Я посмотрел в окно. Башни замка Гримальди нечетко выделялись на фоне приглушенных голубых, алых и серых тонов неба. С балкона виднелся старый город, улицы которого в целях маскировки уже были слабо освещены. Прямоугольные кирпичные стены, освещенные уличными фонарями на углах, поразительно походили на кубистские полотна. Казалось, что архитектура этих старинных зданий стала выглядеть, как созданные Пикассо картины.

Мы простились, пообещав писать друг другу, и Пикассо тут же занялся упаковкой своих вещей. Он решил отправиться в Париж поездом (в то время они были переполнены). Марсель должен был вернуться на машине, прихватив чемоданы, коробки и картину «Ночная ловля рыб в Антибе», свернутую в рулон и лежавшую на заднем сиденье. Пройдет шесть лет, прежде чем Пикассо сможет снова вернуться к Средиземному морю.



## ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. РУАЙАН И ПАРИЖ (1939–1945)



### Руайан

Когда после продолжавшегося целый день путешествия в переполненном вагоне Пикассо достиг Парижа, он обнаружил совершенно изменившийся город. Над ним второй раз в его жизни нависла угроза немецкого вторжения. Его друзья-французы были, как и в первую мировую войну, вновь призваны в армию. Некоторые из них, Элюар, например, уже покинули Париж, чтобы присоединиться к своим частям. Опасаясь бомбардировок, которые, как предполагали, должны были вот-вот начаться и о которых он столько передумал, работая над «Герникой», и, понимая бесполезность дальнейшего пребывания в столице, где слухи о подготовке к войне занимали теперь умы всех, он отправился на машине в Руайан. Этому предшествовали три дня непрерывных бесед с друзьями, убедившими его, что ему лучше на время уехать из Парижа. Небольшой городок в устье Жиронды примерно в 75 милях к северу от Бордо казался достаточно удаленным и в то же время близким от Парижа для поддержания связи с оставшимися друзьями.

Покинув Париж в полночь, Пикассо вместе с Дорой рано утром прибыл в Сент, жители которого испытывали те же тревоги и опасения, что

и вся страна. После завтрака, поданного официантами, одетыми в военную форму, они отправились в Руайан. Пикассо испытывал облегчение, оказавшись снова у моря под лучами яркого солнца. На окраине маленького порта у самой станции они подыскали квартирку. При отъезде из Парижа Пикассо в спешке не захватил с собой материалы для работы. Будучи не в состоянии сидеть без дела, он обошел все магазины в округе в поисках бумаги и блокнотов для зарисовок. В итоге ему кое-как удалось их приобрести. Уже на следующий день после приезда он приступил к работе, в чем находил единственное утешение.

На первых рисунках, сделанных Пикассо в Руайане, изображены лошади. Как и ранее, при подготовке к войне правительство прежде всего реквизировало лошадей. Все дороги в те дни были заполнены отобранными у хозяев лошадьми, которые, несмотря на послушание, понимали, как заметил однажды Пикассо в разговоре с Сабартесом, что на этот раз они направляются отнюдь не на обычную работу.

Даже вдали от Парижа Пикассо не мог обрести спокойствия. Через несколько дней после приезда в Руайан он получил вызвавшее у него раздражение уведомление о том, что ему как иностранцу необходимо получить разрешение на проживание в городе. Боязнь оказаться нарушителем официального распоряжения заставила его поспешить в Париж, чтобы оформить необходимые документы. В тот день, который он провел в столице, он явился свидетелем воздушной тревоги, заставившей его в течение часа укрываться в бомбоубежище. Однако, несмотря на это, ему все же удалось получить требуемые бумаги. Захватив с собой несколько ранее забытых вещей из квартиры на улице Бозси, он снова возвращается в приютивший его прибрежный городишко на западе страны.

Комнаты, где ему предстояло жить в течение нескольких последующих месяцев, оказались плохо освещенными. Кроме бухты, в городе, по сути, не было никаких достопримечательностей. Поэтому, смирившись с положением, в котором он оказался, Пикассо следовал своему обычному расписанию: основное занятие — работа — чередовалось с приемом пищи, прогулками по городу в сопровождении Доры Маар, Сабартеса и послушного Казбека. Самое большое удовольствие он получал от посещения рынков, когда перебирал сваленные в кучу вещи, среди которых встречались иногда редчайшие находки.

Во время прогулок по берегу он мог наблюдать за лихорадочными приготовлениями города к обороне. Как-то на замечание Сабартеса о том, что наконец-то войска стали рыть окопы, которые должны были служить убежищем от бомбардировок, Пикассо насмешливо заметил: «Только тебе

могла прийти в голову такая мысль. Они проводят раскопки, чтобы найти старые окопы. Вот увидишь, что я прав. Стоит им отыскать лишь один из них, они сразу же отправят его в музей. Если для этого не найдется музея, они его специально создадут».

Отсутствие у Пикассо уважения к тем, кто по роду своей деятельности отвечал за судьбу страны, нашло выражение в коротком разговоре, состоявшемся у него с Матиссом, которого он случайно встретил несколько месяцев спустя в Париже, когда война неожиданно приняла худший оборот. Это было в мае 1940 года. Оба художника, не видевшие друг друга несколько месяцев, были рады встрече. Вот что вспоминал Матисс.

«— Ты куда направляешься? — спросил Пикассо.

— К портному, — ответил я.

Мой ответ удивил и даже несколько озадачил его.

— Разве ты не знаешь, что фронт прорван, армия разбита и в беспорядке отступает? Немцы у Суассона и, может быть, уже завтра вступят в Париж.

— И где только наши генералы? Что они делают? — выразил я удивление.

Пикассо посмотрел на меня серьезно и произнес: „Наши генералы? Они преподают в школе живописи“».

Более сурового приговора военным, упорно цеплявшимся за отжившие концепции, нельзя было придумать.

Лишения и нехватка материалов не мешали работе Пикассо в ту первую осень, когда огонь на фронтах несколько утих. Сидя на корточках на полу, он из-за отсутствия мольберта рисовал на картоне или на деревянных дощечках, когда нельзя было достать холст. Вместо лопаток для нанесения красок он использовал планки, из которых делались сиденья деревянных стульев. Кстати, они нравились ему больше, чем обычные лопатки. Создаваемые им в тот период картины, как правило, были невелики по размеру. К концу октября он написал великолепный портрет Сабартеса, в одежде придворного Филиппа II с типичным для того времени элементом одежды — жабо, портрет Доры Маар, изобразив ее одновременно в профиль и анфас, а также создал натюрморт из фруктов и рыбы.

Осенняя скука в маленьком порту, мысли, постоянно уносившие его к друзьям, и тревога за большое количество картин и других дорогих ему вещей, оставленных в Париже, побудили его в октябре снова вернуться в парижскую квартиру. На этот раз он оставался в столице несколько дольше, чтобы отобрать картины и вещи, которые он ценил больше всего, и

поместить их в сейф одного из банков, где они оставались до конца войны. Некоторые из них находились там и после войны из-за того, что он не мог решить, где их хранить.

Когда он вернулся из Парижа в Руайан с тяжелым грузом картин и мольбертов, то обнаружил, что квартира, где он жил, не может вместить всего багажа. После коротких поисков он снял верхний этаж виллы «Ле Вуалье», которая в конце войны была разрушена во время одного из налетов авиации союзников. Из ее окна открывался великолепный вид на море. Однако главное, почему он снял квартиру на этой вилле заключалось в том, что она была наполнена светом, недостаток которого так остро ощущался на старом месте. Пикассо проводил многие часы у окна, наблюдая за движением паромов, за постоянно меняющимся цветом моря и протянувшимся на долгие километры изгибающимся заливом со сверкающими на солнце отелями и виллами, но он испытывал грусть от того, что был единственным, кто наслаждался этим пейзажем, и потому ничто не пробуждало в нем вдохновения.

Едва он обосновался на новом месте и стал привыкать к более просторной, хорошо освещенной комнате, превращенной в студию, как у него снова возникло желание вернуться в Париж, чтобы завершить кое-какие дела. Большую часть февраля 1940 года он провел в столице, а после двухнедельного пребывания в Руайане в марте снова возвратился в квартиру на улице Боэси, где и оставался до 16 мая. Война привела к значительному свертыванию культурной жизни в Париже. В апреле в галерее «М. А. И.» было выставлено несколько его работ, выполненных акварелью и гуашью. В то тревожное время в городе организовывалось очень мало выставок. Книжки, которые, как он ожидал, должны были выйти с его иллюстрациями, и среди них сборник стихов Элюара под названием «Покорные цветы», издать не удалось. Тем временем в Музее современного искусства в Нью-Йорке открылась выставка его работ, организованная Альфредом Барром, которую планировалось показать еще осенью 1939 года. Это обширное собрание картин, включавшее «Гернику», произвело глубокое впечатление на тысячи посетителей музея в Нью-Йорке, а затем и в других городах Америки.

Кое-кто из друзей оставался в Париже. Продолжали работать, правда, менее активно, Зеврос, Ман Рей, Жорж Унье и другие сюрреалисты, по различным причинам не призванные в армию. Они часто встречались с Пикассо в кафе на Сен-Жермен.

Зимой вышел в свет журнал, редактируемый Унье и издаваемый Зевросом. В третьем, последнем его номере, где были помещены работы

Миро, Арпа и Шагала, Пикассо поместил виньетку к стихам Пьера Риверди. Все эти приносящие некоторое утешение занятия, случайные встречи с Полем Элюаром и другими друзьями, бывавшими наездами в Париже во время коротких отпусков, помогали Пикассо поддерживать старые знакомства. Однако это продолжалось недолго. Блицкриг Гитлера спутал все карты. Оккупировав в апреле Данию и Норвегию, немецкие войска 10 мая вторглись в Бельгию, Голландию и Люксембург. Военные неудачи союзников приобрели вскоре катастрофические масштабы. С каждым днем немецкие дивизии приближались к границам Франции. 15 мая, когда под Седаном был прорван фронт, стало очевидно, что Париж в опасности. Спустя день после случайной встречи с Матиссом на улице Пикассо ночным поездом выехал в Руайан.

### **Немецкая оккупация и разлом в душе**

После трагического исхода гражданской войны в Испании годом ранее Пикассо стал теперь свидетелем поражения приютившей его Франции силами, сокрушившими и республиканское правительство в Испании. Хаос, порожденный военными поражениями, и трагедия тысяч и тысяч беженцев получили драматическое преломление для него после захвата Руайана немецкими войсками. Из окон «Ле Вуалье» Пикассо наблюдал сначала прибытие передового отряда солдат в касках, а затем — внушающей ужас колонны танков, орудий и покрытых пылью грузовиков. Они проследовали мимо расположившегося на набережной штаба немецкого командования. Глядя на дефилировавших солдат, Пикассо так выразил Сабартесу свое отношение к оккупантам: «Если посмотреть на происходящее внимательнее и глубже, — на эти войска, технику, показ мощи и этот грохот, то все это выглядит довольно глупо. Мы приехали сюда с меньшим шумом. Какая чепуха! Кто мешал им прибыть сюда так, как это сделали мы?»

Бессмысленная вера в силу, побудившую захватчиков считать, что, сокрушив французскую армию, им удастся сокрушить и дух Франции, послужила еще одним стимулом для Пикассо продолжать идти по единственному пути, который оставался для него. Уйдя с головой в работу, он тем самым демонстрировал свое презрение к тем, для кого его искусство было декадентским. В течение двух месяцев после возвращения в Руайан 17 мая он заполнил многочисленные альбомы рисунками, равными по драматизму и страсти «Гернике». В одном из альбомов, опубликованных

впоследствии в «Художественных тетрадах», содержится несколько рисунков пером. Голова девушки, моделью для которой служила Дора Маар, претерпевает разительные превращения. Голова на картине рассечена на две части, причем взор каждой половины одновременно обращен во внешний мир и внутрь себя. Глаза девушки наполнены слезами. Одна часть головы пропорциональна и выписана с нежностью, на другой — нос вытянут и заканчивается округлыми ноздрями, напоминающими чем-то нос Казбека.

Переживаемая художником боль находит еще более яркое выражение в других работах. 28 июня, всего лишь четыре месяца спустя после сражения у Руайана, Пикассо заполняет один из листов альбома неузнаваемо искаженными телами нагих женщин. Грудю черепов, которым он придал выдуманную им самим форму, венчает костлявый шар с пышной копной черных волос — один из наиболее ужасающих образов, когда-либо созданных Пикассо. Черепа, сцены насилия, перекошенные лица сумасшедших заполняют весь альбом. В конце августа в рисунках появляются образы, свидетельствовавшие о некоторой успокоенности в душе. Искажение объекта используется уже для того, чтобы подчеркнуть наиболее бросающуюся в глаза черту. В картинах снова легко узнать улыбку и губы Доры Маар. К этому периоду относятся такие наполненные светом пейзажи, как «Кафе в Руайане» — единственный свидетель его радостных минут в этот период.

## **Париж во мгле**

После подписания перемирия Гитлером и Петеном Пикассо уже не было смысла оставаться в Руайане. Из США и Мексики поступали приглашения перебраться в эти страны, чтобы избежать неопределенного будущего, которое ожидало его в оккупированной Франции. Но он отклоняет эти предложения и, как только в конце августа вновь дается разрешение передвигаться по стране, навсегда покидает Руайан и возвращается в Париж.

Первое время он остается в квартире на улице Боэси, откуда каждый день направляется в студию на Гран-Огюстен. Из огромной комнаты, в которой он создал «Гернику», было вынесено все, что можно было разместить в надежном месте. Единственным украшением комнаты оставался стоящий в центре монументальный камин сложной конфигурации. Однако ввиду отсутствия дров он превратился в

беспользную реликвию. Трудности с поездками с улицы Бозси на Гран-Огюстен вскоре побудили Пикассо закрыть квартиру на ключ и перебраться в другую, снятую им неподалеку от студии. Он жил и работал в этих огромных уютных помещениях в течение всей войны.

В период оккупации немцы не трогали его. Хотя одной его репутации революционера в искусстве было достаточно, чтобы расправиться с ним. Он воплощал все, чего Гитлер опасался и что ненавидел в современном искусстве, являлся самым видным представителем «Kunstbolschevismus» («большевистского искусства») или «вырождающегося искусства», которое нацистский режим стремился искоренить. Однако завоеватели не предпринимали против него никаких мер, что, очевидно, объяснялось их опасением подвергнуться критике со стороны Америки и французской интеллигенции, которую нацисты в тот момент пытались привлечь на свою сторону. Пикассо было разрешено вернуться в Париж и жить в условиях ограниченной свободы, как и всем французам. Нацисты стремились установить контакты с французскими художниками. Пикассо, в отличие от некоторых деятелей культуры, отказывался от всех сделанных ему предложений, будь то поездка в Германию, дополнительный паек или лишняя поставка угля для камина. В ответ на последнее предложение он ответил: «Испанцу никогда не бывает холодно».

Весьма примечательно, что в течение всей оккупации Пикассо было запрещено выставлять свои картины. Самым серьезным нападкам он подвергся не со стороны нацистов, а со стороны критиков-коллаборационистов, которые при новом режиме заняли официальные посты и реакционная политика которых поощрялась властями. Андре Лот, начинавший в ранние годы как кубист, обрушился теперь на создателя кубизма: «Никогда, никогда еще независимое искусство... не раздражало так своим идиотизмом и не представляло собой посмешище в силу своего абсурда». «На свалку Матисса!», «На помойку свихнувшегося Пикассо!» — таковы были некоторые модные лозунги критиков того времени.

Пикассо оставался невозмутим. Его не вывели из себя ни обыск, учиненный у него на квартире агентами гестапо, ни визиты к нему нацистских критиков и офицеров. Во время одного из таких посещений художник в ответ на вопрос нацистского офицера произнес фразу, ставшую знаменитой. Увидев фотографию «Герники» на столе в квартире художника, немецкий офицер спросил: «Эта ваша работа?», на что Пикассо ответил: «Нет, ваша».

Позднее Пикассо вспоминал посещения его нацистами: «Иногда боши приходили ко мне якобы для того, чтобы выразить свое восхищение моими

работами. Я вручал им открытки с репродукциями „Герники“, говоря при этом: „Берите, берите. Это вам на память“». К концу оккупации к нему стали наведываться высокие армейские чины, которые до войны приезжали в Париж, чтобы приобрести полотна импрессионистов. Они посещали его в гражданской одежде и, представившись, проявляли любезность, хотя отлично знали о репутации Пикассо и о его симпатиях. Они с подозрением заводили разговор о Поле Розенберге, находившемся, как полагал Пикассо, в Америке, и ставили художника в неловкое положение своими замечаниями о бронзовых статуэтках, бывших в студии. Пикассо обычно отшучивался: «Из них же нельзя делать дальнобойные пушки», — на что один из гостей ответил: «Но из них можно делать маленькие орудия». Однако эти намеки оставались без последствий, и друзья художника по-прежнему доставали ему бронзу для скульптур.

Одним из последствий перемирия, подписанного Петеном, явилось возвращение в Париж некоторых друзей. Это помогло заполнить духовный вакуум, образовавшийся после отъезда многих. Вслед за расформированием французской армии Элюар был демобилизован и вместе с другими поэтами и писателями вернулся в столицу. Квартира Пикассо, державшегося с оккупационными властями отчужденно и вместе с тем независимо, превратилась в место их сборов. Пикассо поддерживал теплившиеся в них надежды. Он стал символом для тех, кто в условиях постоянной опасности думал о будущем и исподволь готовил движение Сопротивления, которое в конечном итоге привело к освобождению Франции.

Ограничения на передвижение и нехватка продуктов явились суровым испытанием. Многие художники, оказавшись в затруднительном материальном положении, были вынуждены приспособляться к новым условиям жизни в искусственно созданных границах Франции. Пикассо же необходимость реагировать на гнетущую атмосферу побуждала изыскивать средства, с помощью которых он мог бы творить, несмотря на то, что кругом все рушилось. Его желание создавать в каком-то смысле зависело от разрушения. Разве не он в свое время расчленил на части в своих картинах человеческое тело? И разве этот акт насилия не привел к созданию новых форм в искусстве? Он предоставил в распоряжение Пикассо-разрушителя средства для возрождения жизни. Творчество оставалось для него единственным противоядием углубляющегося разочарования и отчаяния.

## **Пикассо-драматург**



Хотя Пикассо утверждал, что берется за перо только тогда, когда он не в состоянии держать в руках кисть, в Руайане он одновременно с созданием значительного количества картин писал стихи. В холодный вечер во вторник 14 января 1941 года после продолжительной работы над полотнами он взял в руки альбом и приступил к работе, которая как никакая другая вызвала у его друзей удивление. Для начала он поставил заголовок — «Схваченное за хвост желание». На титульном листе он нарисовал собственный портрет — сидящего за столом, со сдвинутыми на лоб очками и держащего в руке ручку. Он начал писать пьесу, задуманную то ли как трагический фарс, то ли как шутка-трагедия. Первая сцена из первого акта начинается с рисунка стола, на котором приготовлен обед из ветчины, рыбы, вина и лежащей на тарелке человеческой головы. Под столом болтаются ноги действующих лиц, чьи имена написаны на странице справа внизу. Главные герои в пьесе — поэт по имени Большая Нога, живущий в студии художника; его друг Луковка, являющийся также его соперником, страстно влюбленным в героиню по имени Конфетка. У нее есть кузен и два друга — Большая и Маленькая Тревоги. Другими не менее любопытными героями являются Кругляшка, два Баубау, Тишина и Занавески.

Эту странную компанию все время занимают три вопроса — голод, холод и любовь. Их беседы часто перемежаются поэтическими отступлениями, а порой ужасно грубы. Сцены, посвященные любви и пиршествам, неизбежно заканчиваются трагедией.

Способность Пикассо находить материал для своих работ в окружающих его предметах или извлекать его из памяти позволила ему создать немислимые образы, которыми полна пьеса. Так, Маленькая Тревога, рассуждая о только что появившихся на свет котятках, произносит: «Мы утопили их в твердом камне, точнее, в прекрасном аметисте». Это странное использование метафоры было подсказано ему чудесным аметистом, обладателем которого он являлся и которым очень гордился. Внутри камня находилась запечатанная в него природой капля воды.

В образах героев пьесы воплощены также отдельные черты лиц, окружавших художника. Однако было бы напрасно искать в них полное совпадение. Точно так же, как в своих картинах, ему доставляло удовольствие видеть образы отраженными в зеркале, искажавшем их настолько, что узнаваемыми оставались лишь отдельные черты. В пьесе он расчленяет и разрушает действующие лица, прежде чем воссоздать их снова. Когда Большая Нога в монологе говорит Конфетке: «Ее розовые ногти пахнут масляной краской», — эти слова ассоциируются у Пикассо с

Дорой Маар, которая много времени отдавала живописи. Далее Большая Нога продолжает: «Я зажигаю свечи порока спичками ее очарования. Во всем виновата электрическая кастрюля». Последнее предложение нельзя понять, не зная, что любое прекрасно приготовленное Дорой блюдо Пикассо в шутку объяснял тем, что оно было приготовлено в электрической кастрюле, которая имелаась на кухне у Доры.

Как это ни странно, но в пьесе мало ссылок на живопись. Правда, помимо упоминания лишь «Авиньонских девушек», которые «уже обеспечили доход ее создателю в течение последних тридцати трех лет», в уста действующих лиц вложены фразы, взятые из словаря художника и скульптора, такие, как «чернота туши обволакивает слюну солнечных лучей» или «белизна и прочность сверкающего мрамора ее боли». Чисто визуальные образы встречаются в пьесе гораздо реже образов, воздействующих на другие органы чувств. Так, в одном коротком акте совершенно неожиданно используются цифры. Все действующие лица испытывают свою судьбу на огромном колесе фортуны. При остановке колеса каждый из них выкрикивает фантастическую сумму, которую он выиграл. В конце акта все получают по крупному выигрышу, но это-то и приводит их к гибели: именно в этот момент все задыхаются от дыма, исходящего от забытого ими на кухне сгоревшего картофеля. Пикассо использует в данном случае свою давнюю необъяснимую страсть к цифрам.

В пятницу 17 января 1941 года, спустя три дня после начала работы над пьесой, Пикассо подвел черту под последним актом и написал: «Fin de la pièce» («Конец пьесы»). Познакомившись с его работой, друзья нашли ее необыкновенно смешной. Им показался редкостью свежий контраст между глубоким остроумием, непередаваемо причудливой образностью и жуткостью сцен. Три года спустя, весной 1944 года, когда любые встречи друзей по вечерам во время продолжавшейся нацистской оккупации могли закончиться арестом, состоялось чтение пьесы на квартире Мишеля Лериса, жившего неподалеку от Пикассо. Хозяин взял на себя чтение роли Большой Ноги; другие роли были разобраны женой Лериса Луизой, Жан-Полем Сартром, Раймоном Кено, Жоржем и Жерменой Унье, Жаном и Жани Обье и Дорой Маар. Камю тут же вызвался быть режиссером. Трудно было бы найти более подходящую труппу, которая могла бы точно передать замысел Пикассо. Импровизированное представление прошло с таким блеском, что об этой единственной ее постановке в оккупированной Франции присутствовавшие на ней вспоминали как об одном из самых приятных, глубоких событий в их жизни. К тому же она выглядела как

тайная пирушка, как вызов самонадеянным оккупантам, полагавшим, что они могут и повелевать артистической жизнью Парижа. «Никогда, — писал позднее Жан-Поль Сартр, — наша свобода не была более широкой, чем во время немецкой оккупации. Поскольку нацистский яд проник в каждую нашу пору, любая возвышенная мысль казалась одержанной победой. Мы знали, что вездесущая полиция могла заставить нас замолчать, и каждое слово становилось бесценным, потому что оно провозглашало принципы. Поскольку мы были парализованы от страха, одни наши жесты представляли собой решимость бороться».

## **Портреты Доры, натюрморты, скульптура**

С тех пор как во время пребывания в Мужене в 1936 году Пикассо начал писать портреты Доры Маар, ее лицо все чаще становится основным образом, появлявшимся на создаваемых им картинах. Из работ раннего периода сохранилось много портретов, зарисовок, на которых воплощены ее тонкие черты. Изображая ее лицо с большой любовью, он часто давал при этом волю своей творческой фантазии. Нередко Дора представлена в виде морской нимфы. В другой раз она изображена похожей на фантастическое создание, правильный овал лица которого увенчивают рога. Иногда она появляется в испанском наряде в окружении цветов, обрамляющих ее лицо.

