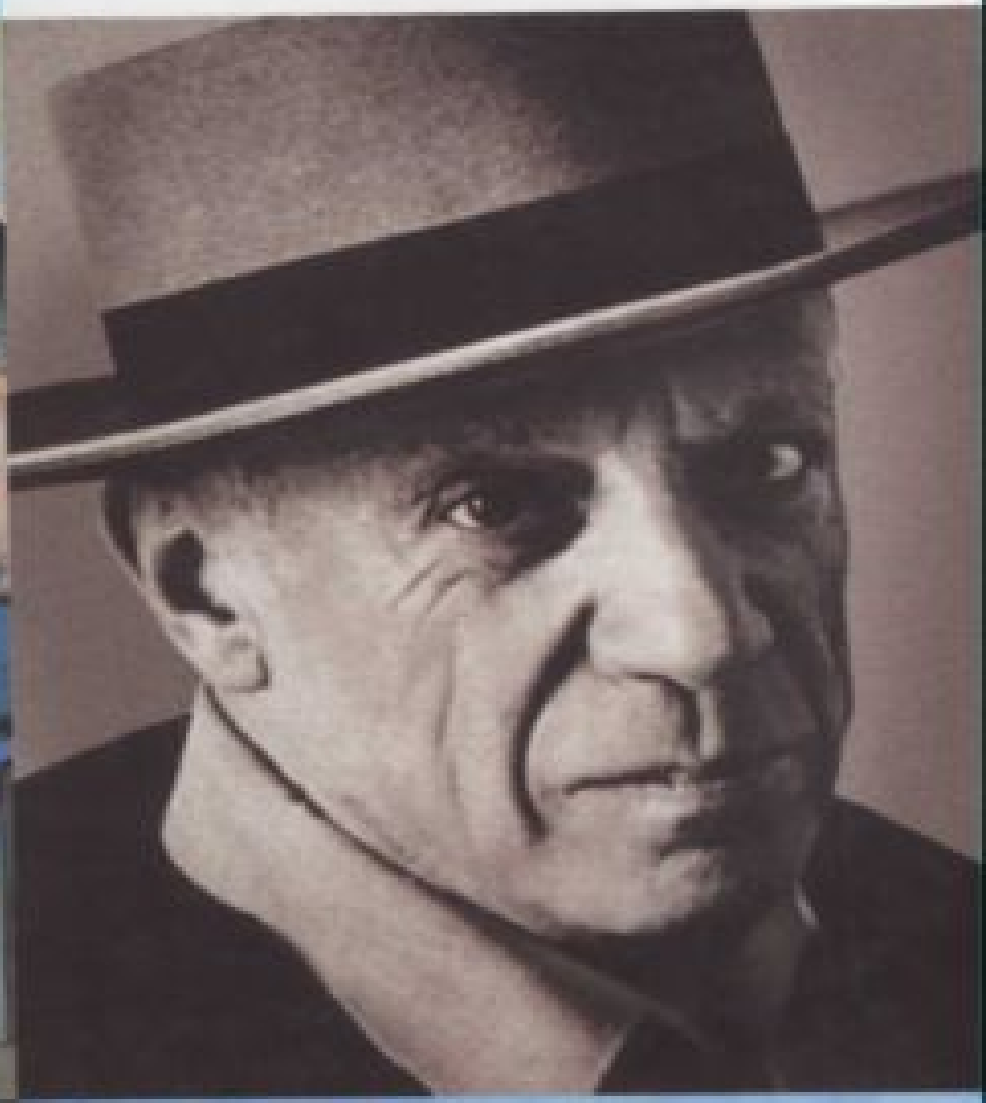
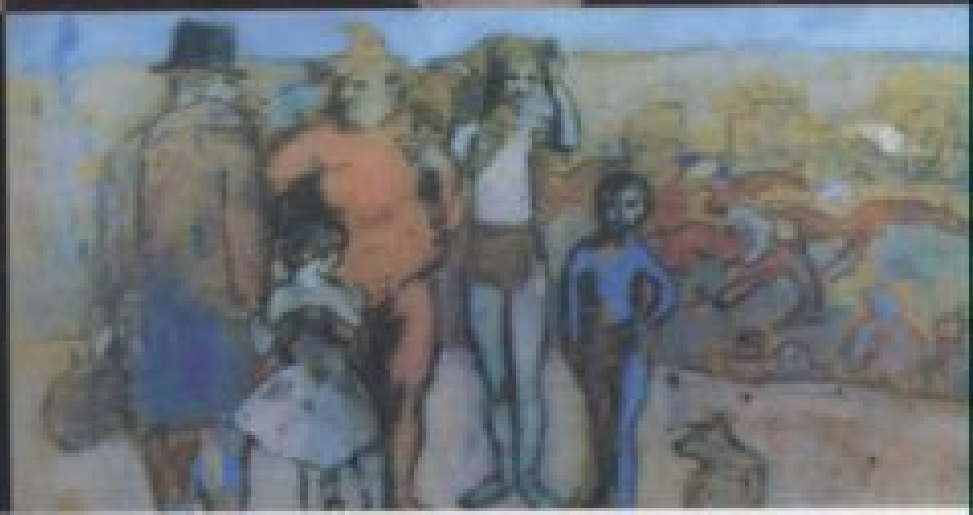
ПИКАССО