Как-то в холодный зимний день в январе 1943 года Пикассо навестил Дору в ее квартире, расположенной недалеко от его собственной. Он принес с собой «Естественную историю» Бюффона, которую Фабиани удалось выпустить, несмотря на военное время. В ней содержалась 31 иллюстрация, нарисованная Пикассо за несколько лет до этого. Перелистывая страницу за страницей, он добавил на полях чернилами и кисточкой бородастые головы героев классических произведений, лошадок, осликов, кошек, быков, орлов и голубей. На нескольких чистых листах нашли отражение мрачные мысли, порожденные событиями, происходящими в реальной жизни. На одной из страниц вокруг черепа с переплетенными змеями он нарисовал две головы кричащих горгон, на другой — скелет птицы с распластанными крыльями. К концу дня он создал около сорока рисунков, в которых выплеснул свою мрачную фантазию, шутовство и в то же время тонкое понимание животного мира.

Гнетущая атмосфера войны и лишений дает о себе знать и во многих натюрмортах, написанных им в тот период. Точно так же, как музыка,

передаваемая на полотне при изображении гитаристов, явилась темой многих его картин кубистского предвоенного периода, так и пища в ее более чем скромном виде — сосисок, лука — одновременно с черепами животных, тусклым отблеском свечей и приглушенным светом неизменно присутствует в картинах Пикассо периода войны. Даже кухонная утварь — острые сверкающие ножи, вилки, которые трудно было найти в то время, — неизбежный теперь элемент в его работах. В апреле 1942 года он создает один за другим два внушающих ужас полотна, где изображены черепа быков, лежащие на столе перед закрытым окном. На одном сырое мясо свешивается с костей и силуэт рогов матово отсвечивает на стекле грубо сделанного окна. На другом — белый череп с провалившейся беззубой пастью под образующими полукруг рогами, выделяющимися на фоне темной ночи. Эти внушающие ужас создания — отражение состояния художника, узнавшего в тот день о смерти одного из своих друзей. До него часто доходили сообщения о том, что его друзья только за то, что они евреи, отправлялись в концлагеря, где проходили через все ужасы ада.

В условиях мрачной неопределенности, вызванной военной оккупацией, Пикассо удалось тем не менее сохранить свое живое, несколько окрашенное пессимизмом чувство юмора. Такие полотна, как «Ребенок и голуби», «Сидящая женщина с кошкой», «Женщина с букетом цветов», «Женщина в кресле-качалке», «Мальчик с речным раком» и «Первые шаги» — в последнем заботливая мама обучает сына ступать по земле, — свидетельствуют о его мимолетном, но тем не менее внимательном интересе к давно знакомым сторонам человеческой жизни.

Горечь и гнев, находившие отражение в его картинах, уравнивались новым бурным всплеском в скульптуре. Большое пространство студии, расположенной на двух этажах по улице Гран-Опостен, как нельзя лучше подходило для этой работы.

После продуктивного периода в Буажелу он создавал лишь мелкие скульптуры, темы которых ему часто были подсказаны счастливыми находками в виде костей животных и камней. Он выгравировывал на них пластичные профили и головы рогатых богов и минотавров. В Руайане он изготавливал поражавшие своей изобретательностью маленькие раскрашенные барельефы из картона. Но лишь в 1941 году скульптура стала одним из его главных занятий. В первых работах этого периода ощущается смешение самых различных форм: это маленькие женские головки и фигурки из глины, большая голова Доры Маар из гипса; птица, сооруженная из деталей сломанного детского самоката; удивительно мастерски посаженная на маленький металлический пьедестал композиция

так поразительно напоминает застывшую в гордой позе пернатую, что не может не вызывать восторга.

Летом 1942 года Пикассо создает несколько эскизов, послуживших основой для одной из его самых крупных скульптур. Для ее завершения ему потребовалось более года. По замыслу скульптора, она должна была представлять бородатого пастуха, держащего на руках испуганную и старающуюся вырваться из рук овцу.

На следующее лето Пикассо попросил одного из друзей-испанцев достать ему глину, которую в то время было не так-то легко заполучить, чтобы он мог приступить к воплощению своей идеи. Друг-испанец, желая услужить знаменитому земляку, привез гору глины, которой хватило бы на десяток задуманных художником фигур. Избавившись от ненужной части доставленного ему материала, Пикассо принялся за дело. Оно шло поразительно быстро, потому что он четко представлял себе замысел. По мере продвижения работы скульптура становилась все более тяжелой для скреплявшей ее арматуры и чуть было не рухнула. Пришлось закрепить ее с помощью веревок. Позднее овца выпала из рук пастуха; потребовалась проволока, чтобы удержать ее в прежнем положении. Видя, что все эти временные приспособления не спасут скульптуру, он пригласил друга-скульптора, который снял слепок из гипса с глиняной фигуры. Когда гипс застыл, Пикассо внес несколько изменений, и в таком виде скульптура, возвышаясь над всеми остальными, простояла в студии вплоть до конца войны, когда она была отлита в бронзе.

Вскоре после освобождения Парижа в 1944 году Поль Элюар в письме одному из друзей писал о Пикассо: «Он оказался одним из немногих среди художников, которые держались и продолжают держаться стойко». Он намекал на то, что ряд художников позволили немцам с помощью подачек привлечь их на свою сторону. Пикассо же, когда к нему обращались с просьбой, никогда не отказывался укрыть у себя участников движения Сопротивления, даже когда он абсолютно не знал их.

## **Смерть Макса Жакоба**

Хотя Пикассо ни разу публично не заявлял о своих взглядах, он, колеблясь, появился весной 1944 года на похоронах Макса Жакоба. Поэт, долгие годы проживший в аббатстве Сен-Бенуа на положении не посвященного в монахи беглеца, был арестован только за то, что он еврей. Его бросили в концлагерь в Дранси, где он вскоре скончался. Пикассо уже в

течение долгого времени не поддерживал с ним отношений. Общими между ними остались лишь воспоминания давнишних лет и уважение, которое Пикассо питал к когда-то близкому другу и которое выражалось в редких визитах художника к этому затворнику в его обитель. Но смерть друга, особенно в таких нечеловеческих условиях, потрясла Пикассо. С Жакобом оборвалась нить, связывавшая его с прошлым и еще раз напоминавшая ему о его собственном бренном существовании на этой земле.

По мере того, как четыре года лишений подходили к концу, студия, где работал Пикассо, заполнялась полотнами, которыми были заставлены все стены. Из-за наваленных на полу скульптур негде было ступить и шагу. Значительную часть образовавшейся богатой коллекции составляли виды Парижа. Основными объектами на полотнах стали здания, мимо которых он проходил каждый день вдоль берега реки, омывавшей Иль-де-ля-Сите. Его любимыми композициями стали виды Нотр-Дам со стороны набережной, окаймленной аркой одного из каменных мостов, и статуя Генриха IV, спрятавшаяся среди деревьев в конце острова. Он перенес на полотна крыши расположенных ближе к дому зданий, которые были видны из окна его студии. Иногда на переднем плане он помещал растения — томаты со столь желанными в тот период плодами. В этих знакомых видах особо выделялись серые камни и углы стен и крыш, что делало очертания города похожими на грани бриллианта.

Расположенный неподалеку от студии Пикассо на улице Гран-Огюстен маленький ресторанчик «Ле Каталан», названный так в честь художника, служил местом ежедневных встреч художников, поэтов, друзей. «В течение многих месяцев, — вспоминал впоследствии Пикассо, — я обедал в „Ле Каталан“, и в течение всех этих месяцев смотрел на стоявший там буфет не более как на элемент мебели. Однажды я решил сделать из него картину, и сделал ее. После этого на его месте зияла пустота. Очевидно, я унес его с собой во время создания картины». Этот забавный рассказ иллюстрирует связь между творением его рук и реальностью. Главное для Пикассо в минуты созидания — это «овладеть объектом», не временно, как вор или покупатель, а на всю жизнь, как творец.

## Освобождение

Рано утром 24 августа 1944 года Париж был разбужен огнем снайперов с крыш домов и уханьем выстрелов отступавших немецких

танков. В городе царила атмосфера всеобщей приподнятости: парижане поняли, что наконец-то настал день освобождения, который каждый стремился как-то приблизить. Отрезанный от префектуры лишь Сеной и несколькими домами, Пикассо оказался в центре разразившейся перестрелки. Друзья пробирались к его студии, чтобы сообщить о ходе боев, в то время как в самой студии оконные стекла разлетались на куски от случайных пуль и взрывов. Даже в эти напряженные минуты Пикассо, пренебрегая опасностью, продолжал трудиться. Он возвращается к методу, который применял еще в конце первой мировой войны: достав фотографии и наброски позировавших ему когда-то натурщиц, он использовал этот оказавшийся под рукой материал в более свободной, чем обычно, манере. Работая, он пел во весь голос, стремясь заглушить грохот, доносившийся с улицы.

Стоило умолкнуть стрекоту автоматов, как в студии стали появляться друзья, служившие в войсках союзников. Сообщения, которые получал внешний мир о Пикассо во время войны, были скупы и ненадежны. Даже те, кому было известно лишь его имя, стремились узнать о его судьбе. Всех опередила забравшаяся по узкой винтовой лестнице Ли Миллер, работавшая военным корреспондентом журнала «*Boyr*». Пикассо прослезился, увидев ее, и был несказанно удивлен тем, что первым увидевшим его «солдатом» была женщина. Каждый день приходили все новые и новые друзья. И хотя порой в студии бывало тесновато, все живо обменивались новостями о тех, кого не было в Париже, или вспоминали о тех, кто был убит. Каждое утро ведущая в студию длинная узкая комната на нижнем этаже превращалась в прихожую, где собиралось несколько десятков человек, ожидавших появления художника. Он приглашал их группами в студию на том же этаже. Иногда он вел их на этаж выше, где хранились собранные им картины. Ему пришлось буквально каждый день откликаться на эти неожиданные проявления внимания к нему со стороны поклонников, одетых в форму разных армий, которые порой не могли объяснить ни на французском, ни на испанском языках. Его твердая походка, неизменная сигарета в зубах, небольшая сбитая фигура, излучающие неиссякаемую энергию черные глаза, голос, жесты, выражающая любопытство улыбка — все это производило глубокое впечатление на сотни людей, посетивших его в первые месяцы после освобождения города. Даже люди, не до конца понимавшие смысл его исканий, были потрясены полотнами, скульптурами и атмосферой в студии этого чародея кисти и резца.

В первые месяцы освобождения новизна от обрушившегося шквала

поклонников после четырех лет одиночества воодушевляла его. Он принимал порой организованные группы по сорок-пятьдесят человек одетых в военную форму мужчин и женщин, засыпавших его вопросами и делавших сотни снимков студии и его самого. Но даже при таком стечении народа ему удавалось организовать свой день так, что он мог побыть наедине со своими мыслями и встретиться с друзьями. Радость встреч, подарки в виде продуктов и других предметов первой необходимости, в которых тогда ощущался острый недостаток, дополнялись теперь долгими беседами о более важных проблемах. В конце концов освобождение Франции не привело к освобождению его родины. Находившиеся в Испании друзья все еще оставались пленниками Франко. Впечатляющие победы союзников не заслонили от него царящие в мире несправедливость и безрассудство.

## **Обретение новой родины**

Большинство друзей художника, которые вместе с ним разделяли годы тревог и опасений и проявляли героизм в движении Сопротивления, являлись членами коммунистической партии. К этому времени компартия окрепла. Даже ее политические противники не могли не отдать должного ее членам за их беззаветную преданность родине. Среди ее новых сторонников, вступивших в нее, твердо веря в то, что коммунизм представляет собой единственный путь, который избавит мир от потрясений, был Поль Элюар. Он стал членом партии в 1942 году, когда для этого требовалась особая смелость. Теперь престиж компартии был необыкновенно высок. В ее рядах находились многие выдающиеся личности — представители интеллигенции, художники.

Через месяц после освобождения Парижа Элюар сообщил мне: «Еще неделя, и будет объявлено о том, что Пикассо вступил в коммунистическую партию». Сразу же после его вступления начались догадки о последствиях такого шага. Всех интересовало, сохранит ли Пикассо право создавать такие полотна, какие ему хочется, или ему придется изменить свой стиль и начать исповедовать принципы социалистического реализма.

Игнорируя опасения некоторых друзей в отношении будущего своего творчества, Пикассо с готовностью принял приглашение вступить в компартию. Оно совпало с его самыми глубокими гуманными надеждами. Он шел по стопам самых близких друзей, еще раз бросая вызов давнишним своим врагам — Франко и Гитлеру. Желая честно изложить мотивы своего



решения широкой общественности, он сделал заявление Полю Гайля, которое было опубликовано почти одновременно в Париже и Нью-Йорке в конце октября 1944 года:

«Мое вступление в коммунистическую партию является логическим продолжением всей моей жизни. Я никогда не рассматривал живопись как развлечение или как доставляющее только наслаждение занятие. Я всегда стремился посредством моего оружия — карандаша и красок — глубоко постичь мир и жизнь людей, чтобы это понимание с каждым днем раздвигало горизонты свободы. Эти годы ужасного угнетения показали, что я должен бороться не только силой своего искусства, но и всем своим существом».

Далее он говорит о друзьях, которым были известны его убеждения и вместе с которыми он имел счастье доказать преданность общему делу. «Мне так хотелось, — продолжал он, — обрести снова родину. Я всегда был изгнанником. Теперь я не являюсь таковым. Поскольку Испания не может принять меня, французская коммунистическая партия открыла для меня свои объятия. Я нашел в ней тех, к кому я питаю самое глубокое уважение, — крупнейших ученых, замечательных поэтов, выдающихся парижан, которых я видел с оружием в руках в дни августа. Я снова среди своих друзей».

## **Дань признательности**

Спустя полтора месяца после освобождения Парижа «Осенний салон», как и в прошлом, открыл свои двери. На этот раз экспозиция являлась крупнейшим показом французского искусства после четырех лет немецкой оккупации. По традиции в «Салоне» выставлялись картины какого-нибудь одного крупного французского художника. Однако на этот раз такая честь впервые была оказана иностранцу, Пабло Пикассо. На выставке было показано семьдесят пять его полотен и пять скульптур. Большую часть из них он вынужден был создавать за закрытыми дверями студии из-за враждебного отношения к его искусству со стороны нацистских властей и сторонников правительства Виши.

Выставка вызвала яростные протесты как со стороны тех, кто считал, что в этот исторический для страны момент честь должна быть оказана французскому художнику, так и со стороны тех, кто не одобрял ни искусства Пикассо, ни его вступления в коммунистическую партию. За два дня до открытия выставки, 8 октября, группа хулиганов собралась у

«Салона» и с криками: «Вышвырнуть его картины!», «Пусть нам вернут деньги за билеты!» — угрожала уничтожить выставленные полотна. Было неясно, руководствовались ли эти люди политическими соображениями или ненавистью к Пикассо как художнику. Присутствовавший во время этой выходки Андре Лот утверждал, что за провокацией стояли роялисты. Но вполне возможно, что ее участниками являлись студенты Школы изящных искусств, которые, как и их учителя, не принимали искусства Пикассо. Однако у художника оказалось много сторонников, с большой похвалой отзывавшихся о его творчестве.

Следующей весной выставившиеся в «Осеннем салоне» полотна были показаны в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Вместе с ними были выставлены ретроспективные работы Матисса. За исключением «Рыбной ловли в Антибе», которая вместе с некоторыми другими крупными картинами хранилась во время оккупации в квартире у Зевроса в Париже, все остальные работы были написаны после 1940 года. Атмосфера насилия и тревоги, сквозившая в полотнах Пикассо, резко контрастировала с работами Матисса, излучавшими спокойствие, удовлетворенность и чувственность.

Лондонская публика настороженно отнеслась к выставке. Ежедневно в залах толпились посетители, мнения которых разделились между теми, кто всей душой принял работы Пикассо, и теми, кто чувствовал себя глубоко оскорбленным этим яростным выражением, как им показалось, неэстетических взглядов. Многие из них, кто еще не снял военную форму и не забыл царившего еще совсем недавно насилия, увидели мир, который их поразил. Они ожидали от искусства успокаивающего воздействия и не могли поверить, что картины могут наносить раны. Независимо от того, нравился ли им окружавший их мир, Пикассо побуждал их принимать его таким, какой он есть.

Летом 1945 года Пикассо приступил к картине, чем-то напоминавшей «Гернику», — «Склеп». Картина была выставлена в «Осеннем салоне» следующей осенью. Она создавалась в тот момент, когда мир узнал об ужасах нацистских концлагерей. К сожалению, она не была закончена ко времени организации лондонской выставки. Успей он сделать это, она помогла бы публике лучше понять, что искажения фигур и предметов на полотнах художника — отражение его внутреннего состояния, а не капризное желание шокировать публику.

В отличие от «Герники» это полотно не содержит символов, помогающих заглянуть в будущее, это скорее эпилог недавней трагедии. На нем — чуча изломанных, искалеченных и расчлененных тел, лежащих под

столом с пустой посудой. Оно — выражение трагической безнадежности. В нем нет ни одного символа надежды, присутствующего в полной насилья «Гернике». Это — одна из самых мрачных работ художника. И вновь, чтобы избежать рассеивания внимания зрителя цветом красок, он ограничивается несколькими промежуточными тонами между белым и черным.

Полотно, созданное в час победы, в драматической форме передает сущность нашего жестокого и несущего в себе семена разрушения века. «Это полотно, — писал. Барр, — плач, плач без скорби, похороны без плакальщиков, реквием без торжественных нот». И далее цитировал слова самого Пикассо: «Картины пишутся не для того, чтобы украшать апартаменты. Они — орудие борьбы против жестокости и невежества». Дважды в течение последнего столетия Пикассо блестяще оправдал эти слова своими работами.

Дремавший в Пикассо гений вел его неизведанными путями, которые, будучи непонятными даже сейчас, позволили искусству столь полно и достоверно отобразить трагедию своего времени.

## АНТИБ И ВАЛЛОРИС (1945–1954)



### Возвращение к морю

Прошло не так много месяцев, и возбуждение, вызванное освобождением, стало постепенно ослабевать. Теперь уже можно было трезво оценить понесенные утраты и плоды победы. Последствия войны и нацистского террора оказались невероятными, а причиненные страдания неисчислимыми. Безвозвратно исчезло так много жертв, что неожиданное появление любого старого друга вызывало огромную радость. Но здоровье многих, кто выжил, оказалось подорванным лишениями и муками. В последние месяцы перед освобождением Парижа Дора Маар перенесла серьезную болезнь. Нуш Элюар, которая никогда не отличалась крепким здоровьем, неожиданно скончалась осенью 1946 года. Победа и будущее были омыты кровью.

В августе 1945 года Пикассо удалось наконец на короткое время вырваться из Парижа. Он вернулся к берегам Средиземного моря после шестилетнего перерыва. У залива Жюан он нашел выходящий окнами на порт маленький, вполне устраивающий его отель. Он мог вновь наслаждаться солнцем и купанием. Отсюда он совершил поездку в лежащую неподалеку на севере деревушку Манерб, чтобы осмотреть старинный дом, который приглянулся ему. Незадолго до этого один из его друзей в Париже показал ему фотографию этого дома, построенного прямо на крепостном валу. Дом возвышался над террасами виноградариков и

оливковой рощей, спускающихся к долине Дюранс. Чтобы обменять один из его натюрмортов на это строение, не понадобилось много времени, и, как только сделка состоялась, он преподнес дом в качестве подарка Доре Маар. Дора была счастлива, оказавшись в этом живописном месте. Оно вдохновит ее на создание многих полотен и станет местом, где в будущем она обретет вечный покой.

## **Новый метод, новая натурщица**

Пикассо не возвращался к литографии с момента изготовления пригласительного билета на собственную выставку в 1919 году. В последующие годы гравирование и акватинта вполне устраивали его при создании графических работ. Однако осенью 1945 года он встретил в Париже печатника по имени Фернан Морло, чье мастерство и приветливость пробудили у Пикассо желание вновь заняться этим видом искусства, который становится в тот период его любимым средством самовыражения. На одной из первых созданных им в те годы литографий появляется портрет девушки анфас. Красиво посаженная голова и прямой нос имели классическую, пропорциональную форму, а четко очерченный рот, расположенный над аккуратным, но упрямым подбородком, свидетельствовал о независимом характере. Девушку, с которой он познакомился через одного из друзей-художников в Париже, звали Франсуаза Жило. Ее молодость, жизнерадостность, блеск ее карих глаз, ум создавали одновременно образ идиллический и земной. Внимание Пикассо к ней привлекли ее интерес к живописи и ее собственный талант. Следующей осенью, когда Пикассо отправился на побережье Средиземного моря, он пригласил Франсуазу с собой.

Вызванная войной разруха помешала ему найти подходящее помещение для работы. Крошечный отель на берегу залива Жюан, куда он вернулся, оказался слишком мал для полотен, которые он планировал создать. Во время случайной беседы ему было сделано предложение, решившее проблему студии, по крайней мере на некоторое время. Его собеседником оказался де ля Сушер, директор музея в Антибе. Музей располагался в старинном замке, принадлежавшем древнему роду Гримальди из Генуи. Он представлял собой прекрасное сооружение, а его башни и ныне возвышаются над маленьким городком-крепостью и бухтой. До войны основными экспонатами музея являлись покрытые пылью коллекции гипсовых масок и предметов, связанных с историей города.

Желая пополнить коллекцию, директор сначала попытался приобрести у Пикассо какое-нибудь из его полотен, в частности «Рыбную ловлю в Антибе», которое как ничто другое украсило бы стены музея. Пикассо неопределенно пообещал создать подходящую картину, но затем стал жаловаться на проблемы с помещением и на то, что не может достать больших холстов для работы. Сразу же оценив ситуацию, Сушер сделал щедрое предложение, которое, как оказалось, обернулось крайне выгодным для музея. Пикассо были вручены ключи от старинного замка и предложено использовать его в качестве студии.

На заказ огромных листов плотного картона — холст в тот период достать было почти невозможно — и на создание запасов красок ушли считанные дни. В течение следующих четырех месяцев старинная крепость стала местом напряженной работы художника. Высокие потолки, полы из розовых плиток, солнечный свет, который, отражаясь от моря, проникал через опущенные шторы, создавали благоприятную атмосферу для творчества. Камни со старинными римскими надписями и покрытые пылью фигуры рабов, сделанные рукой Микеланджело подтолкнули его к созданию новых полотен. На них было перенесено ощущение пасторальной радости, переживаемой им в тот момент так остро, как ни в какой другой период его жизни. Средневековое величие, изящество Ренессанса и слава Наполеона, которыми дышала окружавшая его обстановка, не оказали никакого влияния на его художественные приемы. Любовь Пикассо к Средиземноморью имела глубокие корни. Эхо древней Эллады нашло отражение в мифических образах. Нимфы, фавны и центавры вновь поселились среди его образов рядом с рыбаками и другим местным людом, всеми, с кем он встречался на берегу залива, на рынках, в кафе. Эти образы вновь превратились в демонов и полубогов. Центавры вышагивали теперь на двух, а не на четырех ногах, а нимфы и сатиры были облачены в подобающие одеяния. Но они изображали тех же людей, живших среди тех же сосен, валунов и очагов, которые существовали во времена, когда ветры наполняли паруса аргонатов.

Новые полотна и созданные к ним эскизы отражали классические традиции Средиземноморья, но несли печать нового видения — одновременно наивно детского и необыкновенно сложного. Полотна выполнены в мягких тонах, где преобладают голубой, розовый, золотистый и зеленый цвета. Передаваемое ими жизнерадостное, праздничное настроение вызывает в памяти «золотой век» человечества. Вновь художник обрел счастье, и присутствие Франсуазы Жило играло тут не последнюю роль.

В начале года он сделал серию крупных литографий. На всех них с поразительной точностью изображен тонкий овал лица Франсуазы и ее излучающие радость глаза. На одиннадцати портретах, выполненных 14 и 15 июля 1946 года (в первый день было сделано десять портретов, одиннадцатый был закончен на следующий день), он изобразил ее по-разному: женщиной в виде цветка, как солнце, овалом которого являлось ее лицо.