Анри Жидель



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Многие считали Пикассо эгоистом, скупым, скрытным, называли самозванцем и губителем живописи. Они гневно выступали против тех, кто, утратив критическое чутье, возвел художника на пьедестал и преклонялся перед ним. Все они были правы и одновременно ошибались, так как на самом деле было несколько Пикассо, даже слишком много Пикассо… В нем удивительным образом сочетались доброта и щедрость с жестокостью и скупостью, дерзость маскировала стеснительность, бунтарский дух противостоял консерватизму, а уверенный в себе человек боролся с патологически колеблющимся. Еще более поразительно, что этот истинный сатир мог перевоплощаться в нежного влюбленного. Книга Анри Жиделя более подробно знакомит читателей с юностью Пикассо, тогда как другие исследователи часто уделяли особое внимание лишь периоду расцвета его таланта. Автор рассказывает о судьбе женщин, которых любил мэтр; знакомит нас с Женевьевой Лапорт, описавшей Пикассо совершенно не похожим на того, каким представляли его другие возлюбленные. Пришло время взглянуть на Пабло Пикассо несколько по-иному…

- Анри Жидель. Пикассо
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ВВЕДЕНИЕ
  - Глава I МАЛАГА
  - Глава II ЛА-КОРУНЬЯ
  - Глава III БАРСЕЛОНА
  - Глава IV ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА В ПАРИЖ
  - Глава V БЛУЖДАНИЯ
  - Глава VI ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ПЕРЕЕЗД В ПАРИЖ. БАТО-ЛАВУАР
  - Глава VII АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ
  - Глава VIII НА ПУТИ К КУБИЗМУ
  - Глава IX КУБИЗМ
  - Глава X ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. ПАРИЖ И РИМ

- Глава XI БЕЗУМНЫЕ ГОДЫ
- Глава XII ПЕРЕЛОМНЫЙ 1925 ГОД
- Глава XIII ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА
- Глава XIV РОЖДЕНИЕ МИФА
- Глава XV ПОСЛЕДНИЕ ЛУЧИ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПАБЛО ПИКАССО
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