В первой половине 1947 года Пикассо в течение восьми месяцев создает большое число литографий, основными темами которых по-прежнему являлись идиллические сцены — фавны, центавры, нагие танцовщицы, быки, бараны и постоянно присутствующая влюбленная пара. Новым, а точнее давно не появлявшимся в его работах представителем животного мира в его картинах выступает сова. Эту птицу можно увидеть у ног пикадора в «Эль сурдо» — первой гравюре Пикассо. Во время пребывания в Антибе к нему в дом принесли легко раненную сову. Находясь с ней все время рядом, он постепенно оказался очарован ее странной отрешенностью: она стала появляться в его картинах, на литографиях, а позднее на изделиях из керамики. Художник как-то рассказывал, что спустя десять лет он держал в клетке в студии в Каннах маленькую сову. Однажды ночью, когда он рисовал, другая, более крупная птица, влетев в окно, села на холст, над которым он работал. Как он понял, она появилась, чтобы поживиться голубями, прилетавшими днем на террасу его дома. Совы и голуби — эти два совершенно разных создания природы оставались его спутниками на протяжении всей жизни. Они имели для него значение, которое граничило с предрассудками. Сова с ее круглой головой и пронизывающим взглядом чем-то напоминала самого Пикассо. Как-то шутки ради он вырезал глаза из своей увеличенной фотографии, приклеил их к белому листу бумаги, на котором нарисовал голову совы. В созданной картине все оказалось на своих местах — только сова теперь имела вид человека, и взгляд ее выражал еще и мысль.

## **Музеи распахивают свои двери перед Пикассо**

Во время пребывания в Париже в 1947 году к Пикассо обратился с просьбой Жан Кассу, незадолго до этого ставший директором нового Музея современного искусства. Он намеревался заполнить серьезные пробелы в коллекции музея, совершенно не имевшего полотен крупных современных художников. Кассу понимал всю абсурдность положения, сложившегося во

Франции. В начале века работам таких художников-бунтарей, как Пикассо, Матисс, Брак, Леже и других, доступ в официальные коллекции был закрыт их противниками из академических кругов. В то время, когда эти модернисты были еще мало известны, музеи могли приобрести их полотна по сравнительно невысоким ценам. Теперь же пришедшая к ним слава резко подняла стоимость их работ. Музеи обнаружили, что у них нет ни крупных полотен этих мастеров, ни средств для их приобретения. Стремясь всеми силами пополнить коллекцию музея, Кассу посетил многих художников и приобрел у них картины почти на все имеющиеся у музея средства, оставив при этом некоторую часть для покупки значительных полотен Пикассо. Когда он обратился с просьбой к художнику, тот охотно откликнулся на нее и с дальновидностью, которая сослужила ему пользу в таких вопросах не один раз в нужные моменты, предложил преподнести в подарок музею десять своих картин, понимая, что их продажа повлекла бы за собой требование к нему со стороны покупателя, в данном случае правительства Франции, уплатить налоги, которые были бы ничуть не ниже вырученных им от этой продажи средств. Пикассо удалось «спасти» музею Франции подношением своих значительных работ более позднего периода. Нечто аналогичное, правда, по иной причине, произошло в Антибе. Замок Гримальди стал музеем Пикассо. Когда он подыскал себе другую студию, он решил предоставить в распоряжение музея на постоянной основе все картины, созданные в идиллические месяцы, проведенные в Антибе. Позднее он добавил к коллекции свои изделия из керамики, рисунки и литографии, что превратило замок-музей в одно из самых привлекательнейших мест для посещения во Франции. Картины, висевшие на его стенах, освещенные ярким солнечным светом, излучали радость, оптимизм и вечную человеческую любовь к жизни.

После войны и другие провинциальные города стали собирать произведения Пикассо. Небольшой городишко Саре, где память о днях кубизма поддерживалась куратором городского музея Пьером Брюном, также отвел один из залов музея для рисунков и керамики художника. Новым куратором музея вскоре после этого был назначен старый друг Пикассо Хавилленд. К этому времени относится организация выставок картин художника в Лионе в 1953 году и в Арле в 1957 году.

## **Керамика**

В долине, окруженной сосновыми лесами, среди виноградников,



оливковых рощ и созданных руками человека террас на склонах гор, где растут лаванда, жасмин и другие благоухающие растения, раскинулся маленький городишко Валлорис. Над покрытыми розовой черепицей крышами его домов вот уже в течение нескольких тысяч лет поднимается к небу дым. Он вырывается густыми черными клубами, свидетельствуя, что для растопки гончарных печей ремесленники используют сухие ветви. В самом облике города нет ничего очаровательного: из окон его домов не видно моря, и уже одно это не привлекает к нему туристов. Главное занятие жителей — производство духов и керамических изделий. И если производимые в городе духи и одеколон все еще издавали прекрасный аромат, качество керамических изделий, являвшихся древним традиционным ремеслом, несколько упало, а спрос на них так сократился, что к концу войны говорить о процветании города не приходилось.

Вспомнив о своем визите вместе с Элюаром к старому гончару до войны, Пикассо снова совершает поездку в этот городишко, расположенный за холмами в трех милях от залива Жюан, где он в то время остановился. Во время первого визита он познакомился с мастером Жоржем Рами и его супругой, мастерская которых под названием «Мадура» являла собой контраст с картиной резкого упадка вокруг. В этот свой первый послевоенный приезд художник взял в руки глину и ради забавы вылепил несколько фигурок. Когда летом 1947 года он вновь встретился с Рами, то, к своему удивлению, обнаружил, что хозяин дома обжег его фигурки в печи и сохранил их. Пикассо вновь возвращается к керамике. У него появляется много последователей среди молодых художников. Спустя несколько лет, благодаря присутствию в городе Пикассо и его работам, благополучие вновь вернулось в этот провансальский городишко. В течение десятилетия Пикассо жил в маленькой вилле на склоне горы неподалеку от Валлориса, который стал в те годы основным местом его работы.

Мысль об освоении новых методов, а точнее о поиске новых форм выражения неотступно преследовала его. Керамика позволяла работать в жанрах, к которым он всегда тяготел. Она традиционно объединяла живопись и скульптуру. Кроме того, она служила предметом обихода. К любви Пикассо к неизвестному, что нашло выражение в кубизме, примешивалось желание сделать свое искусство повседневным и в то же время изысканным. Горшки, кружки, кувшины и тарелки, являвшиеся ранее предметами его натюрмортов, превращались теперь в редчайшие произведения искусства и в предметы повседневного пользования в любом доме. Помощь Жоржа Рами и его мастеров открыла перед Пикассо самые широкие возможности. Оригиналы созданных художником рисунков точно

воспроизводились гончарами, затем продавались как картины. Стремление удовлетворить вкусы как можно большего числа ценителей его искусства придало новые силы Пикассо. Кроме того, его работа обеспечивала занятость местным ремесленникам. Однако со временем утилитарный аспект уступил место радости, испытываемой просто от возможности использовать эту форму самовыражения, объединявшую живопись, скульптуру и коллаж. В буйном самовыражении, выразившемся в работах его более позднего периода, возможному утилитарному использованию уделялось все меньше внимания.

Пикассо восхищал и поражал окружающих его гончаров новаторским подходом к материалу. Госпожа Рами ежедневно предупреждала, что его экстраординарные эксперименты не пройдут испытания обжигом, но, как она была вынуждена признать, он всякий раз доказывал, что ему удаются вещи, которые не под силу другим. Подобрал вазу, только что выброшенную искусным гончаром Агой, Пикассо начинает пальцами придавать ей форму. Сначала он надавливает на горлышко таким образом, что его нижняя часть раздувается, как шар. Затем несколькими мастерскими поворотами вазы вокруг своей оси превращает эту утилитарную в обиходе вещь в голубя, легкого, хрупкого, дышащего жизнью. «Вот видите, — шутит он, — чтобы сделать голубя, ему надо сначала свернуть шею». Решительным и в то же время мягким надавливанием большими пальцами он с помощью нескольких дополнительных движений мог преобразить метровую вазу в грациозное женское тело. Он поразительно быстро определял, во что он может превратить кусок глины с помощью глазури и огня.

Полки склада «Мадуры» быстро заполнялись рядами кувшинов в форме голубей, быков, сов, хищных птиц, голов фавнов и получеловеческих существ с рогами и бородами. Их поверхность была украшена самыми немислимыми рисунками, классическими и примитивистскими, следующими строгим канонам и всецело нарушавшими их. На других полках располагались блюда, имевшие традиционную для Прованса форму, на которых Пикассо изображал животных, корриду и идиллические сцены. Со дна других взирали гротескные лица, вызывавшие восторг у детей друзей, когда он, приложив к лицу одно из них, пускался перед ними в пляс.

**«Я выступаю за мир»**

Удалившись в Валлорис, Пикассо отнюдь не изолировал себя от внешнего мира. Его часто навещал Поль Элюар, и художник живо интересовался деятельностью компартии, особенно ее усилиями по мобилизации международного общественного мнения в защиту мира. Несмотря на разногласия, интеллигенция многих стран объединялась в борьбе за мир и просила Пикассо оказать поддержку. Свою позицию по этому вопросу он четко изложил в заявлении после войны. В его студии в Париже проходили собрания, посвященные обсуждению проблем сохранения мира и оказания помощи Испании. К нему обратились с просьбой выступить перед общественностью, чтобы, используя его репутацию, поддержать организуемые коммунистическими партиями конгрессы мира, первый из которых планировалось провести во Вроцлаве в августе 1948 года.

Об искренности намерений Пикассо свидетельствует то, что при всей его нелюбви к путешествиям он в середине августа покинул Валлорис и отправился в Польшу. Подобный шаг был совершенно несвойствен его натуре. Предполагалось, что он должен был не только присутствовать на конгрессе как почетный делегат, но и произнести речь. В Польше ему был оказан исключительно теплый прием. Во время его двухнедельного пребывания в стране, где он посетил Краков и Варшаву, глава Польши наградил его военным крестом и «Орденом возрождения Польши». Кстати, это были не первые его награды. За неделю до его отъезда на конгресс мира ему была вручена «Медаль благодарности Франции» за заслуги перед его второй родиной.

На следующий год в апреле аналогичный конгресс был организован в Париже. Пикассо попросили нарисовать к его открытию плакат. Выбрав знакомый ему сюжет, белого голубя (такого он держал в клетке в гостиной в студии на улице Гран-Огюстен), он выполнил литографию, которой суждено было стать знаменитой. Плакат олицетворял идеи конгресса, проводимого в «Саль Плэйе», где присутствовали Пикассо и его друзья. Позднее он был выпущен большим тиражом и появился на стенах многих европейских городов. Одни приветствовали его как воплощающий идею мира символ; другие с пренебрежением отнеслись к нему как к грубой форме коммунистической пропаганды. Однако Филадельфийский музей искусства, оставив в стороне политические соображения, наградил художника памятной медалью за эту литографию. Спустя некоторое время голуби мира Пикассо разлетелись буквально по всему миру. В Китае и во многих других социалистических странах были выпущены марки с их изображением.

В ноябре 1950 года третий конгресс, на который Пикассо был приглашен как делегат, должен был состояться в Шеффилде. И предыдущие конгрессы подвергались враждебной критике, однако на сей раз английское правительство, учитывая начавшуюся незадолго до этого войну в Корее, сочло, что конгресс может оказаться слишком опасным пропагандистским мероприятием и потому его следует поставить под контроль, отказав в выдаче виз большому числу делегатов из других стран. Поскольку на конгресс должно было прибыть много выдающихся представителей интеллигенции, и в их числе президент конгресса профессор Жолио-Кюри, это грубое нарушение процедуры и форма, в которой оно было осуществлено, вызвали критику правительства в парламенте со стороны даже такого антикоммуниста, как Уинстон Черчилль.

Случилось так, что одновременно с конгрессом в Лондоне была организована выставка последних работ Пикассо. По этой или по какой-то иной причине Пикассо разрешили въезд в Англию. Будучи предупрежден о его приезде, я поспешил на вокзал «Виктория», чтобы встретить Пикассо и его друзей. Ночной паром необъяснимо долго запаздывал. Когда я наконец увидел маленькую фигуру Пикассо, одетого в серый костюм, с черным беретом на голове и с чемоданчиком в руке, я, к своему удивлению, обнаружил, что он был один. Мы пожали друг другу руки, и он сообщил мне, что его друзья, почти все без исключения, не были допущены в страну в Дувре как опасные революционеры. «А я? — спросил он удивленно. — Что такого сделал я, что они разрешили мне въехать?».

Пикассо пробыл в Англии недолго. Конгресс оказался на грани срыва. Пресса всячески высмеивала любого, имевшего к нему отношение, как игрушку в руках коммунистов. Чтобы избавиться от репортеров, я пригласил Пикассо отправиться со мной на один день в сельскую местность. Он охотно согласился, понимая, что окажется там в кругу друзей. На следующий день мы вернулись в Лондон, и Пикассо утренним поездом отправился в Шеффилд, где, несмотря на столь неблагоприятные обстоятельства, все же должен был открыться конгресс, на который так и не смогли прибыть многие делегаты. Тем не менее самый крупный зал города был переполнен. Речь Пикассо была встречена овацией, хотя она и была самой короткой, не более минуты. Произнесенная на французском языке, она была лишена какого бы то ни было красноречия. Как это было с ним всегда, он не касался политики. Он рассказал присутствующим о том, как научился у отца рисовать голубей и как это открыло ему дорогу в «семью художников». Свою речь он закончил словами: «Я выступаю за

жизнь и борюсь против смерти. Я выступаю за мир и потому борюсь против войны».

По возвращении в Лондон его ждала большая группа студентов, оказавших ему восторженный прием. И все же эта встреча не могла рассеять горечи, причиненной действиями правительства Англии. Он отклонил официальное приглашение посетить собственную выставку. Большинство органов печати страны сочли присутствие Пикассо подходящим поводом не только для его очернения, но и для нападок на тех, кто пожелал оказать ему честь как великому художнику. В печати, например, появилась такая заметка о присутствии на одном из вечеров в честь художника члена правительства: «Странно, что английский министр счел нужным оказать честь Пикассо. Теперь уже всем известно, что из средств, которые Пикассо получает за свои работы, он делает огромные подношения коммунистам».

Однако ни нападки прессы, ни искажения фактов не вывели Пикассо из равновесия. Он к этому привык. Одновременно во время его пребывания в Англии сотни поклонников восторженно приветствовали его. И хотя он чувствовал себя неловко, окруженный людьми, языка которых он не понимал, новая обстановка, в какой он оказался вдали от друзей, и возбуждение от приезда в Англию, страну, о которой он мечтал с юности, доставили ему огромное удовольствие. Он был поражен разрушениями, принесенными войной Лондону, очарован сельской местностью, представшей перед ним в холодном солнечном убранстве. Глядя на нее, он не мог не воскликнуть: «Я удивлен, что молодые английские художники так мало рисуют ее».

Пренебрежение, выказанное британскими властями, не помешало ему посетить четвертый конгресс, состоявшийся в Риме в 1955 году. Он провел в Италии четыре дня, выполняя обязанности, связанные с проведением конгресса, при этом он выкроил время для посещения Сикстинской капеллы.

## Семья

Не слишком привлекательная, выкрашенная в розовый цвет вилла «Ла Галуаз», расположенная на испещренном земляными террасами холме неподалеку от Валлориса, была выбрана Пикассо из-за отсутствия более подходящего жилища. Два низких тутовых дерева, достигавших фронтона здания, бросали тень на маленькую террасу. Однако несколько унылые

комнаты виллы обеспечивали достаточно пространства для Франсуазы и незадолго до этого родившегося у них сына Клода. В конце сада находился гараж, где рядом с «Испано-Суиса», единственным автомобилем, которым он всегда гордился, стоял подаренный ему американским другом «Крайслер». После многолетних поисков самого себя первый сын художника, Пауло, обосновался в селении у залива Жюан и, будучи страстным любителем-водителем, часто выполнял роль шофера отца, когда требовалось подменить Марселя.

В 1949 году, спустя два года после рождения Клода, на свет появилась дочь. Ввиду страсти отца к голубям ее назвали Палома<sup>[4]</sup>.

В семью вскоре вошел также маленький щенок-боксер Ян, который занял свое место на картинах вместе с детьми, играющими с матерью. После приобретения новой собаки, первой после Казбека, продолговатых очертаний афганской овчарки уже не найдешь более на полотнах Пикассо. Округлые личики детей на картинах чем-то напоминали круглую мордашку курносого Яна.

Пикассо всецело погрузился в семейную жизнь. В эти годы он создает много картин и рисунков, на которых дети, одетые в яркие одежды, увлечены игрой, беззаботны и веселы. Он принимал участие в их играх и создавал для них игрушки из кусков дерева, на которые наносил несколько мазков кистью. Он вырезал также из картона фигурки людей и животных, раскрашивал их и придавал их лицам такие забавные выражения, что они становились героями сказок не только для Клода и Паломы, но и для взрослых. Он испытывал такое же наслаждение, как и когда-то ранее в Ле-Трамбле с Майей, а еще раньше с Пауло. Он даже придумывал сюжеты, которые пытался воплотить, используя детскую мебель. Пауло вспоминал один расстроивший его случай. Перед тем как уложить сына в кроватку, отец взял его игрушечную машину. Утром ребенок обнаружил, что вся машина раскрашена в яркие цвета. На сиденьях появились нарисованные подушки, а пол машины раскрашен квадратиками. Ко всеобщему удивлению, Пауло, увидев машину в новом виде, расплакался оттого, что она испорчена — ведь в машинах никогда не бывает пола, сделанного из квадратиков.

Летом близлежащий к Валлорису пляж превращался в место всевозможных забав. Утреннее купание затягивалось до полудня. Пикассо обучал Клода плаванию, показывал ему, как корчить рожицы. Все друзья, отдохавшие у залива Жюан, знали, что в определенные часы Пикассо со всеми домочадцами можно найти на пляже, и потому к обеду на берегу собиралась большая компания, которая затем направлялась в

расположенный тут же на берегу ресторанчик, после чего художник возвращался в свою студию в Валлорис.

### **«Человек с овцой». «Религиозное» искусство**

Чтобы завершить свою коллекцию в замке Гримальди в Антибе, Пикассо решил включить в нее скульптуру «Человек с овцой». Но с ее передачей возникли трудности, и Пикассо в отчаянии отказался от своего намерения. Вместо этого он предложил ее муниципалитету Валлориса. Поначалу члены муниципалитета настороженно отнеслись к этой идее. Испытывая некоторую тревогу, они поинтересовались, что это за скульптура. Когда им разъяснили, что она похожа на человека с овцой, один из членов совета, кузнец, произнес: «Жаль, что это просто еще одна скульптура». Однако, выслушав доводы, они пришли к выводу, что сделанная из бронзы фигура уже сама по себе представляет ценность. К тому же имя ее автора поможет привлечь в город туристов. И они с благодарностью оценили жест Пикассо, хотя и выразили опасения, когда автор сказал, что он хотел бы видеть ее поставленной где-нибудь на площади, чтобы дети могли лазать на нее, а собаки облюбовывать ее всякий раз, когда им захочется.

Предложение было принято, и скульптуру установили на центральной площади Валлориса. На церемонию открытия прибыл один из руководителей коммунистической партии, Лоран Казанова, а также многочисленные друзья художника, и среди них Поль Элюар и Тристан Тцара. В знак признательности город провозгласил Пикассо своим почетным гражданином.

Пикассо был необыкновенно популярен в Валлорисе. Муниципалитет предложил ему расписать одну из заброшенных часовен. Это предложение поступило как раз в тот момент, когда некоторые крупные художники выполняли заказы церквей. Леже создал огромное мозаичное полотно для расположенной в горах Юра церкви в Асси. Автором витражей в ней стал Руо. Матисс расписывал церковь в Вансе, а Брак помогал в реставрационных работах в церквушке неподалеку от Дьепа. Идея использования его таланта для украшения одного из очагов католической веры показалась Пикассо противоречащей его натуре, и в этом с ним были согласны его друзья — коммунисты. Однако в отношении часовни в Валлорисе сомнений подобного рода не возникало, поскольку часовня не использовалась по назначению уже со времени французской революции.

Пикассо был волен расписать ее так, как ему захочется. В своих росписях он хотел выразить глубокое стремление к миру и отвращение к войне. Поэтому во время этой работы он утверждал, что взялся украшать храм мира.

## **Снова война**

Летом 1950 года противоречия между коммунистическими и западными странами привели к войне в Корее. Пикассо прежде всего из соображений гуманности и как человек, ненавидящий войну, счел себя причастным к разразившейся трагедии. Его товарищи по коммунистической партии ожидали, что он найдет способ осудить эту новую вспышку насилия и напишет картину, в которой вина за агрессию будет возложена на западные державы. Пикассо создал полотно, которое он назвал прямо: «Бойня в Корее». На ней изображена группа роботов, расстреливающих нагих женщин и детей.

В отличие от «Герники» и «Склепа» смысл «Бойни в Корее» был более понятен широкой публике. Своей композицией картина чем-то напоминала сцену расстрела на полотне Гойи «1808 год» и картину Мане «Казнь императора Максимилиана».

Во время банкета, устроенного по случаю его 70-летия гончарами Валлориса в маленькой часовне города, Пикассо, осмотрев кирпичную кладку свода склепа, пообещал раскрасить его. Замысел художника состоял в том, чтобы расположить по всему своду огромную картину, на одной стороне которой были бы изображены сцены войны, а на другой — мира. Он начал со сцен войны. Его изрыгающие огонь демоны, сжигаемые книги и омерзительные твари служат символом непередаваемых ужасов, приносимых с собой войной. На все это скопище безумных созданий спокойно взирает богообразная фигура, которая держит щит с изображенным на нем голубем. После создания этих драматичных сцен задача воплощения образа мира оказалась бы наверняка не под силу художнику, обладающему меньшей силой воображения.

В основу сюжета мира он положил то, что являлось, по его мнению, самым дорогим и неизменным в человеческом обществе — любовь, которую он ощущал к своей семье. Мир для зрителя предстает в образе запряженного в плуг Пегаса, которого погоняет ребенок. Среди танцующих пар можно увидеть акробата, балансирующего на шесте, на одном конце которого аквариум, заполненный порхающими ласточками, а на другом —



клетка, в которой резвятся рыбки. Художник хотел этим сказать, что счастье не так-то легко сохранить и что на счастливого человека, как и на акробата, может в любую минуту обрушиться беда. Изобразив грубое насилие войны на одной стороне небесного свода и добрую загадочную природу мира на другом, Пикассо отразил в этом микрокосмосе символ своей философии. Элюар писал по этому поводу: «Он хотел показать, как доброта становится жертвой насилия, но и насилие бессильно перед добротой».

В эти годы Пикассо работал не только в Валлорисе. Он часто выезжает в Париж, и во время наездов в столицу его дом на улице Гран-Огюстен становится местом паломничества многочисленных друзей. Он почти полностью переключается на графику. Более десятка книг, опубликованных в то время его друзьями, содержат его литографии и гравюры. Он иллюстрирует также несколько крупных работ. Наиболее известными из них являются: «Двенадцать поэм», написанных Гонгорой; сборник стихов «Песни мертвых» Пьера Риверди, для которого он сделал 125 литографий; «Кармен» Мериме. Вместе с поэтом и издателем Илиазом Пикассо участвует в издании стихов поэта XVI века Андриена де Монклю, сборников поэм Тристана Тцары и поэта из Гваделупы Эме Сезера. В 1950 году Элюар приносит ему свой сборник стихов «Лицо мира», где Пикассо на каждой странице изображает человеческое лицо, посаженное на тело голубя.

Легко переключаясь с одного жанра на другой и будучи постоянно занят, Пикассо тем не менее находил время для общения с друзьями. После многих лет разлуки Канвейлер вновь становится его агентом по продаже картин, а Сабартес продолжает оказывать ему неоценимую помощь в повседневных делах. Его постоянно окружают художники и скульпторы нового поколения, к которым он проявляет интерес и для которых его советы многое значат. Пикассо был щедр на доброту. Он постоянно искал талантливых художников и был рад, когда находил их. Даже когда, как это часто бывало, к нему обращались посредственные художники, он проявлял внимание, зная, какую глубокую рану может нанести слишком суровая критика. Как-то в разговоре с молодым, не обладавшим большим талантом художником он сказал ему: «Мое мнение не имеет никакого значения. Самое важное — это то, что чувствуете вы в глубине души. Вы сами должны решить, посвятить ли себя живописи».

**Друзья уходят**

Пикассо отдавал много времени политической деятельности, хотя и гораздо меньше, чем его друг Поль Элюар, общение с которым он необыкновенно ценил. Пикассо ставил Элюара выше других поэтов, даже таких, как Аполлинер, потому что Поль глубоко понимал живопись. Элюар обожал живопись в такой же степени, как и поэзию, и видел в Пикассо художника, освободившего искусство от пут и вновь приведшего его в соприкосновение с реальностью. Лекцию, прочитанную им в Лондоне в 1951 году, он назвал: «Сегодня Пикассо, самому молодому художнику в мире, исполняется 70 лет».

14 июня 1951 года Пикассо вместе с Франсуазой Жило присутствовал на свадьбе Поля Элюара с Доминикой Лор в небольшой мэрии Сен-Тропеза. Впервые после смерти Нуш Элюар снова обрел счастье. Но оно продолжалось немногим более года: в ноябре 1952 года Элюара не стало. Его смерть разорвала одну из самых длительных дружеских связей Пикассо.

В момент бракосочетания никто не мог предположить такого неожиданного исхода для человека, полного энергии и жизнелюбия. По случаю бракосочетания Пикассо подарил новобрачным высокую вазу с изображенными на ней нагими девушками и акробатами. Пикассо несколько раз приезжал в Сен-Троpez, чтобы погостить у Элюаров и встретиться с друзьями. Франсуаза не всегда сопровождала его в этих поездках, что дало повод для слухов о произошедшей между ними размолвке.

К концу лета Пикассо был вынужден вернуться в Париж. Ввиду нехватки жилья власти города предложили ему выехать из квартиры на улице Бозси, которая после его переезда во время войны на Гран-Огюстен превратилась в помещение для хранения картин и находилась в ужасном состоянии. Пикассо с неудовольствием воспринял распоряжение властей. Он утверждал, что, занимаясь он коммерческим делом, ему разрешили бы держать в этой квартире товары. Его обижала несправедливость по отношению к художникам. Но в любом случае перспектива закрытия студии, в которой он не прикасался к картинам в течение многих лет, была ему не по душе. Поэтому он поручил Сабартесу и своему шоферу Марселю разобрать картины вместо него и сообщить ему о результатах. Между тем вопрос о размещении Франсуазы и детей, которым стало тесно в помещении над его студией, был решен. Они сняли еще одну квартиру на улице Гей-Луссака.

Ольга, с которой он продолжал иногда видеться, чувствовала себя неважно и поселилась в Каннах. И хотя напряженность в их отношениях,

приводившая к бурным сценам в 30-е годы, со временем ослабла, нынешняя семья Пикассо и его новые друзья служили барьером для их отношений. Пауло оставался единственным связующим звеном. В 1953 году Ольга скончалась. По словам Алисы Токлас, до конца дней остававшейся ее подругой и посещавшей ее в больнице, Ольга тепло отзывалась о Пикассо и их сыне, который, как она утверждала, был к ней добр и проявлял о ней заботу во время болезни. Еще до смерти жены Пикассо стал дедом. Пауло в честь отца назвал сына Пабло.

Смерти Элюара и Ольги, одна за другой, явились первыми ударами. За ними в течение короткого времени последовали другие. Известие об уходе из жизни в результате несчастного случая Андре Дерена, который когда-то был его близким другом, но с которым в последние годы он потерял связь, глубоко подействовало на Пикассо, особенно потому, что незадолго до этого он узнал о кончине другого товарища по совместным дням проживания в «Бато Лавуа», Мориса Рейналя, за несколько месяцев до своей кончины выпустившего вторую книгу о художнике. Пикассо признавался одному из своих друзей, оказавшемуся рядом с ним в тот момент, что каждое утро он имеет обыкновение вспоминать всех друзей и, к великому огорчению, в день смерти Рейналя он не вспомнил его утром. «Но ведь не это же явилось причиной его смерти», — попытался успокоить художника друг. «Нет, конечно, — согласился Пикассо. — Но ведь в то утро я не вспомнил о нем».

Вскоре он получил еще одно горькое сообщение: не стало Матисса. После войны Матисс поселился в Ницце. И хотя последние месяцы он был прикован к постели, он продолжал работать над планами росписи часовни в Венеции и создавал крупные композиции из вырезанных из цветной бумаги кусков. Пикассо часто бывал у больного друга, и они имели обыкновение дарить друг другу картины и всякую всячину. Спустя несколько месяцев после смерти Матисса, в 1954 году, Пикассо получает еще одно трагическое сообщение: скончался Фернан Леже. Пикассо остался, таким образом, последним представителем своего поколения в искусстве. Леже, один из четырех художников, с именем которого связана эволюция кубизма, пошел по пути его экспрессивной интерпретации. Стремясь сделать свое творчество предельно доходчивым, он использовал проверенные временем методы. Пикассо, увидев выставку Леже за год до его смерти, сказал: «У Леже все на месте».

Зима 1953 года стала одной из самых горестных для художника. Отношения с Франсуазой Жило становились все более натянутыми. В конце лета она вернулась в Париж с детьми, оставив его одного в

Валлорисе. Ее фраза о том, что она не желает проводить остаток своей жизни с историческим памятником, получила широкую огласку и больно отозвалась в душе художника. Было бы бестактно устанавливать причину разрыва отношений, которые как это казалось, приносили счастье обоим. Свидетельством его любви к ней явились его многочисленные полотна, в которых он отразил ее красоту. Оба они обожали детей. Жизнь каждого из них как художника приносила им удовлетворение, хотя рядом с Пикассо талант Франсуазы, конечно, терял свой блеск.

Одиночество, ощущавшееся Пикассо, было несколько скрашено приездом старого друга, вдовы скульптора Маноло, умершего незадолго до этого. Вместе с дочерью она взяла на себя заботы о художнике. Но горечь одиночества Пикассо мог преодолеть только собственными силами.

### **«Человеческая комедия» Пикассо**

В середине декабря Пикассо нашел выход не дававшим ему покоя переживаниям. С поразительной быстротой он выполняет серию рисунков, над которыми лихорадочно работал ночами вплоть до конца января. Мишель Лерис, написавший предисловие к альбому, вместившему все сто восемьдесят рисунков, дал ему название: «Пикассо и Человеческая комедия». Художник отобразил в них охватывающее человека в тот или иной момент его жизни отчаяние. Чтобы избавиться от одолевавших его мук, он создавал порой по пятнадцать — восемнадцать рисунков в день. Этот альбом — своего рода автобиография, в которой мы вновь встречаемся с актерами, клоунами, акробатами и обезьянами — героями его картин ранних дней. Как и он, все они постарели. Держа маски перед покрытыми морщинами лицами, они пытаются обмануть окружающих своим невозмутимым видом.

Прежняя тема художника и натурщицы вновь появляется в тонкой форме с новым, более глубоким подтекстом. В основе всех рисунков серии — любовь, любовь художника к людям и, как следствие, его любовь к собственному созданию. Склонившийся над картиной стареющий художник, как никогда прежде, увлечен ею, лишь изредка бросая взгляд на натурщицу. Поразительная глубина, с которой воспроизведена тема старости с ее уродством, слабоумием и порой неосознаваемой глупостью, свидетельствует о понимании самим Пикассо приближения «последнего врага». В то же время он с необыкновенной мягкостью воссоздает юность. Старость и глупость он воплощает в образе сатира, который, похотливо

взирая и скривив губы в пошлой ухмылке, одновременно зачарован лучезарной красотой нагой девушки, стоящей над ним.

Эти рисунки — самое откровенное свидетельство отношения Пикассо к женщине. Написанные с безупречной точностью одной линией, которая не обнаруживает ни единого постороннего штриха, эти фигуры воплощают увенчанную красотой женственность. Они лишены свойственной классическим образам холодности. Их движения дышат жизнью, а возможные несовершенства придают им еще больший личный колорит и глубину. Слова Пикассо: «Мы любим не Венеру, а женщину», — подтверждаются в этих рисунках с непередаваемой убедительностью. Эти рисунки — его признание в том, что он еще ни разу в своей жизни не влюблялся.

В рисунках нашло отражение то, что движет художником и что берет начало, по сути, в эротической сфере. Заменявший реальность образ приобретает еще большую значимость по мере появления все новых и новых рисунков этой поразительной по своей привлекательности серии. Перед нами предстает старый, бородатый, высохший художник, который, склонясь над мольбертом, почти не замечает натурщицу. Он всецело увлечен еще не созданным шедевром. Стоящие вокруг него критики изучают каждую деталь его картины и с восхищением взирают на любой ничего не значащий мазок на его полотне. На другом рисунке они следят за работой молодой художницы, ревниво рассматривающей тело молодой натурщицы. Перед зрителями предстает весь процесс, разворачивающийся в студии художника. Созданный его воображением и перенесенный на холст мир проецируется на отношения между художником и натурщицей. При этом и она, и он скрывают свои черты: она — за маской бородатого мужчины, он — за маской нарисованной в профиль красавицы девушки. Последний рисунок ставит точку во всей серии. На нем изображена молодая натурщица в маске классической красавицы, сидящая перед усатым полоумным художником, который, глядя на созданный им на полотне портрет, обнаруживает на нем не натурщицу, а свое изображение, передразнивающее его беззубым ртом. Пикассо воссоздал жалкое будущее, которое, как он считал, ожидало его, не забывая при этом давно известной ему истины: лишь искусство, питающееся горестями и болями, может спасти его от меланхолии, потому что в основе жизни лежит страдание.

## «LA CALIFORNIE» (1954–1958)



### Возвращение корриды

После первой мировой войны на смену обожаемому им цирку пришла любовь к более утонченному виду искусства, каковым является балет. После смерти Дягилева в 1929 году его интерес к балету несколько ослабел. Лишь в 1945 году он создает занавес для балета «Рандеву», написанного для труппы Ролана Пти. Былую страсть к цирку и балету вновь вытесняет коррида, пробуждавшая в нем воспоминания о его юности.

В послевоенное время в Провансе наблюдалось возрождение традиции боя с быками. Коррида, в которой принимали участие знаменитые испанские матадоры, стала все чаще проводиться на старых, построенных еще римлянами аренах в Ниме, Арле и других близлежащих городах, где в дни ее проведения в первых рядах зрителей нередко можно было встретить Пикассо, окруженного друзьями. Часто его посещения корриды затягивались из-за импровизированных представлений, устраиваемых друзьями. Вечеринки с танцами фламенко, в которых участвовали тореадоры, цыгане и пастухи из Камарга, нередко заканчивались на

рассвете.

Летом 1954 года Пикассо поселился в Валлорисе. Здесь к нему присоединились Клод и Палома, которые приехали вместе с матерью, несмотря на продолжавшийся разлад между родителями. Главным событием летнего сезона того года явилась коррида, устроенная в его честь друзьями. По этому случаю в центре города была сооружена арена. Организованный праздник был широко разрекламирован по всей Французской Ривьере. Жан Кокто, Жак Превер и Андре Верде одними из первых прибыли на торжества и нашли Пикассо в прекрасном расположении духа. Процессия тронулась по улицам города. Пикассо восседал на заднем сиденье открытого автомобиля, изображая игру на трубе. Рядом с ним находилась Палома и одетый в железные латы его друг Пьер Бодуэн, сбравший волосы с одной стороны головы. На сооруженных подмостках Пикассо занял место распорядителя корриды. По одну сторону от него сидел Кокто, по другую — Жаклин Рок. Рядом находилась также Майя, превратившаяся в свои восемнадцать лет в красавицу. Клод и Палома не могли оторвать глаз от матери, Франсуазы, выехавшей на середину арены на красивой лошади, чтобы исполнить предусмотренный церемониалом акт обращения с просьбой к распорядителю начать корриду.

Последовавшие за этим действия не вызвали бы большого интереса у знатока корриды. Они представляли собой не более чем комическую игру, в ходе которой быкам не наносилось никаких увечий. Однако ощущаемая зрителями атмосфера духовной близости друг к другу и дурачество исполнителей делали представление неподражаемым. Праздник прошел с таким успехом, что его стали организовывать ежегодно, при этом Пикассо верховодил на торжествах, словно вождь какого-то племени.

Все, от чего Пикассо получал наслаждение, находило отражение в его работах. Быки, матадоры и пикадоры перемещались с арены на холсты. Дно огромных блюд овальной формы становилось ареной корриды, а на его приподнятых краях располагались зрители, наблюдавшие за боем быков. И большого размера литографии, и тщательно выполненные акватинты воскрешали живые картины корриды на арене в Арле. Летом 1957 года, вернувшись после разочаровавшей его корриды, он создает одну за другой пятьдесят акватинт. Толчком к их появлению послужило не только что увиденное им представление, а выпущенная в XVII веке книга о тореадоре Хосе Дельгадо, идею иллюстрирования которой он вынашивал в течение многих лет.

Спустя некоторое время после посещения корриды в 1954 году Пикассо вместе с Жаклин Рок и детьми отправился в Сере к друзьям,

которых он не видел много лет. Через скульптора Маноло Пикассо познакомился с графом Жаком де Лазермом. Аристократ и его привлекательная супруга жили в просторном, построенном еще два века назад особняке в центре города. Они любезно приняли у себя художника, предоставив в его распоряжение несколько огромных комнат, в которых он мог жить и работать.

Коррида в Серре и купания с Клодом и Паломой в Кольюре были его единственными развлечениями. Он наслаждался переменой обстановки, морем, безлесными холмами Пиренеев. Близость родных и невозможность встретиться с ними причиняли ему страдания. Он четко видел горы, служившие границей, которую он поклялся не пересекать, пока Франко оставался диктатором Испании.

Представители местных властей тепло приветствовали его, надеясь, что он поселится в их округе. Чтобы привлечь Пикассо, они предоставили в его распоряжение старый замок в Кольюре, который он мог бы использовать в качестве студии, точно так же, как он использовал замок Гримальди в Антибе. Они были готовы построить храм мира на вершине близлежащей горы, чтобы он мог быть виден издали с обеих сторон границы. Пикассо подумывал о принятии этого предложения и даже обследовал место на горе, которое показалось ему прекрасным. Он уже было согласился с этой идеей и увлеченно обсуждал свои планы, но возвращение в Париж и другая, более неотложная, работа заставили его отказаться от них.

## **Приобщение к классикам**

Обладая необыкновенно цепкой памятью и зная произведения многих художников, Пикассо нечасто посещал музеи. Однако перед тем как подаренные им Францией в 1946 году картины, хранившиеся в Лувре, должны были быть отправлены в Музей современного искусства, директор Лувра Жорж Саль попросил его заглянуть в музей, чтобы посоветоваться, какие из его полотен следует оставить рядом с работами великих мастеров прошлого. Пикассо прибыл, испытывая глубокое волнение от предстоящей встречи с собственными работами, расставленными вдоль стен галереи, на которых висели полотна классиков средневековья. Их размеры превышали отнюдь не самые маленькие полотна Пикассо, такие, как «Мастерская модистки», написанная в 1926 году, «Муза», созданная в 1935 году, «Утренняя серенада» 1942 года и несколько крупных натюрмортов. После



некоторого раздумья Жорж Саль, сравнив два совершенно различных стиля — Пикассо и старых мастеров, — с убежденностью произнес, что картины Пикассо полностью подходят для музея, и предложил поместить их в отдел испанской живописи, где они могли бы соседствовать с работами Гойи, Веласкеса и Сурбарана. Пикассо чувствовал некоторое смущение оттого, что они будут находиться рядом с шедеврами его великих предшественников. Но, обретя уверенность после высказанного Салем мнения, Пикассо воскликнул: «Вот видишь, мои работы под стать их полотнам!»

### «Женщины Алжира»

Спустя несколько лет после этой «встречи» с великими мастерами Пикассо приступил к вылившейся в пятнадцать рисунков серии, чем-то навеянной ему шедевром Делакруа «Женщины Алжира». Эта картина никогда не давала ему покоя. Он не видел ее в течение многих лет, хотя достаточно было лишь пересечь Сену и зайти в Лувр, чтобы снова взглянуть на нее. Толчком к этой работе послужило ощущение какой-то близости к изображенной на ней экзотической сцене, возникшей, очевидно, от поразительной схожести Жаклин Рок с одной из сидящих на картине алжирских женщин. Вызывающие чувственность позы нагих женщин напоминали одалисок Матисса. «Совершенно верно, — соглашался Пикассо с теми, кто так утверждал. — Когда Матисс умер, он завещал их мне. И таково мое восприятие Востока, хотя я там никогда не был».

### Лаборатория художника

Как-то во время одной из наших встреч я указал ему на различные стили в его работах и на то, что я не мог усмотреть прямой преемственности ни в одной из них. Загадочно улыбнувшись, он отметил, что он и сам не знает, какая картина выйдет из-под его кисти следующей. Впрочем, он никогда не пытался толковать созданное им. «Это дело других, если они этого хотят», — отвечал он. Чтобы продемонстрировать свое утверждение, он достал большую картину, на которой было изображено несколько фигур — жалкие старики вместе с юношами наблюдали за работой художника, стоящего перед мольбертом. «Скажи мне, что все это значит и что делает этот дряхлый старик, повернувшийся к нам спиной? Я не знаю этого сейчас и не знал никогда. Если бы я знал, я не был бы

художником».

Заранее планируемое развитие идеи было столь же чуждо манере Пикассо, как и аргументированное доказательство. Каждое созданное им произведение служило ступенькой для другого. Идеи, воплощенные в последующих полотнах, не исчезали бесследно; каждое из них расширяло рамки окончательного замысла. В этом постоянном, непрекращающемся развитии идей окончательный вариант ставился под вопрос, и именно противоположная идея могла оказаться ближе к истине. Когда я спросил его, намерен ли он продолжать работу над одним из своих крупных полотен, являвшимся результатом ранее созданной им серии зарисовок, он ответил: «Столь большое количество эскизов — часть моего метода работы. Я делаю сотни зарисовок в течение нескольких дней, в то время как другой художник тратит столько же дней на создание одной картины. Продвигаясь вперед, я как бы последовательно открываю все новые окна». В любом изменении, которое он вносил в свою будущую картину, содержался новый элемент. Казалось, он поворачивал перед нашими глазами сверкающий многими гранями драгоценный камень. Его слова подтвердились спустя несколько месяцев, когда все пятнадцать работ серии были выставлены вместе и их общие и отличающиеся друг от друга элементы стали очевидны.

Желая, однако, опровергнуть впечатление, будто он стремится в своей работе достигнуть полного совершенства, он утверждал: «Картину никогда нельзя считать законченной в том смысле, что она вдруг окажется готова для того, чтобы ее подписать и поместить в рамку. Работа над ней не прекращается в тот момент, когда для этого пришло время: происходит нечто, что останавливает преемственность в развитии заключенной в ней идеи. Когда такой момент наступает, это часто служит сигналом необходимости переключения на скульптуру. В конце концов творчество — это плод рук, а не мысли».

Вскоре ему пришлось покинуть Валлорис, где возникли сложности в связи с его правом собственности. Неожиданное прекращение работы повлияло на перемену его настроения. При отъезде он испытывал грусть. Но климат, явно пошедший ему на пользу, и новая любовь восстановили его силы.

Пикассо не придавал особого значения вниманию, вызванному приобретенной в послевоенные годы известности. Поглощенность работой, повседневные контакты с семьей, друзьями не оставляли времени для того, чтобы задумываться о славе. Однако он не мог отказать себе в удовольствии позировать для фотографов, приходивших к нему в гости, и

порой бывал удивлен, если к нему не обращались за автографами. Но его во все большей степени раздражали попытки снять его для хроники или, что еще хуже, сделать записи его бесед, что, как он считал, может лишь исказить их содержание. В целом он с достоинством относился к положению, которое занимал. Однако многие часы, потраченные на посетителей, или, наоборот, малое число их просьб о встречах вызывали у него одинаковое беспокойство.

Во время пребывания в Париже весной 1954 года он был полностью поглощен делами семьи и приемом гостей. При посещении кафе и ресторанов он становился буквально «добычей» туристов. Однажды, когда он направлялся на другой конец улицы Гран-Огюстен, чтобы взглянуть на половодье, достигшее угрожающих размеров, он оказался в кольце журналистов, начавших задавать ему бессмысленные вопросы и пытавшихся сфотографировать его, когда он совершенно не был готов к этому. Разочаровавшись в изменившейся атмосфере Парижа и желая спастись от назойливой публики, он снова отправляется на берег Средиземного моря. Но теперь, после разрыва с Франсуазой, маленькая вилла в Валлорисе потеряла былое очарование; к тому же она оказалась маловатой для работы.

## **Уединение**

Поэтому он решил переехать в другое место и вместе с Жаклин Рок начал подыскивать себе новый дом. Однажды вечером, когда они ехали по гористой местности близ Канн, их внимание привлекла большая, имеющая причудливую форму вилла «La Californie». Он тут же решил, что она подходит ему. Ее помпезный архитектурный стиль начала века, затейливые чугунные лестницы и обрамлявшая окна стилизованная лепка не отпугнули его. Он знал, что приглянувшийся ему дом, возможно, выглядит уродливо, но это его не смутило. Он был уверен, что дом подойдет ему — он имел хорошо освещенные просторные комнаты и высокие потолки. Это позволило хранить в них множество картин, которые он создал в последующие годы.

Высокий забор из железных прутьев позади виллы с будкой у ворот для сторожа давал возможность держать туристов и непрошенных гостей на расстоянии. Расположенный террасами на склоне горы сад с чудесными деревьями — пальмами и гигантскими эвкалиптами — отгораживал дом от соседних вилл, а открывавшийся на море вид вызывал приятное ощущение

простора.

Дом всегда служил для него прежде всего мастерской и местом хранения работ, а не предметом обожания из-за его изысканности и комфорта. На стенах висели картины без рамок и редкие маски, привезенные из Африки и с тихоокеанских островов. Они соседствовали с замысловатыми гипсовыми формами, окруженными фотографиями и клочками бумаги с написанными на них цветными чернилами посланиями. Разбросанные, казалось, случайно по всей комнате предметы не нарушали впечатления какой-то законченности.

В этой атмосфере Пикассо работал, принимал гостей, играл с собаками и заведенной в доме козой. После уборки пищи с обеденного стола последний превращался в станок, на котором он создавал гравюры или трудился над керамическими изделиями. Его жизнь, работу и отдых нельзя было отделить друг от друга. Пикассо — художник, поэт, скульптор, гравировщик, гончар был неразрывно связан с Пикассо — другом, мыслителем, волшебником, отцом, «клоуном».

После приобретения «La Californie» он убедился, что крупным достоинством виллы является то, что солнечный свет освещал все уголки дома. Воздушная атмосфера комнат с высокими потолками вызывала в нем прилив сил, и, как это нередко бывало в прошлом, из-под его кисти стали выходить картины с изображенными на них окружавшими его предметами, сквозь которые струился теплый зеленоватый свет, отфильтрованный ветвями пальм. Каждый день его студия представляла в его картинах заново. Иногда главным объектом композиций становилась Жаклин, сидящая в кресле-качалке в окружении полотен, где был изображен созданный ранее интерьер этой же студии. На других полотнах центральное место занимали окна, устремлявшиеся вверх подобно нефам церквей. Но стоило взгляду скользнуть в сторону от окна, и взору представляли стулья, скульптуры, мольберты и мавританская печь, словно сошедшая с полотен Матисса.

Хотя общий ритм его жизни ежедневно оставался неизменным, Пикассо менял виды своей деятельности. Из Валлориса постоянно привозили на машине керамические изделия. Он раскрашивал их или наносил на них рисунки с помощью резца. На больших блюдах он смелыми мазками создавал образы сов, коз, быков или профиль невозмутимой Жаклин. Вслед за этим он неожиданно переключал свое внимание на скульптуры, которые, словно часовые, взирали на царивший в студии беспорядок. Эти странные фигурки, созданные им из деревянных планок, выброшенных на берег кусков деревьев и рамок полотен, направлялись затем в Париж, чтобы быть отлитыми в бронзе.

## Пикассо-ювелир

Пикассо сотрудничал теперь не только с гончарами, литейщиками, гравировщиками, издателями, изготовителями гобеленов и мозаичных работ, но и с золотых и серебряных дел мастерами, у которых он почерпнул некоторые новые, необычные идеи. Он познакомился с мастерством ювелиров не на Рю-де-ля-Пэ, а в одном из вызывающих у человека страх мест — в кресле дантиста. Он обладал фантастической способностью совершать открытия в тех областях, где другие считали абсурдным и ненужным что-либо искать. Стоило ему взглянуть на инструменты зубного врача, как ему пришла в голову мысль о нанесении методом гравировки золота на поверхность изделия с такой же точностью, с какой дантист ставит золотую коронку на зубы. В результате использования материалов зубного врача Пикассо создает великолепные ожерелья, нисколько не уступающие золотым украшениям древних мексиканских мастеров.