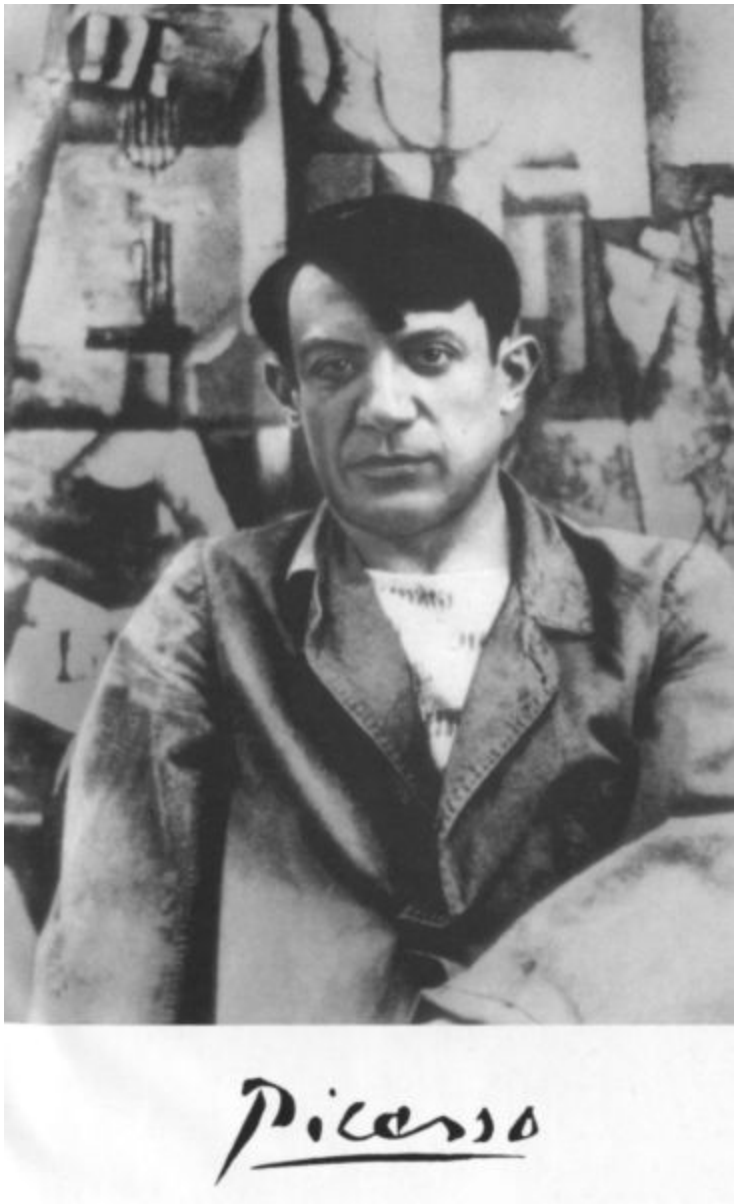
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27

- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64

- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91

Анри Жидель. Пикассо

Катерине и Женевьеве Лапорт за ценную помощь



ПРЕДИСЛОВИЕ

Сейчас, когда XX столетие завершилось и подводятся его итоги, ясно вырисовывается, сколь серьезное воздействие на искусство, на художественную культуру, на весь духовный климат уходящей эпохи оказал Пабло Пикассо.

Вряд ли можно отыскать мастера, вклад которого в становление и развитие искусства Новейшего времени столь же весом и непреходящ. Мало кто из живописцев начала XX века так решительно отказывался следовать заветам предшественников, смело искал, находил и утверждал в своем творчестве новые качества. Трудно найти другого мастера, способного на головокружительные метаморфозы не только в молодые годы, но и на протяжении всей своей долгой жизни. Кому удалось столь же полно запечатлеть противоречивый и неспокойный дух XX столетия, колоссальные сдвиги в истории и в человеческом сознании? Много ли найдется художников, так устремленных в своем искусстве в будущее, как Пикассо?

Ровно сто лет тому назад были созданы «Авиньонские девицы» — одно из наиболее известных произведений Пикассо, ставшее манифестом новой живописи. Это полотно, знаменующее переход от «розового» периода к эстетике кубизма, не сразу было понято и оценено современниками, и лишь с годами стало ясно, что в нем выражена та концепция отношения искусства к реальности, которая сделается ключевой для пластических поисков мастеров европейского авангарда.