Среди тех, кто использовал в своей работе новаторский эксперимент художника, был ювелир Франсуа Гюго. Восхищенный изяществом его изделий, Пикассо заказал ему пятьдесят крупных блюд, каждое из которых выковывалось из одного куска серебра. Совместная работа двух мастеров привела к созданию великолепных изделий. Когда однажды Пикассо вынул из-под дивана одно из таких блюд и подарил его американскому коллекционеру Сэму Куцу, только что купившему у художника несколько его последних полотен, тот сразу же в виде ответного жеста подарил Пикассо «Олдсмобиль» последней марки.

Во время долголетнего уединения в Каннах к Пикассо часто приезжали представители коммунистической партии Франции, которые обращались к нему с просьбой создать какое-нибудь произведение для проводимых компартией кампаний или поставить свою подпись под каким-либо воззванием. Он знал, что не все в партии понимают его искусство, да он и не ожидал такого понимания от всех. Но, поскольку партия не ограничивала его свободу творчества, он всегда был готов поддержать ее политику. Эти отношения между компартией и художником ничем не омрачались, хотя в них возникало иногда недопонимание. Одно из них было вызвано тем, например, что Сталина, портрет которого Пикассо выполнил после смерти вождя, боготворимого в то время компартией Франции, он поместил в букет цветов. В адрес художника был высказан официальный упрек за недостаточную реалистичность созданного образа.

Когда осенью 1956 года после венгерских событий американский

журналист Карлтон Лейк в интервью с Пикассо намекнул, что многим почитателям художника в Америке было бы приятно услышать о его выходе из компартии, Пикассо ответил: «Видите ли, я не политик. Я не могу судить об этом событии с профессиональной точки зрения. Коммунисты выступают за идеалы, в которые я верю. Я верю, что коммунизм прилагает усилия для реализации этих идеалов». Он не желал выходить из партии потому, что компартия Франции, по его мнению, выражала интересы большей части рабочего класса. Оставаясь ее членом, он не хотел порывать естественные для него связи с простым народом. Он поддерживал контакты с ремесленниками, мастерами, простыми рабочими, вместе с которыми ощущал радость созидания, и его коммунистические взгляды были средством, помогавшим ему поддерживать с ними эти тесные отношения. Его вера в народ являлась частью присущего ему глубокого гуманизма. Именно этой его убежденностью объясняется его неприятие до конца жизни режима Франко.

### «Падение Икара»

В 1957 году Пикассо откликнулся на предложение создать огромное панно для нового здания ЮНЕСКО. Когда к нему прибыли представители ЮНЕСКО, чтобы обговорить предложение окончательно, они отмерили перед зданием его виллы размер панно, которое ему предлагалось создать. Общая его площадь — тридцать три квадратных фута — была настолько велика, что Пикассо выразил сомнение, сможет ли он физически выполнить эту работу. «Мне уже не двадцать пять, — пожаловался он. — Эта работа мне просто не под силу». И в то же время, не желая смириться с мыслью о собственном бессилии, он начал обсуждать способы, позволившие бы ему осуществить этот замысел. Мысль о создании рисунка, по которому специалист по панно или художник-монументалист выполнил бы работу, не привлекала его. «Я хочу вжиться в эту картину, как и во все остальные свои полотна, — заявил он. — Иначе это будет лишь декорация». Затем, повернувшись к заказчикам, сделавшим ему несколько собственных предложений, он заключил: «До свидания, господа. Решение всегда можно найти, но найти его должен я сам».

Ему понадобилось несколько месяцев, прежде чем весной 1958 года он нашел это решение. Понимая, что он не сможет работать одновременно над всем панно, как над единым целым, он решил разделить его на мелкие

кусочки, которые затем десятками укладывал на полу в своей студии. Всего у него получилось сорок пластин. Не видя всех их одновременно и полагаясь исключительно на воображение, он закончил картину, добившись баланса между каждой частью и композицией всего произведения. Наконец работа была завершена и, освещенная специальной подсветкой, поставлена под временно сооруженный навес во дворе школы в Валлорисе. Пикассо представил ее делегации из ЮНЕСКО, возглавляемой Жоржем Салем, который прибыл для того, чтобы официально получить ее из рук художника на церемонии, организованной специально по этому случаю.

Панно производило необычное впечатление. Оно вновь оказалось не таким, каким его ожидала увидеть публика. Однако специалисты оценили оригинальность творения художника. Жорж Саль, внимательно следивший за созданием панно, в своей речи на церемонии передачи выразил уверенность, что его установление в здании ЮНЕСКО будет с восторгом принято публикой.

Так оно и оказалось. В сентябре 1958 года крупное панно было установлено в фойе перед залом заседаний. Оно было ярко освещено, и его обрамляли сделанные из грубого материала стены и массивные колонны. Несмотря на большие трудности, с которыми пришлось столкнуться Пикассо при его создании, он нашел блестящее решение. По мере приближения к панораме зритель не видит всего, что изображено на ней. Она предстает перед ним полностью лишь после того, как он, миновав колонны и пройдя через мостик, оказывается в нескольких метрах от нее. Но, обходя заслоняющие панно строения, он как бы приводит в движение всю композицию, особенно внушающий страх расплывчатый темный объект в центре картины, похожий на тень падающего вниз головой человека. Этот разложенный на мелкие кусочки призрак устремляется вниз на фоне раскаленного добела неба в огромную, вздымающуюся, словно гора, голубую волну, в то время как нежащиеся в лучах солнца отдыхающие на берегу люди не обращают внимания на это падение.

Заключенная в картине аллегория побудила Салю дать ей название «Падение Икара». Способность Пикассо привлечь внимание зрителя, хотя он и не посещал до того место, где предстояло установить его творение, свидетельствовала о его поразительном интуитивном понимании визуального восприятия.

## ОТЪЕЗД ИЗ КАНН. ИСПАНСКИЕ ДРУЗЬЯ (1959–1961-й и более поздние годы)



### Вовнарг

Пикассо как-то спросил одного из друзей, гостившего у него в «La Californie», нравится ли тому это место, и, опередив его, ответил: «А мне нет!» Сад, несмотря на отдельные прекрасные экземпляры деревьев в нем, казался ему искусственным, а архитектура просторного и светлого дома, так подходящего для работы, несла на себе отпечаток вычурности начала века. Кроме того, близость Канн, появление на пляжах огромного количества отдыхающих, нескончаемый поток почитателей, стремившихся получить у него автограф, отвлекали его от работы. Его уже не тянуло, как прежде, покататься с друзьями. Частые перерывы в работе из-за гостей и шумные представления, повторявшиеся каждую ночь у него под окнами, с музыкой и ярким светом, выводили его из себя.

В августе 1958 года Пикассо вновь согласился исполнять функции распорядителя корриды в Валлорисе, но сразу же после окончания праздника вернулся домой. Когда в октябре того же года друзья устроили банкет в его честь, он решил не проводить его в будущем, о чем и сообщил им. Чтобы показать, что его решение окончательное, он неожиданно покидает «La Californie» вместе с Жаклин и Сабартесом.

Частые перерывы в работе стали для него непереносимым мучением. Поэтому в беседах с друзьями нередко можно было услышать о его стремлении уединиться. Однажды в разговоре по телефону с Канвейлером он сказал агенту; «Я только что купил Сент-Виктуар». Старый друг, зная о любви Пикассо к пейзажам Сезанна, порадовался за художника:



«Поздравляю, но какой именно?» Пикассо ответил, что речь идет не о картине, а о почти сплошь покрытом лесом участке земли размером две тысячи акров, который окружал шато Вовнарг. Покупка была осуществлена с поразительной быстротой. Он был очарован суровой величественностью старого строения с башнями и прочной кладкой, покоившегося на скалах в центре необжитой и прекрасной долины. Его элегантность и суровое окружение напоминали ему об испанских замках, а изолированность привлекала возможностью обрести уединение, о котором он мечтал. Не прошло и недели, как Пикассо стал владельцем этого крупного земельного участка со всеми постройками на нем, приобретая одновременно титул маркиза Вовнарга.

Он вновь имел помещение, где мог приступить к воплощению своих новых творческих замыслов. Из Парижа прибыли грузовики с его полотнами и собранной им коллекцией картин Сезанна, Матисса, Курбе, Гогена, Руссо и многих других мастеров. Созданные в «La Californie» бронзовые скульптуры были доставлены без оснований, и их пришлось положить вдоль ведущей к дому аллеи. Лежавшие на земле фигуры выглядели словно прислуга, выстроившаяся для того, чтобы приветствовать своего хозяина. Мебель, подобранная в ближайших антикварных магазинах, главным образом из-за размера и прочности, сделала уютными огромные, выкрашенные в белую краску комнаты замка. Если стулья нуждались в обивке, он покрывал их однотонной материей и затем создавал на них рисунок, где находили отражение все краски окружавшего его пейзажа. Ему пришелся по душе массивный XIX века сервант с затейливыми резными украшениями, который он поместил в гостиную. Именно этот сервант и приобретенная незадолго до этого новая собака появились на новых картинах, созданных в Вовнарге.

Как обычно, после переезда Пикассо меняет свой стиль. В большой гостиной, где бюст бывшего маркиза взирал с карниза камина, Пикассо приступает к новой серии картин. Это главным образом портреты Жаклин, выполненные в ярко-красных, черных и зеленоватых тонах. Ее черты выписаны в реалистической манере с поразительной точностью.

В серии натюрмортов лютя и большой кувшин, казалось, соединились в танце. Кувшин имел круглую, наподобие солнца, форму с четырьмя ручками-ответвлениями, похожими на древнюю эмблему или астрологический знак с двумя добавленными к нему рогами.

Вовнарг пробудил в Пикассо испанские воспоминания. Когда Канвейлер высказал опасение, что в этом уединенном месте им может овладеть меланхолия, Пикассо спокойно ответил, что, поскольку он

испанец, он не боится меланхолии.

Первые полотна, созданные весной 1959 года — портреты и натюрморты, — чем-то напоминали его родину и вызывали в памяти ранние работы, в которых доминировали свет и различные цвета. Он создает несколько пейзажей деревушки, примостившейся на крутом склоне горы через ущелье напротив. Эти работы резко отличаются от полотен, выполненных в сдержанной манере французскими художниками-пейзажистами, в том числе Сезанном.

В последние годы жизни Пикассо, по-видимому, больше говорил на испанском, чем на французском языке. Число посетителей из Барселоны, Малаги и Мадрида в то время значительно возросло. Старые друзья, и среди них Палларес с сыном, ежегодно навещали его. Не забывал друга и Видал-Вентоса. Частыми гостями Пикассо бывали поэты, художники, издатели, агенты по продаже картин и директора музеев, которые приходили, чтобы выразить восхищение его работами или сделать предложение относительно какого-нибудь проекта. Преданный и незаменимый Сабартес в течение нескольких лет занимался идеей создания Музея Пикассо в Барселоне. Ему удалось приобрести возведенный еще в XV веке дворец семейства Агилар на улице Монткада, неподалеку от центра старой части города, где Пикассо провел свою юность. В Малаге на стене дома на площади Мерсед, где родился художник, была установлена мемориальная доска.

В течение многих лет Пикассо имел обыкновение дарить Сабартесу копии всех оттисков выполненных им гравюр. Сабартес дополнял их портретами, рисунками и полотнами, полученными от художника на протяжении десятилетий. Все это и положило начало экспозиции в музее Барселоны. И хотя к этому времени здоровье Сабартеса ухудшилось, он был полон решимости увековечить славу человека, которому был предан на протяжении более чем шестидесяти лет. Он внимательно следил за осуществлением дорогого его сердцу проекта, но пошатнувшееся здоровье не позволило ему присутствовать на церемонии открытия музея.

После смерти Сабартеса в феврале 1968 года Пикассо в память о нем подарил музею серию картин «Менинас». Он продолжал откладывать для своего ушедшего из жизни друга копии подписанных гравюр, словно тот был все еще рядом.

Трудности, связанные с получением официального согласия правительства Испании на создание Музея Пикассо на его родине, были огромными, но благодаря настойчивым усилиям Сабартеса и его друзей-каталонцев все же удалось собрать основу экспозиции, от которой

испанским властям было просто стыдно отказаться, и после долгих переговоров около двадцати ранних полотен художника были переданы муниципальному музею Барселоны. Сабартесу и его друзьям удалось не только добиться согласия муниципалитета на создание музея, но и убедить мэра города быть председателем на церемонии его открытия.

Барселона всегда оставалась городом, к которому Пикассо питал глубокую привязанность. Когда группа молодых архитекторов обратилась к нему с просьбой подготовить эскизы рисунков для украшения фасада нового архитектурного колледжа в старой части города, он охотно согласился. Эскизы представляли собой выполненные тонкой линией рисунки, навеянные каталонскими танцами и праздниками, в которых он принимал участие в молодости. Эскизы были определенного масштаба, чтобы затем их можно было воспроизвести на широкой бетонной полосе на фасаде здания. Линии наносились с помощью пескоструйного аппарата. Этот метод разработал молодой норвежский художник Карл Несьяр. Он же и выполнил всю работу. Вслед за этим норвежец по рисункам Пикассо создает монументальные скульптуры и барельефы в Европе и Америке. Фасад с рисунками художника был открыт в Барселоне в апреле 1962 года.

Новый, «испанский» период в творчестве Пикассо включил также издание испанским писателем Камило Хосе Села трех отрывков из написанной художником зимой 1959/60 года длинной поэмы «Trozo de piel» («Кусочек кожи»). Впервые после гражданской войны в Испании Пикассо предоставил картины из своей студии для показа на родине. Экспозиция была организована в ноябре 1960 года и позволила жителям Барселоны увидеть около тридцати работ различных периодов творчества художника.

Наиболее убедительным свидетельством преданности Пикассо Испании, и прежде всего Каталонии, явилось официальное объявление им в марте 1970 года о передаче новому музею в Барселоне одной из его ранних работ, которая хранилась в семье родственников и потому никогда не покидала Испанию.

Когда в солидных газетах 14 марта 1961 года было опубликовано, что Пикассо женился на Жаклин Рок, большинство его друзей, которые давно хотели этого союза, не поверили сообщению, посчитав это просто мистификацией. Но они оказались не правы. 2 марта в мэрии Валлориса действительно состоялась регистрация брака, прошедшая без пышной официальной церемонии. В течение десяти дней никто, кроме мэра-коммуниста, преданного поклонника Пикассо, и двух свидетелей, ничего не знал об этом важном событии в жизни художника. Единственный раз в жизни ему удалось избежать ажиотажа вокруг бракосочетания и потока

поздравлений.

## Неувядаемый Пикассо

Через полгода планировалось чествование художника по случаю его 80-летия. В связи с этим он решил заняться подготовкой собственного юбилея. Чтобы опровергнуть слухи о том, что он болен и прикован к постели, он решил сделать из юбилея праздник.

Маленький городишко Валлорис организовал торжества, которые были под стать церковным праздникам средневековья. От имени мэра города Поля Деригона отправили шесть тысяч приглашений на фестиваль музыки, песни и танца в Ницце. Среди исполнителей были советские музыканты Святослав Рихтер и Леонид Коган, Глория Дейви из нью-йоркского театра «Метрополитен», знаменитый исполнитель танцев фламенко Антони и многие другие звезды из различных стран. Представление, на котором присутствовали шесть тысяч зрителей и огромное число видных гостей, прошло в исключительно теплой атмосфере и продолжалось всю ночь.

На следующий день, в воскресенье, Пикассо прибыл в Валлорис в сопровождении мотоциклистов-полицейских в белых крагах. Им с трудом удалось пробраться через запруженные толпами народа улицы к экспозиции художника, включавшей пятьдесят полотен, тщательно отобранных его друзьями из различных музеев и коллекций.

В поддень в честь Пикассо был устроен обед в ресторане на берегу моря, где сотни друзей чествовали его, произнося поздравления на различных языках, и где ему было преподнесено множество подарков. На площади Эколь в честь юбилея была устроена коррида, в которой принимали участие знаменитые испанские матадоры Мигель Домингин и Ортега. В нарушение французских законов было убито четыре быка с соблюдением всех полагающихся при проведении корриды ритуалов.

Официальная программа закончилась в Каннах, где после приема в казино «Палм бич» был устроен фейерверк, под стать устраивавшимся в древности императорами. Насыщенная программа торжеств несколько не утомила Пикассо. На протяжении всего праздника он выражал признательность гостям за проявление к нему глубокого уважения и любви. Когда празднества подошли к концу, он ни за что не хотел отпускать друзей. Некоторым из них пришлось отказаться от ранее запланированных дел, чтобы еще на какое-то время разделить с ним радость. Простившись с

последним гостем, он уединился в своей студии.

Не только Франция отдала дань уважения этому замечательному мастеру. В различных частях света к юбилею ценители его таланта выражали ему признательность организацией выставок и посвящением ему специальных выпусков журналов. В США празднование его дня рождения началось с организации в Лос-Анджелесе выставки более ста семидесяти его работ, любезно предоставленных коллекционерами. Девять агентов по продаже картин объединили свои усилия и устроили экспозиции в своих галереях, выставив в общей сложности более трехсот картин Пикассо, созданных им начиная с 1895 года. В связи с этим был выпущен единый каталог. Одновременно Музей современного искусства показал в своих залах крупные полотна и скульптуры Пикассо. Эта впечатляющая экспозиция появилась спустя ровно полвека после первой выставки художника, устроенной в Нью-Йорке Штайглицем и Штейхеном. За прошедшие пять десятилетий известность Пикассо и его работ возросли феноменально.

На фоне этого великолепного показа картин и скульптур из Москвы пришло сообщение о присуждении Пикассо Ленинской премии мира за укрепление дружбы между народами.

Творчество Пикассо поистине покорило весь мир.

## НОТР-ДАМ-ДЕ-ВИ (1961–1970)



### Новое прибежище

В течение короткого периода Пикассо имел два жилища, разделенных пятьюдесятью милями, вернее, два места, где он мог работать. В каждом из них царила своя атмосфера: одно отличалось комфортом, отступавшим, правда, под натиском цивилизации; другое — суровым окружением и изолированностью. Когда в 1960 году новизна Вовнарга стала стираться, он вернулся в Канны. Но неумолимый поток туристов не обошел стороной и виллу «La Californie». Между ней и морем выросли многоэтажные здания, закрывавшие вид на водные просторы, отчего сад и сами помещения не создавали прежнего уюта. Какое-то время Пикассо наблюдал за этим наступлением нового с любопытством. Красные краны, установленные на высоких зданиях-башнях, появляются в некоторых крупных полотнах, изображающих вид из окна виллы. Его, по-видимому, не выводило из себя то, что идиллические пейзажи, которые он воспроизводил всего лишь три года назад, постепенно исчезают. С характерной для него готовностью оценивать вещи с любой возможной точки зрения он как-то произнес: «Кто знает? Может быть, они и прекрасны».

Однако наплыв туристов в Канны вскоре стал невыносим. Решение

переменить место жительства пришло как-то само собой. Появилась возможность приобрести другую виллу, и он купил ее, не задумываясь. Расположенная неподалеку от Мужена, она стояла как бы в стороне, хотя и находилась всего в пяти милях от Канн. В отличие от дома в Вовнарге она была в хорошем состоянии, а местоположение на вершине холма обеспечивало ей своего рода неприступность, чего не хватало в «La Californie». Окружавшие ее холмы, покрытые деревьями, виноградниками, усыпанные деревушками на одной стороне, сбегали к морю, а на другой поднимались ступенями к предгорьям Альп. Вероятность строительства новых вилл и жилых зданий вдоль берега в этом месте была еще отдаленной и потому не беспокоила его. Над виллой стояла часовня Нотр-Дам-де-Ви, это имя носила и вилла.

С вселением в просторные комнаты Нотр-Дам-де-Ви, из окон которой были видны террасы оливковых деревьев и кипарисов, простиравшихся в расположенной на холмах деревушке Мужен вплоть до гряды Эстерель, его повседневная жизнь оказалась огражденной от любопытных глаз туристов. Скульптуры, которым так и не нашлось постоянного места в Вовнарге, были перевезены в новый дом и поставлены в беспорядке в нишах того, что осталось от прихожей. Позднее к ним было добавлено еще множество больших и малых изваяний, в том числе скульптуры периода кубизма. Некоторые из них после многолетнего хранения оказались в плохом состоянии. Над ними был повешен крупный коллаж из рисунков тысячи детей — подарок к его 80-летию. Неожиданными среди них казались две фигуры рабов в полный человеческий рост, созданные Микеланджело, преподнесенные ему музеем Антиба. Революционная манера исполнения окружавших их скульптур более драматично подчеркивала неестественность надетых на рабов оков.

### **«Новая» скульптура**

Скульптура вновь становится главным занятием Пикассо. Использование метода, который он применял в ранние годы кубизма, когда создавал скульптуры из листов картона и жести, привело к появлению новых форм. Раскрашенные плоские и кривые поверхности металла походили на паруса кораблей. В скульптурах, относящихся к периоду кубизма, основным предметом являлась гитара; в 60-е годы ее заменит классический профиль и похожие на цветы глаза Жаклин. Но темами для скульптур могло теперь служить все — птицы, танцующие фигурки, божки,

пастухи, матери с младенцами, бородатые головы и даже стулья.

Одним из важных новых элементов очередного увлечения Пикассо скульптурой стало использование пустот между раскрашенными поверхностями. Они в еще большей степени, чем скульптуры из проволоки в 1928–1929 годах, создавали невидимую, но осязаемую грань предметов. Этой иллюзии способствовала раскраска поверхностей. Именно теперь Пикассо, как никогда ранее, достиг объединения живописи и трехмерной скульптуры. Этот метод неизбежно возник из многолетних занятий керамикой, также соединившей в себе два вида искусства.

Скульптуры из металлических листов открыли новые возможности, поисками которых он занимался с 1929 года, когда впервые родились рисунки и картины для монументальных скульптур. Созданные из металлических листов, они могли легко быть увеличены до больших размеров. Успех первой же попытки увеличить тридцатисантиметровую фигурку женщины с протянутыми почти до двух метров руками побудил Пикассо сделать следующий шаг: в 1963 году благодаря технологии, разработанной Карлом Несьяром, эта же фигурка была превращена в двадцатиметровую скульптуру, которая была установлена в саду агента Пикассо по продаже картин Канвейлера. Она явилась первой из серии монументальных скульптур, которые были воздвигнуты у входа в гавань города Кристинехамн в Швеции, во дворе одной из школ в Марселе, перед зданием Колумбийского университета в Нью-Йорке, на одной из площадей в центре Чикаго.

После возвращения Пикассо в привычную для него атмосферу Канн окружающая обстановка внесла изменения в его восприятие жизни. Его снова влечет неиссякаемая для него тема — художник и натурщица, волновавшая его столь долгие годы.

В 1963 году он создает серию мелких и крупных полотен на классическую тему «Похищение сабинянок», в которые вновь включает элемент насилия, но не такого безжалостного, как в «Гернике».

### **«Живопись сильнее меня»**

В этот период в произведениях Пикассо появляется много лирических сюжетов: девочка, играющая с котенком; дети, поедающие арбуз; и случайные пейзажи, навеянные видами из окон дома в Нотр-Дам-де-Ви. Эти полотна свидетельствуют о том, что Пикассо отнюдь не утратил способности свежего восприятия окружающей его жизни. Он еще



свободнее обращается с цветом, порой спонтанно используя всю гамму красок, которые позволяют ему с удивительной силой воссоздавать задуманные образы. В предисловии к каталогу, выпущенному по случаю одной из выставок в то время, Мишель Лерис воспроизводит фразу, сказанную Пикассо в марте 1963 года: «Живопись сильнее меня; она заставляет меня делать то, что хочет». Теперь, когда он пережил многих своих друзей — Брака, Кокто, Бретона, Джакометти, Зевроса и Сабартеса, ушедших из жизни в последние десятилетия, он стал одинок и превратился в еще большего отшельника. Работа осталась его единственным утешением в жизни и в то же время средством отображения внутреннего мира. Оплодотворенная богатством прожитого опыта, она приобрела еще более разнообразные оттенки благодаря способности использовать любую избранную им форму воплощения идеи. Глядя на работы художника, невозможно проследить крайне сложный путь развития его мыслей, одновременно логичных и противоречивых, воплощавших столь разнообразные чувства. «Ничто, сказанное Пикассо, не является последним словом». Пожалуй, эта фраза Рибемона Дессена наиболее точно характеризует его работы.

Французский художник Жан Лемари, один из организаторов выставки работ художника по случаю его 85-летия, сказал Пикассо, что его ученики хотят знать, в чем разница между искусством и эротикой. «Видите ли, — серьезно ответил художник, — между ними нет разницы». Если вспомнить альбом с набросками еще барселонского периода, то очевидно, что это замечание легко вытекает из его продолжавшегося всю жизнь внимания к женской фигуре как объекту художника. Еще в 1907 году он решает отказаться от «непоколебимой» классической концепции видения женской красоты, создав образ женщины таким, каким он его видел. Его упорное неприятие классической концепции объясняется тем, что женщина для него была прежде всего живым образом, а не отвлеченной богиней, и это побуждало его к поискам новой реалистической формы, в которой бы вся гамма испытываемых мужчиной к женщине чувств, таких, как любовь и ненависть одновременно, находили бы свое яркое выражение. При виде расчлененных и искаженных фигур вопрос о том, какую роль играла в его жизни чувственность, имеет немаловажное значение. Поскольку творчество Пикассо никогда не являлось абстрактным, даже самые крайние искажения его берут начало в реальности. И это особенно справедливо, когда речь идет о противоположности полов. В предисловии к английскому изданию серии «эротических» рисунков, созданных Пикассо зимой 1953/54 года, Ребекка Уэст писала: «Всякий, кто, глядя на эти рисунки, не

почувствует, что изображенная на них натурщица символизирует физическую любовь, должно быть, живет скучной жизнью. И в то же время в них выражено нечто большее... По сути, они — символ природы, живого, осязаемого мира, который остается после нашей смерти и который нам совсем не хочется покидать».

## Испытания

В течение 60-х годов жизнь неоднократно подвергала Пикассо испытаниям. В декабре 1965 года ему пришлось перенести операцию на желчном пузыре, сделанную ему в Американском госпитале в Париже. Точно так же, как во время последнего бракосочетания, были приняты тщательные меры предосторожности, чтобы избежать назойливой прессы и не вызвать беспокойства у друзей, которые были готовы тут же поспешить с утешениями. Пикассо за год до операции знал, что рано или поздно ему придется делать ее, но хотел, чтобы об этом знала только Жаклин. Когда он почувствовал, что время операции подошло, его сыну Пауло было сообщено, что он не может навестить отца как обычно в конце месяца в Каннах. Облачившись в одежды, которые сделали их неузнаваемыми, Пикассо и Жаклин отправились ночным поездом в Париж не из Канн, где их могли узнать, а из Сен-Рафаэля. В госпитале он был зарегистрирован под именем месье Руж. Вплоть до возвращения в Мужен никто, кроме доктора Хеппа, не знал его настоящего имени. Он вернулся домой в приподнятом настроении, радуясь успешной операции.

Событие, которое произошло несколько ранее, очевидно, оставило в его душе более глубокую рану. Осенью 1964 года Франсуаза Жило опубликовала в Нью-Йорке написанную совместно с американским журналистом Карлтоном Лейком книгу «Жизнь с Пикассо». В ней она описывала период с 1943 года, когда впервые встретила художника, до 1953 года, когда между ними произошел разрыв. Попытка Пикассо через суд предотвратить выход книги закончилась неудачно. Публикация книги имела неприятные последствия и по другой причине: в результате ее издания отношения между Клодом и Паломой и отцом обострились до такой степени, что отчуждение детей от отца, казалось, стало непреодолимым. После иска, поданного Клодом в 1969 году против отца, очевидно, с целью получить право на часть его наследства, отношения между ними уже никогда не вернулись к прежним.

## Всемирное признание

В начале 60-х годов было организовано столько различного рода выставок работ Пикассо, что их невозможно перечислить. Экспозиция, показанная в Киото, Нагойе и Токио в 1964 году, привлекла огромное количество любителей живописи. На выставке было представлено сто шестьдесят полотен из музеев Европы и Америки, а также из частных японских коллекций. Одним из посетителей этой выставки оказался первый заместитель премьер-министра СССР Микоян, который совершал в то время поездку по Японии во главе делегации. На вопрос, знает ли он, что Пикассо является членом коммунистической партии Франции, Микоян ответил: «Конечно, знаю и горжусь этим. Художники-абстракционисты создали немало выдающихся полотен. В Советском Союзе многие восхищаются творчеством Пикассо».

В тот же год в Национальной галерее Канады в Оттаве была организована выставка работ Пикассо, отличавшаяся тщательным подбором его произведений. Одновременно правительство Испании впервые отдало дань уважения своему соотечественнику, поместив несколько его работ в испанском павильоне на Всемирной выставке 1964 года.

Но самым значительным признанием художника явились торжества по случаю его 85-летия в 1966 году. Тон им задал Париж, где в ноябре по инициативе министра культуры Франции было организовано одновременно пять выставок. Самая крупная из них располагалась в Гран-пале. Она включала прекрасно подобранные полотна — двадцать картин, отобранных самим художником, которые были созданы им в течение трех последних лет. Впечатляющая выставка скульптур, рисунков и изделий из керамики разместилась в Пти-пале, а выставка графики — в Национальной библиотеке. «Пикассо — властелин нашего века», — этими словами Жан Лемари начал вступление в выпущенном в том же году каталоге работ художника. Париж был поражен размахом и глубиной работ Пикассо.

Воздействие организованных в Париже выставок было огромным. Тысячи парижан и гостей столицы часами стояли в очереди, чтобы попасть на них. Критики не скупилась на похвалы в бесчисленных статьях, сопровождавшихся иллюстрациями. Отныне в глазах широкой публики Пикассо превратился в одного из величайших живописцев, который, в отличие от многих других, получил признание при жизни.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ (1970–1973)



### Пикассо-литератор

6 января 1957 года литературные фантазии вдруг снова овладели Пикассо. Цветными мелками он начинает заполнять одну страницу за другой, внося в них различного рода исправления и аккуратно указывая на каждой из них дату создания. Так происходило всегда, когда его охватывал «литературный зуд». Наконец 20 августа 1957 года он завершил работу. Подобно всем остальным его литературным трудам, это произведение нельзя отнести ни к какому жанру.

В предисловии к этой работе Рафаэль Альберти так представил ее автора: «Перед нами создатель замысловатой поэмы, исключительно запуганного поэтического произведения. Пикассо бросает на поверхность первой страницы зерно, которое даст жизнь целому семейству подобных».

В течение нескольких лет рукопись этого странного произведения оставалась забытой, пока наконец зимой 1966/67 года по предложению братьев Кромелинк Пикассо не сделал на медных пластинках двенадцать гравюр, служивших иллюстрациями к тексту. В сотрудничестве со своим другом из Барселоны издателем Густаво Джили он выпускает книгу, в которую вошли не только текст этого произведения в прекрасной обложке, но и факсимиле рукописи, а также иллюстрации и другие изданные ранее гравюры, созданные еще в 1939 году.

Огромным стимулом для работы над этими гравюрами послужило возобновление дружеских отношений Пикассо с испанским поэтом Рафаэлем Альберти. Уроженец Кадиса, Альберти до войны возглавлял группу художников и поэтов, одни из которых погибли в гражданской войне, другие были разбросаны ею по всему свету. Среди его ближайших друзей были Федерико Гарсия Лорка и Луис Бюнюэль. Первая встреча между Альберти и Пикассо состоялась еще в 30-е годы в Париже. После двадцати лет эмиграции поэта в Аргентине он вернулся в Европу и поселился в Риме, откуда было легко добраться до Мужена. Встреча этих двух андалусцев, имевших между собой так много общего, породила плодотворное и искрометное сотрудничество, толчок которому придавало страстное желание «писать сломя голову... и рисовать напропалую». И то, и другое Пикассо воплотил в «Погребении графа Оргаса». Альберти был очарован не только богатством образов в литературных работах художника, но, как это было и в данном случае, использованием оборотов речи и колорита испанского языка андалусцев. В глубоком и поэтичном предисловии к работе Пикассо Альберти утверждает, что автор создал «произведение, не имеющее себе равных, повесть или причудливое повествование, являющееся уникальным в испанской литературе». Он заключает предисловие словами, взятыми из текста: «Так завершается история и праздник Не всякий мудрец поймет, что же произошло».

## **Жаклин Рок**

Утверждают, что ни одна женщина не может жить с гением, если ее любовь не перевешивает вечно причиняемую ей боль. Нет никаких оснований сомневаться в преданности Жаклин Пикассо. Она знала, что недостаточно лишь прислуживать ему и находиться у его ног, не сводя глаз с обожаемого человека. С годами ей приходилось во все большей степени брать на себя ответственность за принимаемые им решения. Отказ неделями видеть старых друзей и одновременно теплый прием, оказываемый им после такого перерыва, объяснялся неожиданными сменами настроения художника и его взгляда на окружающее. Жаклин удавалось смягчать отношения Пикассо с друзьями. Многие годы она терпеливо следила за его питанием, поддерживала порядок в доме, проявляла о нем заботу и внимание к малейшим деталям быта, таким, как напоминание о передаче по радио соревнований по борьбе, за которыми он следил с таким вниманием, поражаясь причудливым позам борцов на

ковре. Ее преданность художнику обрекала ее на затворничество. И лишь присутствие ее дочери Кэти да визиты друзей помогали ей поддерживать контакт с лежащим за стенами дома миром. Она стала не только полноправной хозяйкой Нотр-Дам-де-Ви, но и оказывала решающее влияние на жизнь самого Пикассо, оставаясь в то же время источником его вдохновения.

Посещавшие дом друзья привлекали художника по разным причинам. Среди них были его давнишние друзья и те, с кем он работал над совместными проектами: братья Кромелинк, Карл Несьяр, поэт Альберти, издатели, архитекторы, фотографы. Фотограф Люсьен Клерг, желая заручиться сотрудничеством с Пикассо в создании фильма, приехал как-то летним вечером с четырьмя цыганами-гитаристами из Камарга. Всю ночь в доме художника раздавалась музыка фламенко. Жаклин и Пикассо разносили закуски и напитки. Рано утром из гостиной можно было услышать странный звук — Пикассо лезвием перочинного ножа выцарапывал автографы на гитарах возбужденных приемом гостей.

Теперь Жаклин редко удавалось убедить мужа совершить поездку куда-либо. Отдельные посещения близлежащего ресторана или визиты к дантисту в Канны — вот, пожалуй, единственные поездки, которые он совершал в это время. Дома и внутри самого себя он имел все, что ему было нужно. Отныне мир приходил к нему в той степени, в которой он этого желал.

В последние годы жизни художника правительство Испании пришло к выводу, что оно может извлечь большую выгоду, если ему удастся убедить художника вернуться на родину. Было предпринято несколько попыток побудить его к этому, например, включением некоторых работ художника в экспозицию Испании на Всемирной выставке в США в 1964 году. Осенью 1969 года в прессе появилось сообщение о том, что испанскому правительству удалось наконец убедить художника передать «Гернику» только что созданному в Мадриде Музею современного искусства, хотя это означало согласие правительства генерала Франко принять полотно, которое столь драматично увековечивало его вину. Однако на самом деле Пикассо и не думал о такой сделке, упорно утверждая, что «Герника» отправится в Испанию лишь после восстановления в Испании республики. Объявленный весной 1970 года крупный подарок художника музею Барселоны поразил многих, хотя было очевидно, что он был сделан столице Каталонии, а не Мадриду.

Безусловно, в последние годы в работах Пикассо ощущается внутренняя свобода, филигранное мастерство, способность поражать

изобретательностью, но и разочаровывать критиков, искавших в его работах политический смысл или силу «Герники».

## **Последний революционер в искусстве**

Пикассо всегда проявлял непоколебимую веру в свое искусство и способность придавать ему такие формы, которые позволяли передавать на полотне свои мысли и чувства в самой экспрессивной форме. Поэтому вряд ли можно говорить о работах этого периода как о «второсортном» воспроизведении самого себя. В своих произведениях он продолжал удивлять новаторскими находками, как, например, в «Трех танцорах», фрагменты из которых были разбросаны в сотнях полотен и рисунков. Он просто был менее склонен воплощать все, что желал сказать, в одной работе-шедевре.

Будучи несгибаемым революционером в живописи, начавшим свой путь с разрушения существовавших в ней канонов, он стал со временем ведущим представителем этого вида искусства, которое многие считали отмирающим. Он вдохнул в него другую жизнь, расширил его рамки, придав ему новое ощущение времени. Октавио Рас писал о художнике: «Творчество Пикассо предвосхищает появление нового времени и в то же время утверждает его. Он не является представителем какого-либо одного направления в живописи XX века. Его произведения воплощают движение, которое позволяет ему находиться одновременно в прошлом и настоящем, принадлежать ко всем временам, не будучи оторванным ни от одного из них. Он создавал полотна не потому, что этого настоятельно требовало время, а прежде всего потому, что он не мог не создавать их. Он — само движение, превратившееся в живопись». Эти слова свидетельствуют об особой способности Пикассо передать движение, которое застыло в живописи и скульптуре еще с момента, когда бегущие олени были буквально заморожены создателями наскальной живописи на стенах в пещерах Ласко и дискоболы остановлены античными ваятелями в скульптурах в момент броска. Традиционные визуальные виды искусства передавали движение в безвременной, статичной форме. Но уже в период кубизма Пикассо передает движение посредством одновременного взгляда на предмет под различными углами зрения, что предполагало иллюзию движения мысли самого зрителя. Эта современная концепция получила дальнейшее развитие в «Трех танцорах». Произвольная перестановка отдельных частей человеческого тела заставляет зрителя по-новому

проявить силу своего воображения.

Существуют другие формы, с помощью которых Пикассо революционизировал концепцию движения и времени. Для него искусство опирается на отрицание времени, отрицание, означающее единство прошлого и настоящего. Это единство, существующее в мифах и снах, необъяснимо и неопровержимо. Как это ни парадоксально, но Пикассо принадлежит всем векам и в то же время принадлежит нашему веку, в котором будущее, как никогда ранее, непредсказуемо и таит в себе угрозу. Ни в один из моментов его творчества мы не обнаружим поиска им завершенности. «Завершить работу, закончить картину? Это же абсурдно, — заметил он как-то одному из своих друзей. — Дать завершенную картину предмета означало бы покончить с ним, уничтожить его, вынуть из него душу, вонзить в него шпагу, как в быка на арене». И все же, несмотря на его неутомимое желание менять стили, каждая его картина тесно связана с предыдущей и последующей таким образом, что, хотя каждая существует отдельно, взятые вместе, они создают единое целое, похожее на партитуру симфонии.

Можно указать на множество примеров, иллюстрирующих это единство вокруг центральной идеи, начиная с серии юмористических рисунков, сгруппированных под общим названием «Аллилуйя» и воссоздающих его прибытие в Париж в 1904 году. Позднее он настаивал на том, чтобы наброски «Герники» выставлялись всегда рядом с полотном, точно так же, как портреты, рисунки и скульптуры, созданные в 1946 году и выставлявшиеся в замке Гримальди в Антибе, могли быть переданы городу Антибу только при условии, что все они будут находиться в одном помещении.

Концепция Пикассо о соотношении его работы с временем тесно связана с его способностью окунаться в мир самых различных образов. Он мог с поразительной легкостью и убедительно ассоциировать себя с Арлекином, минотавром, перевоплощенными образами Древней Греции, легендами Испании.

Как-то, показывая одну из своих работ друзьям, Пикассо заметил: «Видите, я реалист, как и все испанцы», — но он не стал разъяснять, что имел в виду под словом «реалист».

Несмотря на его преклонение перед способностью Веласкеса глубоко видеть и мастерски воссоздавать окружающий его мир, Пикассо в своей интерпретации реальности трактовал реальность времени и пространства иначе, более современно, одновременно воспроизводя предмет и отрицая его, признавая существование реального и оставляя право за



воображением. Он постоянно балансировал на грани реального и нереального, и это роднит его со знаменитыми его соотечественниками — Гойей, Сервантесом и Гонгорой.

Жизнь и творчество Пикассо останутся предметом изучения в течение длительного времени после его смерти. Его способность перевоплощаться сделала его самым молодым художником в мире. Он никогда не позволял успеху сделать его своей жертвой. Использование новых стилей и методов даже в пожилом возрасте объяснялось острым восприятием окружающего и эмоциональным богатством природы художника. Его способность ощущать простые человеческие радости несколько не ослабла к концу жизни.

Для его мыслей и творчества характерны постоянство и преемственность. Любовь к жизни, побуждавшая его ставить под вопрос и исследовать внешние формы, — качество, так остро проявившееся в юности, не изменило ему. Даже к концу его жизни нельзя было утверждать, что он смирился с общепринятыми понятиями морали и красоты. Он не был противником красоты, как утверждают некоторые. Он показал нам разнообразие форм, в которых красота соседствует с уродством.

Ныне слава Пикассо неоспорима, и его имя будет жить долго. Величие всех крупных художников состоит прежде всего в том, что они учат нас видеть, и немногим удалось это сделать с таким мастерством, как Пикассо. Гений великого испанца восхищал многочисленных поклонников, в чьей душе находили отклик созданные им творения, и порождал бурю протестов у недоброжелателей, испытывавших растерянность перед могуществом его таланта. Само искусство учит нас не признавать за ним права устанавливать незыблемые каноны. Необремененные теоретическими обоснованиями произведения Пикассо подтверждают эту истину. Он «освободил» искусство, которое, в свою очередь, освободило и нас от ложных концепций, предрассудков и слепоты. Мы должны быть благодарны ему за страсть, которую он вложил в свои творения, ибо в наше время широко распространенной апатии и отчаяния самым эффективным средством пробуждения желания действовать является всепоглощающая и самозабвенная страсть. Как говорил Пикассо: «Самое важное в этот период духовной бедности — это пробудить порыв». Без пробуждения страстной любви жизнь, а потому и искусство не имеют смысла.

Сообщение о смерти художника утром в воскресенье 8 апреля 1973 года казалось невероятным, еще одной экстравагантной шуткой, которыми он любил разыгрывать друзей, чтобы показать им бренность нашего существования на Земле.

Это быстро распространившееся по всему миру сообщение вызвало

скорбь даже у тех, кто ранее с предубеждением относился к его творчеству. Теперь и они не могли не признать его гениальности. Среди его друзей сразу же возникла проблема: какая форма прощального ритуала будет подобающей для Пикассо во Франции, где за несколько лет до этого Браку была оказана величайшая честь — быть погребенным с военными почестями. Жаклин, зная, что подобная церемония совсем не соответствовала желанию ее мужа, и Пауло, старший из детей художника, взяли на себя все хлопоты, связанные с похоронами дорогого им человека. Они решили, что он должен быть погребен без какой-либо пышной церемонии в расположенном вдали от шумного мира городишке Вовнарг. Ранним утром кортеж отправился из старого дома, расположенного у горы Сент-Виктуар. Среди провожавших художника в последний путь не было ни представителей прессы, ни даже многих близких друзей. И хотя движению процессии не мешали толпы скорбящих, вмешалась природа. Тяжелый слой снега покрыл уже распутившиеся в Провансе цветы. Пришлось использовать снегоочистительные машины и пневматические буры, чтобы проложить дорогу к каменным ступенькам, ведущим к часовне, в которой был погребен его прах. Лишь Жаклин, Пауло и небольшая группа избранных друзей присутствовали при этих последних минутах. Даже его дети, Клод и Палома, были вынуждены наблюдать за церемонией издали, со склона расположенного над часовней холма.

«Пикассо — один из тех, кто заслуживает того, чтобы его называли первопроходцем: он прорвался сквозь десятилетия и открыл новые пути в искусстве», — писал Гийом Аполлинер.

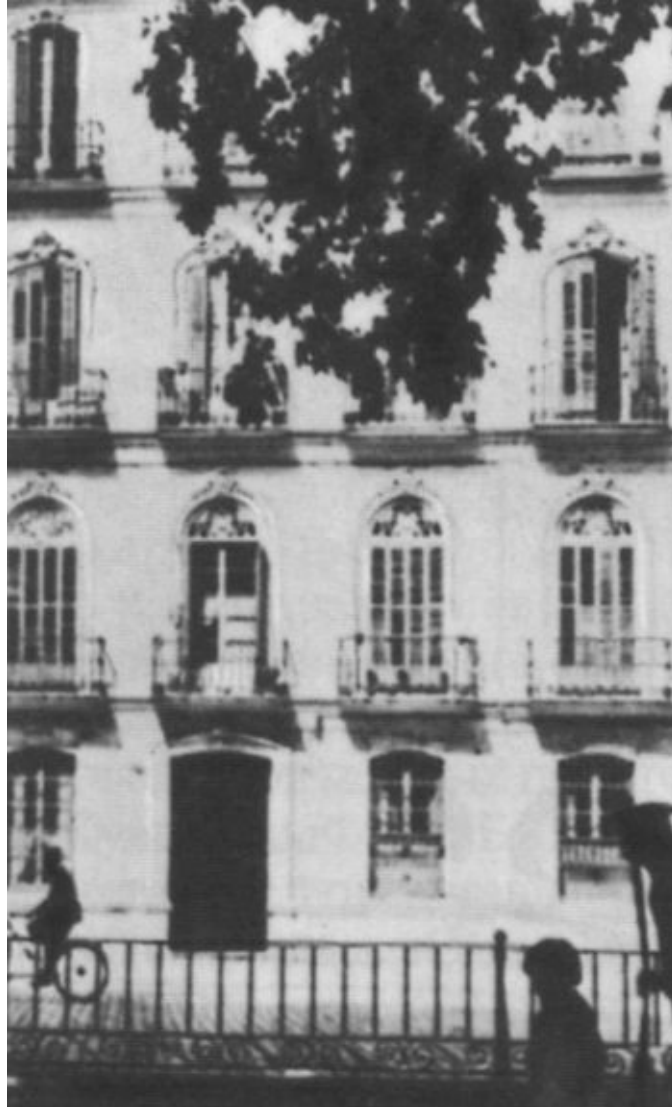
## ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Мать Пабло Пикассо — Мария Пикассо Лопес де Руис.*



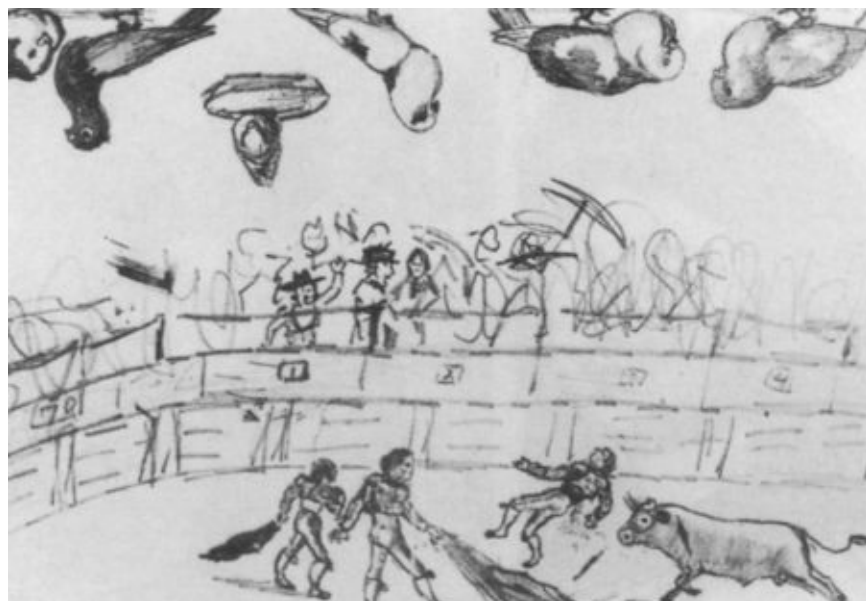
*Отец Пабло Пикассо — Хосе Руис Бласко.*