Прошло уже более тридцати лет со дня смерти Пикассо. Его творения предстают ныне неотъемлемой частью мирового культурного наследия. В Малаге, где родился художник, а также в Барселоне, Париже, Антибе, где он жил и работал, существуют солидные музеи Пикассо, куда ежедневно Устремляются тысячи туристов. Но и для ценителей-специалистов, и для широкой публики Пикассо не стал музейным мэтром, которому можно лишь благоговейно внимать. Его образы продолжают будоражить, задевают за живое, заставляют спорить. Перед произведениями Пикассо зрители редко остаются равнодушными. В широком спектре откликов можно найти все — от

безоговорочного восхищения и преклонения до искреннего недоумения и возмущения.

Литература, посвященная искусству великого испанца, поистине безбрежна. О нем написаны тысячи статей и сотни книг на всех языках мира. О нем высказывались искусствоведы, философы, религиозные мыслители, поэты, журналисты, художники, фотографы, наконец, его близкие и родственники. Желание понять Пикассо, расшифровать его искусство заставляет пристально вглядываться в его произведения, в перипетии его жизни.

Одна из заметных книг о Пикассо, вышедших в последнее время, принадлежит перу известного французского писателя, биографа, драматурга Анри Жиделя. Автор целого ряда работ по театру и культуре Франции — «Драматургия Фейдо» (1978), «Театр Фейдо» (1979), «Водевиль» (1986), «Весь театр Фейдо» (1988–1989, в четырех томах), «Театр Лабиша» (1991–1992, в трех томах), «Фейдо» (1991), «Кокто» (1997), «Два Гитри» (1998), «Коко Шанель» (2000)[1], «Сара Бернар» (2006) — в этой книге впервые обращается к творчеству мастера, работавшего в сфере пластических искусств. А. Жидель ставит своей целью написание биографии Пикассо и сознательно противопоставляет себя искусствоведам, которые обычно сосредоточиваются на анализе произведений и их пластических особенностей, на описании стилистической эволюции мастера.

В Пикассо Жиделя в первую очередь интересует человек, личность со всеми присущими ей достоинствами и недостатками, сильными и слабыми сторонами, которые раскрываются не столько в его искусстве, сколько в его жизни. Быт Пикассо, его многочисленные любовные и дружеские связи, сложные, нередко скандальные, взаимоотношения с близкими и родными; особенности его темперамента — вот то, что стремится понять и донести до читателя Жидель. С особым тщанием описываются взаимоотношения художника с его подругами и женами. Биограф старательно выискивает факты, проливающие свет на интимную жизнь Пикассо, а там, где фактов не хватает, смело домысливает скрытые причины тех или иных поступков художника, руководствуясь нехитрой логикой, предложенной в свое время Зигмундом Фрейдом.

Столь же решительно и просто автор представляет порой общественную и политическую позицию Пикассо, приписывая ему

мотивы, которыми художник якобы руководствовался в своих отношениях с политическими или общественными деятелями, например с французскими коммунистами. Здесь биограф нередко тенденциозен и неубедителен.

Возникает принципиальный вопрос: насколько верной может быть биография художника, если его основное жизненное дело — творчество — предстает скорее фоном, дополнением к его жизненным коллизиям? Не стоит ли прислушаться к самому Пикассо, как-то сказавшему: «Живопись сильнее меня. Мне приходится делать то, что она хочет»[2]. Вспомним также лаконичную, чеканную формулировку младшего современника и почитателя Пикассо Владимира Маяковского «Я — поэт. Этим и интересен». Разумеется, и Маяковский, и Пикассо интересны нам и другим. Но на чем же стоит делать акцент?

Однако биограф имеет право на свой подход к жизнеописанию художника, тем более что попыток последовательно рассмотреть творчество Пикассо неизмеримо больше, чем попыток описать его жизнь.