*Малага, площадь Мерсед. Дом, в котором родился Пабло Пикассо.*



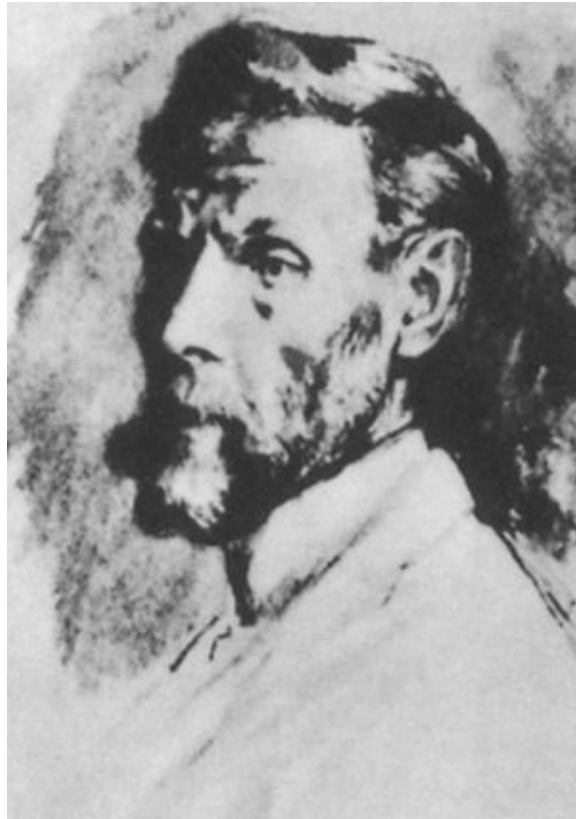
*Пабло Пикассо в возрасте четырех лет.*



*Рисунок девятилетнего Пабло.*



*Пабло в пятнадцать лет.*



*Отец Пабло Пикассо. 1896.*





*Портрет сестры художника. 1896.*



*Мать художника. 1896.*



*Рисунок натуралика. 1896.*



*«Первое причастие». 1896.*



*«Бато Лавуа» — «Пароход-прачечная».*



*Фернанда Оливье, Пабло Пикассо и Рамон Ревентос. 1905.*



*Фернанда Оливье. 1906.*



*Пабло Пикассо. 1904.*



*Жорж Брак.*





*«Таможенник» Руссо.*



*Портрет Гертруды Стайн. 1906.*



*Портрет Амбруаза Воллара. 1910.*



*Амбруз Воллар.*



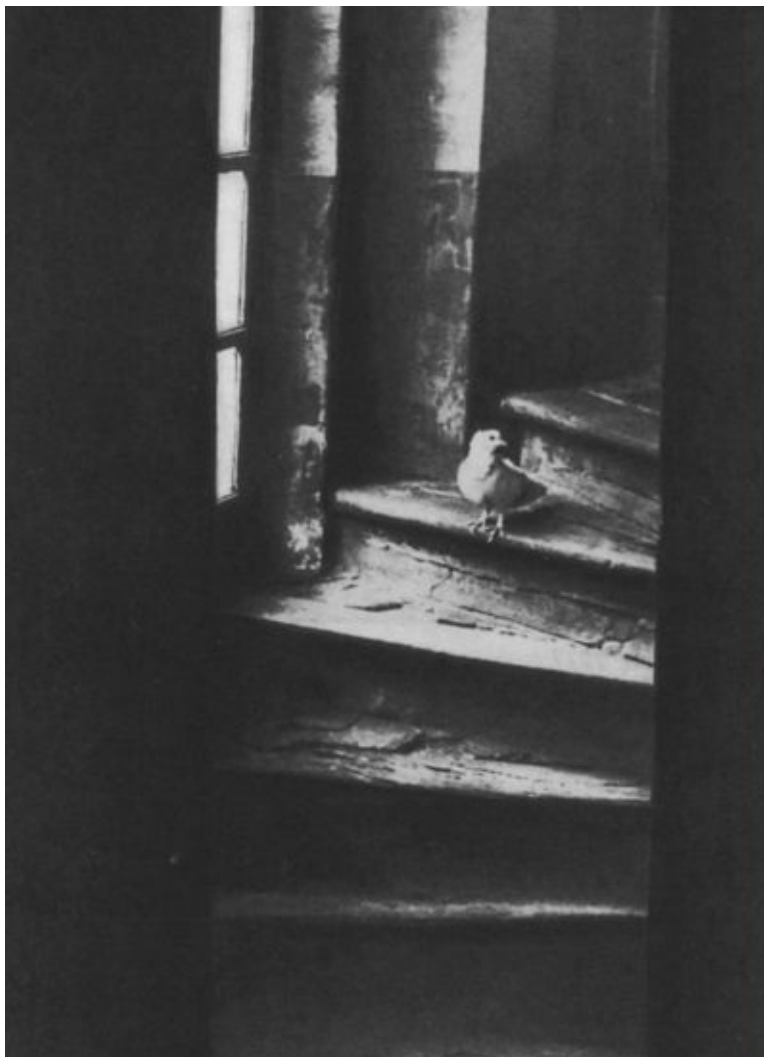
*Макс Жакоб. Автопортрет. 1920.*



*Гийом Аполлинер.*



***Игорь Стравинский. Рисунок Пикассо. 1917.***



*Голубка — вечный мотив творчества Пабло Пикассо.*





*Пабло Пикассо. 1917.*



*Портрет Ольги Хохловой.*



*Пабло Пикассо с сыном Пауло.*



*«Пауло в костюме Арлекина».*



*Слева направо: Жан Кокто, Ольга Хохлова, Эрик Сати, Клайв Белл.  
Рисунок Пабло Пикассо.*



*Пабло Пикассо. 1930.*



*Авангард 1930-х гг. Первый ряд (слева направо): Тристан Тцара, Андре Бретон, Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Ман Рей. Второй ряд: Поль Элюар, Жан Ганс Арп, Ив Танги, Рене Кревель.*



*Портрет Марии-Терезы Вальтер. 1937.*





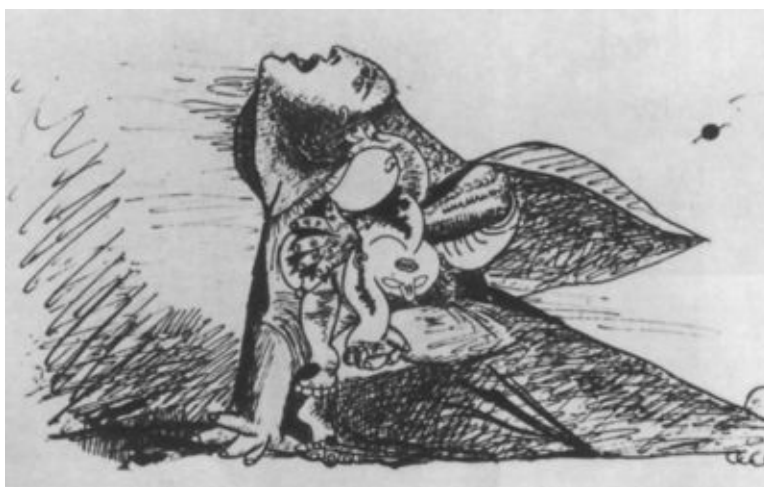
*Мария-Тереза Вальтер с дочерью Майей.*



*Мастерская художника.*



*Пабло Пикассо, работающий над «Герникой». 1937.*



*«Женщина с мертвым ребенком». Этюд, выполненный Пабло Пикассо во время работы над «Герникой». 9 мая 1937 г.*



*Портрет Доры Маар.1938.*



*Портрет Доры Маар.1942.*



*Квартира художника.*



*Пикассо в своей студии. 1944.*



*Рука мастера.*





*Момент творчества.*



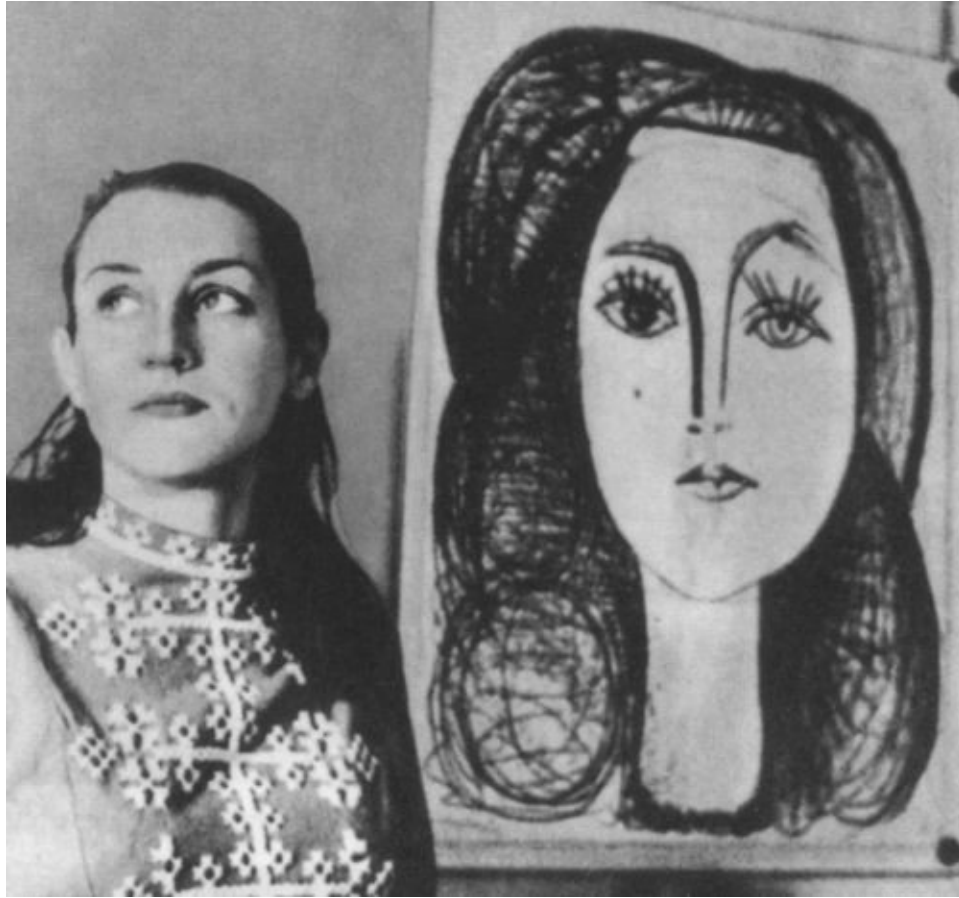
*Студия Пабло Пикассо на улице Гран-Огюстен.*



*«Человек с овцой». Бронза. 1944.*



*Скульптуры в мастерской художника.*



*Франсуаза Жило рядом со своим портретом, выполненным Пабло Пикассо.*



*Пабло Пикассо с Франсуазой Жило.*



*Пабло Пикассо со своими детьми Паломой и Клодом. 1953.*

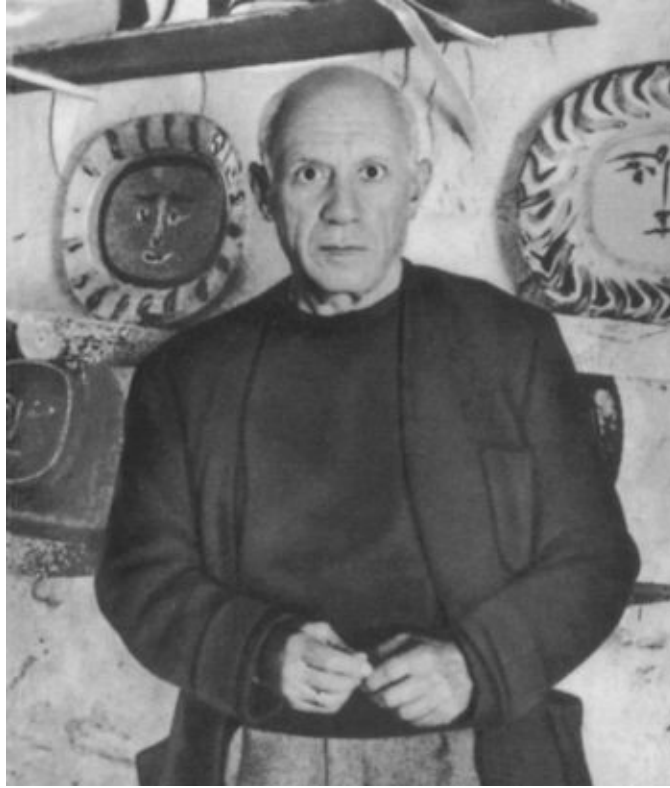


*Портрет дочери Паломы. 1952.*



*Портрет сына Клода. 1951.*





*Пабло Пикассо в Валлорисе. 1947.*



*Керамические вазы, расписанные Пабло Пикассо.*



*Портрет Сильветты Д.*



*Портрет Сильветты Д.*



*Портрет Сильветты Д.*



*Модель, портрет и художник.*



*Испанская песня под гитару.*



*Д. Канвейлер в своем кабинете. На стене картина Пабло Пикассо*

*«Женщина под сосной».*

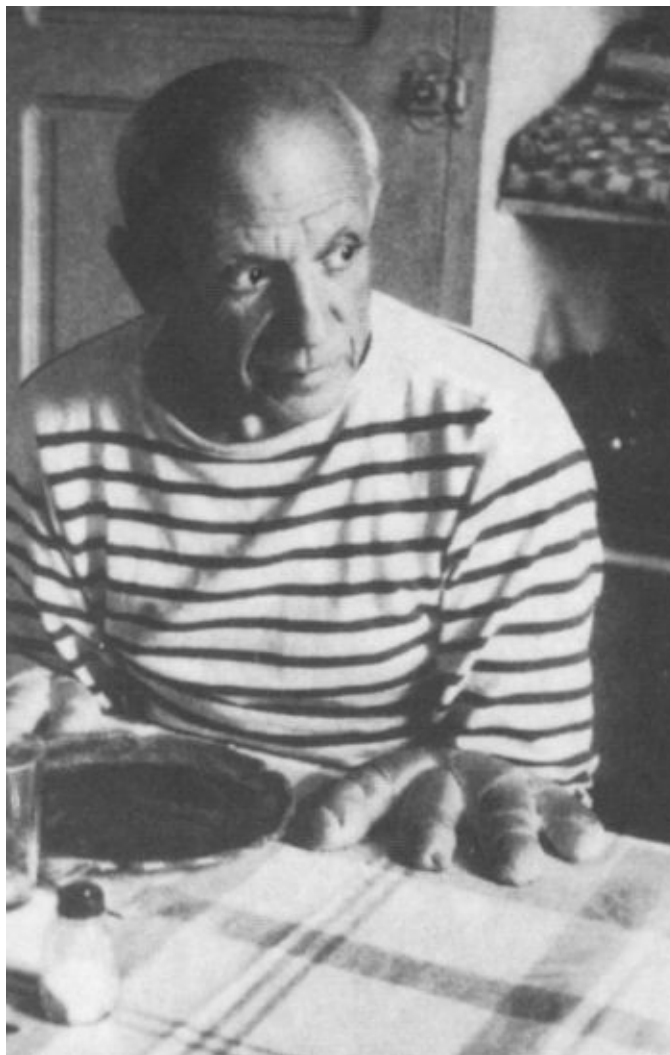


*На корриде в Валлорисе. В первом ряду: Жаклин Рок, Пабло Пикассо, Жан Кокто. Во втором ряду (справа налево): дети художника — Клод, Майя (с гитарой), Палома. 1955.*



*Κορριδα.*





*В минуты отдыха.*



*В минуты отдыха.*



*В минуты отдыха.*



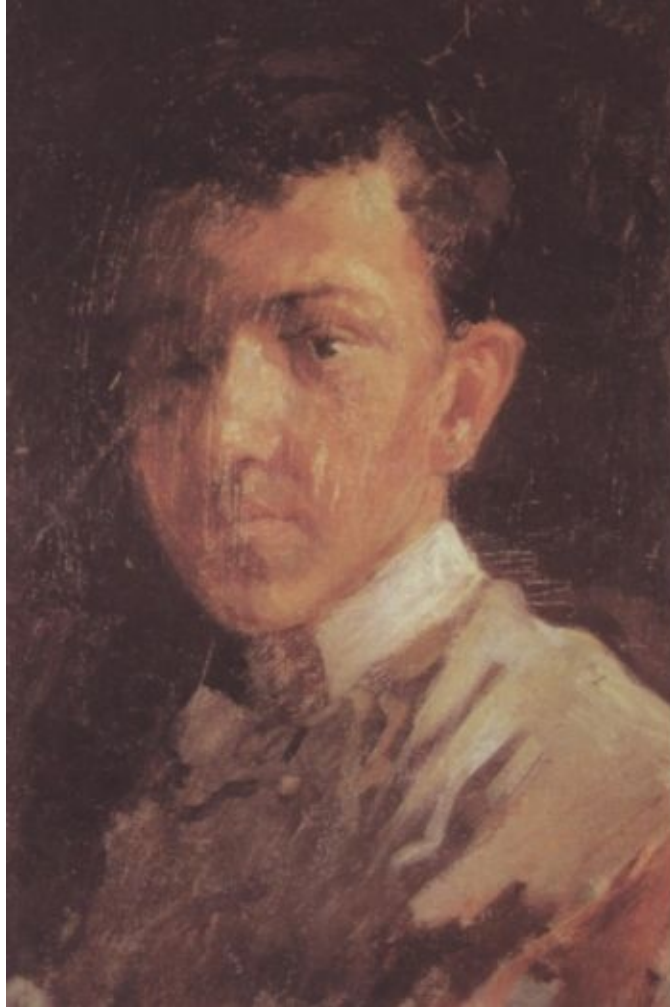
*Пабло Пикассо и Жаклин Рок. Последние годы.*



*Художник среди друзей.*



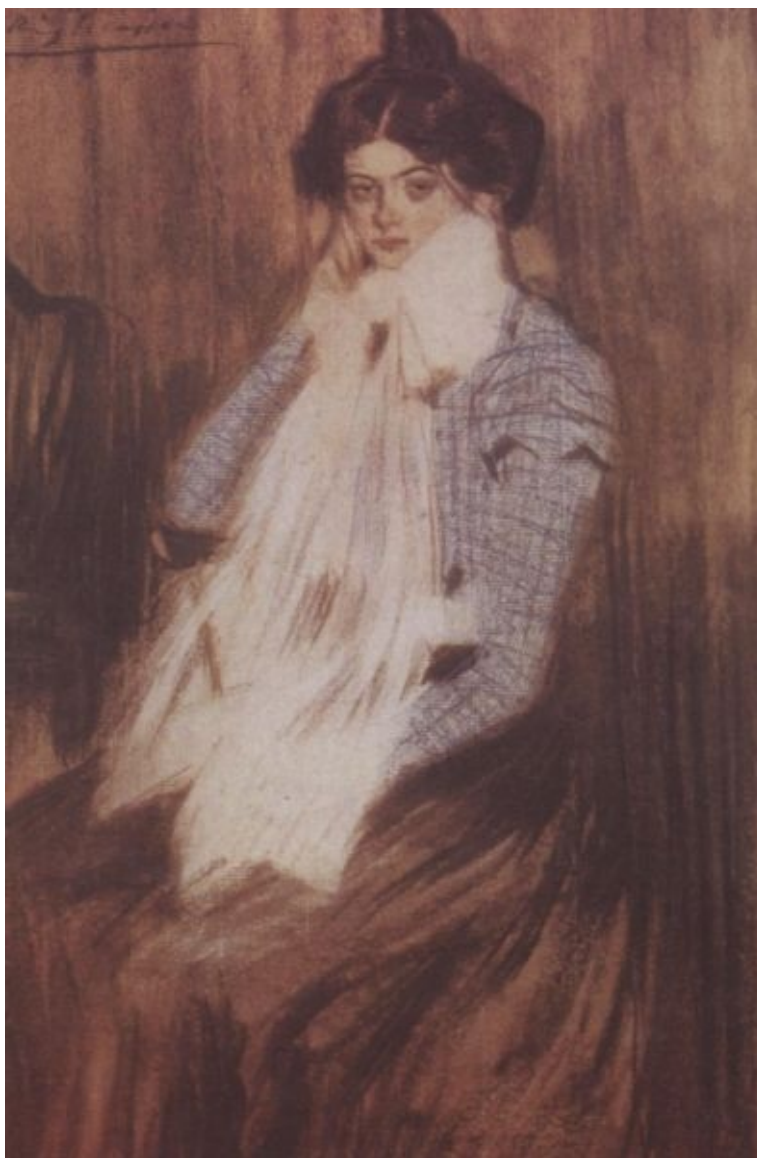
*В мастерской.*



*Автопортрет. 1896.*



*«Наука и Милосердие». 1897.*



*Портрет Лолы, сестры художника. 1899.*





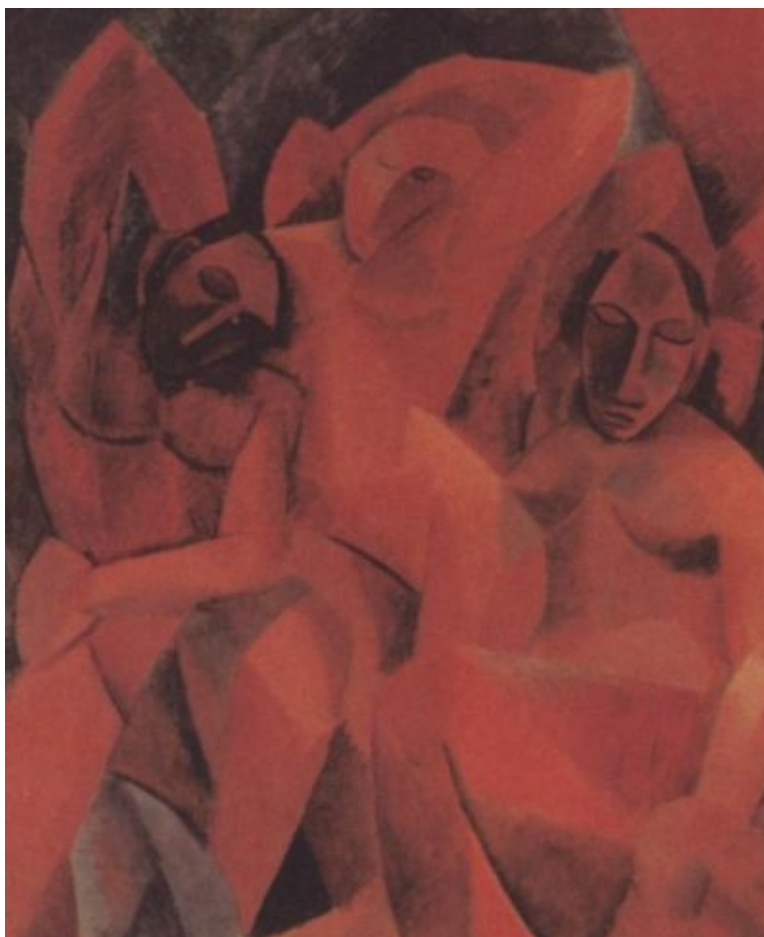
*«Свидание (Сестры)». 1902.*



*Портрет госпожи Каналс. 1905.*



*«Танец с покрывалами». 1907.*



*«Три женщины». 1909.*



*«Фабрика». 1909.*



*«Женщина в кресле». 1913.*



*«Фруктовая чаша». 1917.*



*«Танец». 1925.*





*«Девушка перед зеркалом». 1932.*



*«Минотавромахия». 1935.*



*«Герника». 1937.*



*«Цветочная ваза». 1943.*



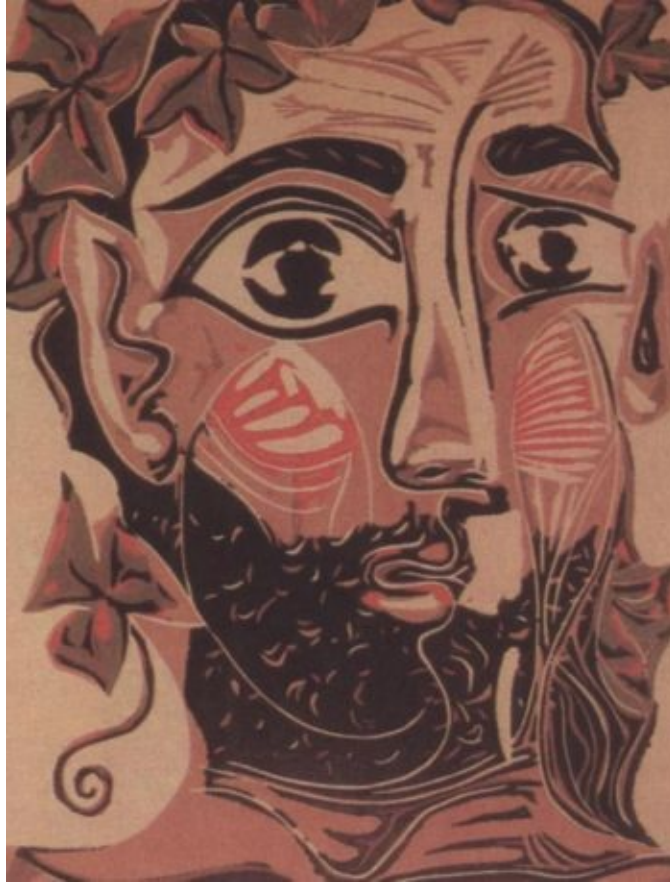
*«Птенцы». 1957.*



*«Менины». 1957.*



*«Менины». 1957.*



*«Бородатый мужчина». 1962.*



Керамическое блюдо, исполненное Пикассо.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

### А

Альберти Р. (р. 1902) — один из крупнейших испанских поэтов XX в. Начал свою творческую жизнь как художник-кубист. В начале 20-х гг. публикует первые стихи, в которых отдал дань сюрреализму. В 30-е гг. творчество А. приобретает ярко выраженный политический характер; во время гражданской войны в Испании решительно встал на сторону республиканцев. Лауреат международной Ленинской премии (1965).

Аполлинер Г. (В.-А Костровицкий) (1880–1918) — французский поэт польского происхождения. Лирике А. присуще трагическое ощущение жестокости жизни. Формалистические эксперименты А. оказали сильное влияние на поэтов 20-х гг.

Арагон Л. (1897–1982) — французский писатель и общественный деятель. Один из видных представителей авангардистских течений в поэзии 20-х гг. В 30-е гг. отходит от сюрреализма; примыкает к коммунистическому движению и в последующий период работает в реалистической манере.

Арп Ж.-Г. (1887–1966) — французский художник, скульптор, поэт, один из основоположников дадаизма. В последние годы жизни в творчестве А. преобладали элементы сюрреалистической и абстракционистской эстетики.

Архипенко А. П. (1887–1964) — украинский художник и скульптор. Работал во Франции, Германии и США Видный представитель раннего кубизма. Позднее примкнул к абстракционистскому направлению.

### Б

Бакст Л. С. (Розенберг) (1866–1924) — русский живописец, график, театральный художник, член «Мира искусства». Был одним из ведущих декораторов балетной труппы С. П. Дягилева «Русский балет». Стилизуя мотивы античного искусства и экзотические восточные одежды, создавал утонченно-декоративные, часто фантастические костюмы, являвшиеся одним из важных элементов красочных театральных зрелищ «Русских



сезонов» в Париже и Лондоне.

Бергамин Х. (1895–1983) — испанский поэт и критик. Стиль Б. отличают оригинальность и парадоксальный подход к рассматриваемым им темам.

Бёрдсли О. (1872–1898) — английский рисовальщик. Развивал декадентские и символистские тенденции, сочетая их с элементами японской гравюры. Утонченное, причудливое искусство Б. с виртуозной игрой силуэтов и контурных линий определило многие черты графики стиля модерн.

Бёрн-Джонс Э. (1833–1898) — английский живописец, работы которого отличались вычурной стилизацией.

Бодлер Ш. (1821–1867) — французский поэт. Начинал как романтик, затем отошел от этого направления. Считается одним из предшественников декаданса. В эссеистике показал себя проницательным и глубоким литературным критиком.

Брак Ж. (1882–1963) — французский живописец, один из основоположников кубизма, автор многочисленных декоративных работ.

Бретон А. (1896–1966) — французский писатель, видный представитель сюрреализма. Утверждал, что личность обретает свободу лишь в интуитивных актах (сне, бреду и т. д.).

## В

Ван Гог В. (1853–1890) — голландский живописец. Полотна В. Г. отличаются страстной эмоциональностью, остро-драматическое восприятие жизни, социальный протест.

Веласкес Д. (1599–1660) — испанский живописец. Сюжеты большинства картин художника — сцены из народной жизни. В. писал также острохарактерные портреты.

Верлен П. (1844–1896) — французский поэт, один из основоположников символизма. Обогастил поэзию тонким лиризмом, придав ей интенсивную музыкальную выразительность.

Вламинк М. де (1876–1958) — французский живописец-самоучка, представитель фовизма. Полотна В. динамичны по композиции, отличаются драматической экспрессией, несколько мрачноватым колоритом.

## Г

Гарсия Лорка Ф. (1898–1936) — испанский поэт и драматург. В творчестве Г.Л., проникнутом демократическим, свободолобивым духом, преобладали трагические мотивы. Был расстрелян фашистами в первые дни франкистского мятежа.

Гоген П. (1848–1903) — французский живописец; один из главных представителей постимпрессионизма. Использовал синтетические обобщения и упрощение цвета и линий. Темы большинства полотен — быт и легенды народов Океании.

Гойя Ф.-Х. де (1746–1828) — испанский живописец, гравер, рисовальщик. В начальный период творчества создает насыщенные светом и непринужденные по композиции полотна, изображающие сцены повседневной жизни. Постепенно в палитре художника начинает преобладать неяркая цветовая гамма, при этом фигуры утрачивают рельефность. Трагические события в Испании в начале XIX в. находят отражение в гротескных полотнах, в которых раскрыто уродство моральных, политических и духовных основ испанского общества того времени.

Гонгора-и-Арготе Л. де (1561–1627) — испанский поэт, оказавший большое влияние на развитие испанской литературы. Автор большого числа произведений, написанных в начальный период творчества (так называемый период «ясного» стиля) в народном духе, и произведений с нарочито усложненным синтаксисом, перегруженных мифологическими образами, неологизмами и сложными метафорами (период «темного» стиля). Положил начало гонгоризму, направлению в поэзии, ориентированному на «аристократов духа».

Грис Х. (1887–1927) — испанский художник, чьи исполненные в темноватых тонах натюрморты предвосхитили появление синтетического кубизма.

## Д

Дали С. (1904–1989) — испанский художник, ведущий представитель сюрреализма. В его работах нашли отражение кошмарные, фантазмагорические, бредовые видения.

Дега Э. (1834–1917) — французский живописец, график и скульптор.

Близок к импрессионистам. Его картины отмечены гибким и точным рисунком, неожиданными ракурсами фигур. Один из самых выдающихся мастеров пастели.

Делакруа Э. (1798–1863) — французский живописец и график, глава французского романтизма. Дух свободомыслия, активного действия, борьбы выразил в наполненных пафосом, динамичных по композиции, экспрессивных произведениях.

Дени М. (1870–1943) — французский живописец. Один из основателей группы «Наби». Представитель символизма и стиля модерн.

Дерен А. (1880–1954) — французский живописец, представитель фовизма и раннего кубизма.

Джакометти А. (1901–1966) — швейцарский скульптор. После увлечения авангардизмом в 20-х гг. вернулся к реализму. Известен своими работами, изображающими фигуры с подчеркнута вытянутыми линиями.

Домье О. (1808–1879) — французский график, живописец и скульптор. Представитель критического реализма, мастер сатирических рисунков и литографии.

Дюшан М. (1887–1968) — французский художник-сюрреалист, стремившийся устранить различие между изображаемым на полотнах и окружающими предметами. Одной из самых известных картин Д. является «Нагая, спускающаяся по лестнице, № 2», в которой художник пытался передать ощущение движения.

Дягилев С. П. (1872–1929) — русский театральный и художественный деятель. Создатель (1911) труппы «Русский балет», оказавшей большое влияние на развитие балетного искусства.

## Ж

Жакоб М. (1876–1944) — французский писатель, был близок к сюрреализму. Для произведений Ж. характерно переплетение фантастического гротеска и реальности.

## К

Камю А. (1913–1960) — французский писатель и философ-экзистенциалист. Участник движения Сопротивления в годы второй мировой войны. Творчество К. — противоречивый сплав гуманистических

и индивидуалистических тенденций. Лауреат Нобелевской премии (1957).

Кандинский В. В. (1866–1944) — русский живописец и график, один из основоположников абстрактного искусства. С 1921 г. жил за границей.

Карлейль Т. (1795–1881) — английский публицист, историк, философ. Выдвинул концепцию «культы героев» — творцов истории.

Клее П. (1879–1940) — швейцарский художник. Один из лидеров экспрессионизма, тяготел к абстрактному искусству и позднее к сюрреализму. Полотна К., напоминая порой детские рисунки, отражают причудливость и оригинальность восприятия им окружающего мира.

Кокто Ж. (1889–1963) — французский писатель, художник, театральный деятель, кинорежиссер и сценарист. Поэтика К. развивалась от дадаизма к сюрреализму.

Колдер А. (1898–1976) — американский скульптор, создатель так называемой кинетической скульптуры.

Крейн У. (1845–1915) — английский художник, иллюстратор, дизайнер. Известен как прекрасный иллюстратор детских книг. Увлекался японской живописью, особенно японской графикой; использовал стиль «Art Nouveau» в производстве обоев и текстильных изделий.

Курбе Г. (1819–1877) — французский живописец. Своим творчеством утверждал демократические идеи, принципы реализма и правдивости в искусстве. Произведения К. отличаются статичностью формы, насыщенностью тонального колорита.

## Л

Леже Ф. (1881–1955) — французский живописец и график, один из видных представителей кубизма. Геометризация объектов в полотнах Л. уподобляется машинным формам современного мира.

## М

Малевич К. С. (1878–1935) — русский художник. В начале века отдал дань фовизму и футуризму. Впоследствии стал одним из основоположников абстрактного искусства.

Мальро А. (1901–1976) — французский писатель, государственный деятель. Романы М., навеянные революционным подъемом на Востоке и

размышлениями о кризисе западной цивилизации, предвосхитили некоторые идеи французских экзистенциалистов. Министр культуры Франции в 1959–1969 гг.

Майе Э. (1832–1883) — французский живописец, один из основоположников импрессионизма.

Маринетти Ф.-Т. (1876–1944) — итальянский писатель, глава и теоретик футуризма. В годы второй мировой войны сотрудничал с Муссолини.

Матисс А. (1869–1954) — французский живописец, график. Один из лидеров фовизма. Выразил праздничную красочность мира в ясных по композиции, выразительных и чистых по цвету полотнах.

Метерлинк М. (1862–1949) — бельгийский драматург, поэт. Символистская поэтика М. выражала протест против приземленности натурализма. Лауреат Нобелевской премии (1911).

Метцингер Ж. (1883–1956) — французский художник, видный представитель кубизма; написал ряд теоретических работ об этом направлении в живописи. В 20-е гг. отдал дань конструктивистскому реализму.

Миро Д. (1893–1983) — испанский живописец, скульптор, график. Картины М. имитируют наивность детского рисунка и тяготеют к алогичным ситуациям и формам.

Модильяни А. (1884–1920) — итальянский живописец. Плоскостность и лаконичность композиций, изысканный силуэт и цвет полотен М. создают особый мир интимных хрупких образов.

Мондриан П. (1872–1944) — нидерландский живописец. Создатель неопластицизма — абстрактных композиций из прямоугольных фигур, окрашенных в основные цвета спектра.

Моне К. (1840–1926) — французский живописец, яркий представитель импрессионизма. В напоенных светом и воздухом пейзажах М. стремился запечатлеть мимолетные состояния свето-воздушной среды в разное время дня.

Моррис У. (1834–1896) — английский художник, писатель, теоретик искусства, общественный деятель. Выступал с романтической критикой буржуазной действительности, видя в искусстве главное средство для ее преобразования и ставя целью эстетическое воспитание масс.

Нонел И. (1873–1911) — испанский художник и график, творчество которого заложило основы каталонской школы живописи.

## П

Писсарро К. (1830–1903) — французский живописец, один из представителей импрессионизма. Писал светлые, чистые по цвету, напоенные свежестью неброские пейзажи и будничные городские сцены, полные особого очарования и поэзии.

Превьер Ж. (1900–1977) — французский поэт, сценарист. В 20-е гг. увлекался сюрреализмом. Автор популярных песен, которые носили антиклерикальный, анархический характер.

Пуссен Н. (1594–1665) — французский живописец, крупнейший представитель классицизма, которого иногда называют «французским Рафаэлем».

Пюви де Шаванн П. (1824–1898) — крупный французский художник. Представитель символизма. Создатель стиля, для которого характерны пластичность, условность, плавность линий, приглушенность цвета.

## Р

Райт, братья Уилбер (1867–1912) и Орвилл (1871–1948) — американские авиаконструкторы и летчики, пионеры авиации. Первыми в мире 17 декабря 1903 г. совершили полет на построенном ими самолете с двигателем внутреннего сгорания.

Рембо А. (1854–1891) — французский поэт, примыкал к символистам. Реалистические тенденции сочетал с нарочитой алогичностью, «разорванностью» мысли.

Ренуар О. (1841–1919) — французский живописец, график, скульптор, один из представителей импрессионизма. Воспевал чувственную красоту и радость бытия.

Риверди П. (1889–1960) — французский поэт. Один из представителей сюрреализма. В последние годы жизни в его творчестве преобладали реалистические тенденции.

Рильке Р.-М. (1875–1926) — австрийский поэт. Ведущая тема произведений Р. — преодоление одиночества через любовь к людям и слияние с природой. Творчество Р. предвосхищает экзистенциальную

прозу.

Роллан Р. (1866–1944) — французский писатель, музыковед, общественный деятель. В своем творчестве утверждал народную героику, противопоставляя ее упадку духовной культуры в Европе накануне первой мировой войны. В 30-е гг. активно выступал против фашизма. Лауреат Нобелевской премии (1915).

Руссо А. (1844–1910) — французский живописец-самоучка, представитель примитивизма. Писал в основном фантастические пейзажи, жанровые сцены, портреты, отличавшиеся наивностью восприятия.

## С

Сальмо А. (1881–1969) — французский писатель, критик. Автор многочисленных работ о Модильяни, Сезанне, Сёра и других деятелях культуры.

Сартр Ж.-П. (1905–1980) — французский писатель, философ, публицист, глава французского экзистенциализма. Основные темы художественных произведений С. — одиночество, поиск абсолютной свободы, абсурдность бытия.

Северини Д. (1883–1966) — итальянский художник. В своем творчестве отдал дань импрессионизму, футуризму, видным деятелем которого был, а также неореализму, где его талант нашел наиболее яркое выражение.

Сезанн П. (1839–1906) — французский живописец, представитель постимпрессионизма. С помощью градаций чистого света и устойчивых композиционных построений стремился отобразить величие природы и органическое единство ее форм.

Сёра Ж. (1859–1891) — французский художник-неоимпрессионист. Создатель стиля, именуемого пуантилизмом.

Стайн Г. (1874–1946) — американская писательница. Проза С. находилась в русле литературы «потока сознания». В 20-е гг. содержала литературный салон в Париже.

Стейнлен Т. (1859–1923) — французский график. Следуя традициям О. Домье, С. остро показывал социальное неравенство, ужасы войны, революционную борьбу народа. Работал также как карикатурист, был мастером плаката.

Стравинский И. Ф. (1882–1971) — русский композитор и дирижер. В начальный период творчества русский фольклор оказал сильное влияние на

С. После переезда за границу (1914) творческая манера С. претерпела изменения: на смену яркому, динамичному интонационному стилю приходит использование приемов и средств европейской музыки периода барокко, итальянского бельканто. Мировую славу С. принесла написанная им музыка к балетам «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

Сурбаран Ф. (1598–1664) — испанский художник, представитель испанского барокко. Полотна С. посвящены преимущественно религиозным темам. Представитель так называемого «караваджийского» направления, для которого характерно сочетание теней и резкого света.

## Т

Тулуз-Лотрек А. де (1864–1901) — французский живописец и график, постимпрессионист, певец парижского «полусвета». Автор большого числа полотен, отмеченных изысканностью рисунка, обостренной зоркостью наблюдения и виртуозной гаммой цветов.

Тцара Т. (Сами Розеншток) (1896–1963) — французский поэт, видный представитель дадаизма и сюрреализма.

## У

Уге М. (1872–1945) — испанский художник и скульптор, работы которого отличались простотой и пластичностью.

Утрилло М. (1883–1955) — французский живописец, мастер лирических городских пейзажей.

## Ф

Фалья М. де (1876–1946) — испанский композитор, пианист. Творчество Ф. — вершина современной испанской музыки. Наряду с операми и балетами создавал произведения для фортепьяно с оркестром, пьесы для фортепьяно, гитары и другие сочинения.

Франс А. (Анатоль Франсуа Тибо) (1844–1924) — французский писатель. Художественный поиск осуществлял в рамках реализма, противостоял иррационализму и мистике. Прошел сложный и трудный путь от утонченного скептика и созерцателя до писателя-сатирика,



гражданина, смело и беспощадно разоблачающего пороки современного ему общества, утверждавшего идеалы гуманизма. Лауреат Нобелевской премии (1921).

### Ш

Шагал М. (1887–1985) — французский живописец и график. Родился в России. Фантастические, иррациональные произведения, часто на фольклорные и библейские темы, отмечены тонкой красочностью, выразительным мягко-живописным рисунком.

### Э

Эль Греко Д. (Теотокопули) (1541–1614) — испанский художник, грек по происхождению. Для созданных Э.Г. полотен характерна повышенная одухотворенность образов и мистическая экзальтация.

Элюар П. (Эжен Грендель) (1895–1952) — французский поэт. В начале 20-х гг. примкнул к дадаизму; позднее вместе с А. Бретоном и Л. Арагоном возглавил направление сюрреалистов. В середине 30-х гг. поэзия Э. приобретает черты философской, интимной лирики.

Энгр Ж.-О.-Д. (1780–1867) — французский живописец и рисовальщик. Блестящий мастер композиции, строгого и тонкого рисунка, правдивых, острохарактерных портретов.

Эрнст М. (1891–1976) — немецкий художник-сюрреалист, стремившийся в своем творчестве передать неуловимость переживаемого момента.

### Ю

Юнг К.-Г. (1875–1961) — швейцарский психолог и философ-идеалист, основатель «аналитической психологии». Развил учение о существовании в психике человека помимо индивидуального, более глубокого коллективного бессознательного слоя, содержание которого определяет процесс становления личности.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПАБЛО ПИКАССО

**1881, 25 октября** — Родился в Малаге (Испания), в семье преподавателя живописи.

**1891** — Семья переезжает в Корунью. Маленький Пабло осваивает азы живописи под наблюдением отца.

**1895** — Первый приезд Пикассо в Мадрид, посещение музея Прадо, знакомство с полотнами великих испанских мастеров.

**1895–1897** — Переезд семьи в Барселону. Пикассо поступает в художественную школу. «Наука и милосердие» — первая крупная работа юного художника. Выставка картин 15-летнего Пикассо в Барселоне.

**1897, осень — 1898, весна** — Учеба в Королевской академии Сан Фернандо в Мадриде.

**1898–1900** — Участие в кружке барселонских интеллектуалов, собиравшихся в таверне «Четыре кошки». Пикассо выступает в качестве портретиста и иллюстратора.

**1900–1901** — Первый приезд в Париж. Знакомство с современной французской живописью. Освоение новых стилей. Возвращение в Испанию. Первая персональная выставка в галерее «Сала Перес» в Барселоне.

**1901** — Новая поездка в Париж. Первая выставка в галерее Воллара. Период «кабаре». «Голубой» период.

**1902, январь** — Возвращение в Барселону.

**1902** — Третья поездка в Париж.

**1903–1904** — Снова в Барселоне.

**1904** — Осознание художником, что его творчество не получит развития в Испании. Окончательный переезд в Париж.

**1904–1906** — Жизнь в «Бато Лавуа». Встреча с Фернандой Оливье. Первый успех. Знакомство с Гертрудой Стайн, с русским коллекционером Щукиным. «Розовый» период. «Цирковой» период. Поездка в Голландию. Появление интереса к скульптуре.

**1906–1909** — Признание. Первые элементы кубизма в работах Пикассо. «Авиньонские девушки». Знакомство с Матиссом, Браком, Руссо. «Негритянский» период.

**1909–1914** — Пикассо — основоположник кубизма. Рождение идеи коллажа. Русский коллекционер Морозов. Разрыв с Фернандой. Появление

элементов сюрреализма в работах художника.

**1914–1918** — Начало первой мировой войны. «Кристалльный» период. Друзья уходят на фронт, горечь утрат. Сотрудничество с «Русским балетом» Дягилева. Знакомство с балериной Ольгой Хохловой и женитьба на ней.

**1919–1930** — Рост известности. Разнообразие стилей. Многочисленные выставки в разных городах мира. Серия портретов друзей — Ж. Кокто, Луи Арагона, Стравинского, Дягилева, Бакста. Дадаизм, абстракционизм, сюрреализм и Пикассо. Рождение сына Пауло. Серия семейных портретов. Элементы монументализма в работах Пикассо.

**1931–1936** — Новое увлечение скульптурой. Появление образа минотавра в работах Пикассо как символа слепой разрушительной силы. Дружба с Полем Элюаром. Пикассо — поэт. Разрыв с Ольгой Хохловой. Мария-Тереза Вальтер — новая натурщица. Рождение дочери Майи.

**1936–1939** — Начало гражданской войны в Испании. Решительное выступление Пикассо на стороне республиканского правительства. «Герника». Знакомство с Дорой Маар.

**1939–1945** — Вторая мировая война. Переезд в Руайан. Оккупация немцами Франции. Возвращение в Париж. Натюрморты, портреты, виды Парижа как свидетельство горечи, переживаемой оккупированной Францией. Проба пера в драматургии. Вступление в коммунистическую партию Франции. Традиционная выставка «Осенний салон» 1945 года целиком посвящается показу работ Пикассо, созданных в течение четырех лет оккупации.

**1945–1954** — Возвращение к Средиземному морю. Франсуаза Жило, рождение сына Клода и дочери Паломы. Пикассо проявляет себя как гравер, литограф, гончар, ювелир. Пикассо — участник Движения за мир. Смерть друзей — Поля Элюара (1952), Ольги (1953), Матисса (1954), Леже (1955). «Человеческая комедия» Пикассо.

**1954–1961** — Работы Пикассо украшают Лувр. Встреча с Жаклин. Создание панно «Падение Икара» для ЮНЕСКО. Возвращение к испанским истокам. Юбилей художника. Пикассо — лауреат Ленинской премии мира.

**1962–1973** — Переезд в Мужен. «Новая» скульптура. «Эротические» рисунки. Болезнь. Всемирное признание. Последний революционер в искусстве.

**1973, 8 апреля** — Смерть Пикассо.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

*Альберти Р.* Встречи с Пикассо (1969–1972 гг.): Отрывки из книги «Восемь имен Пикассо»//Литературная Россия. — 1985. — № 43.

*Бердяев Николай.* Пикассо//Смена. — 1990. — № 8.

*Валлантен А.* Пабло Пикассо. — Ростов н/Д., 1998.

*Герман М.* Пикассо: К 100-летию со дня рождения // Аврора. — 1981. № 10.

*Графика Пикассо: Альбом.* — М., 1968.

*Дмитриева Н. А.* Пикассо. — М., 1971.

*Дубенская Л. А.* Рассказывает Надя Леже / Предисл. Ж. Торез-Вермеерш. — М., 1978.

*Зубова М. В.* Пикассо: Актеры и клоуны. — М., 1976.

*Карлов Л. П.* Антифашистские и антивоенные картины Пабло Пикассо на марках // Новая и новейшая история. — 1987. — № 3.

*Карпентьер Алехо.* Мы искали и нашли себя. — М., 1984.

*Карсавина Т.* Театральная улица. — Л., 1971.

*Подоксик А. С.* Пикассо. Вечный поиск: Произведения художника из музеев Советского Союза. Альбом. — Л., 1989.

*Рохас К.* Мифический и магический мир Пикассо. — М., 1999.

*Appolinaire G.* Les Peintres Cubists, 1913. — N.-Y., 1944.

*Barr A. H.* Picasso: Fifty Years of His Art. — N.-Y., 1946.

*Berger J.* Success and Failure of Picasso. — L., 1965.

*Boeck W., Sabartes J.* Picasso. — N.-Y., 1955.

*Cocteau J.* Picasso. — P., 1923.

*Duncan D.-D.* The Private World of Pablo Picasso. — N.-Y., 1957.

*Elgar P., Maillard R.* Picasso. — N.-Y., 1956.

*Gilot F., Lake C.* Life with Picasso. — L., 1965.

*Reynal M.* Picasso. — Geneva, 1953.

*Sabartes J.* Picasso: An Intimate Portrait. — 1948.

*Stein G.* Picasso. — L., 1938.

*Tzara T.* Picasso et la Poesie. — Rome, 1953.

*Uhde W.* Picasso and the French Tradition. — N.-Y., 1929.

*Vollard A.* Recollections of a Picture Dealer. — L., 1936.

---

**notes**

## **Примечания**

**1**

Пороки конца века (*фр.*).

2

Сомнительная репутация (фр.).



3

Общественная уборная (фр.).

4

Голубь (*исп.*).