Впрочем, никто не мешает вдумчивому читателю яркой и увлекательной биографии Пикассо, созданной Анри Жиделем, мысленно обращаться к картинам, рисункам, скульптурам Пикассо. Чтобы облегчить эту задачу, напомним некоторые вехи и особенности творческого пути великого мастера.

Пикассо принадлежал к числу художников, приобщившихся к занятиям искусством еще в детстве. Внешние условия благоприятствовали тому, чтобы его рано обнаружившееся желание запечатлевать на бумаге видимое и воображаемое могло реализоваться. Отец Пабло дон Хосе Руис Бласко преподавал рисунок и живопись, он не только поощрял стремление мальчика рисовать и писать красками, но и стал его первым наставником. Несомненная одаренность и огромная работоспособность будущего мастера вкупе с этими обстоятельствами объясняют его чрезвычайно быстрое и раннее художественное развитие.

Уже самые первые работы Пикассо не похожи на привычные образцы детского творчества. Художник вспоминал: «Любопытно, что я никогда не делал детских рисунков. Даже когда был совсем

маленьким. Я помню один из своих первых рисунков. Мне было тогда лет шесть или еще меньше. У нас в коридоре стояла статуя Геркулеса с палицей. Я расположился в коридоре и нарисовал Геркулеса, но это не было детским рисунком, а было настоящим рисунком, изображавшим Геркулеса с его палицей»[3]. Подобная работа сохранилась, правда, ее автору было уже восемь или девять лет. Полотна десяти-двенадцатилетнего Пабло показывают необычное для такого возраста умение верно изображать видимый мир. А картины четырнадцатилетнего мальчика по праву считаются вполне профессиональными произведениями.

Весной 1895 года Пикассо впервые попадает в Мадрид и посещает музей Прадо, а осенью его семья переезжает в Барселону, где в течение двух лет юноша занимается в Школе изящных искусств. В своих самостоятельных работах, выполненных в Барселоне, — таких, как «Церковный служка», «Первое причастие» (1896) и особенно в большом полотне «Наука и Милосердие» (1897) — художник наиболее близок к академическому направлению. Недаром последняя из названных картин получила высокую оценку в академических кругах, о чем свидетельствует присуждение ей почетного диплома Национальной художественной выставки в Мадриде в 1897 году, а затем и золотой медали на выставке в Малаге.

Раннее и успешное овладение Пикассо уроками академического мастерства и его тяга к самостоятельности привели к тому, что, поступив осенью 1897 года в Королевскую академию Сан-Фернандо в Мадриде, юный живописец вскоре понял, что ему там нечего делать. В смысле ремесленных навыков академическое образование уже не давало ему чего-то существенного, что же до творческих установок академического направления, то они начинают все больше расходиться с его устремлениями. Эти обстоятельства и послужили основной причиной того, что спустя несколько месяцев Пикассо покидает стены академии.

Сближению с новыми направлениями в искусстве, особенно с модерном и символизмом, способствовало пребывание Пикассо в 1899–1900 годах в Барселоне — наиболее передовом в художественном отношении городе Испании того времени. Через журналы по искусству, контакты с другими живописцами, критиками, литераторами, объединившимися вокруг артистического кабаре

«Четыре кота», он приобщается к художественной жизни Франции, Англии, Германии, Скандинавских стран.

Для расширения кругозора молодого художника особое значение имел его первый визит в Париж осенью 1900 года, положивший начало франко-испанскому периоду его творчества. Этот период, непосредственно предшествующий «голубому», при всей его краткости оказался насыщенным событиями и очень важным для становления художественной индивидуальности Пикассо.

Непосредственной причиной первой поездки молодого мастера в Париж было желание посетить Всемирную выставку, открывшуюся в мае 1900 года. С современной французской живописью Пикассо знакомился также, посещая многочисленные парижские выставки и галереи, в частности галереи Берты Вейль и Амбруаза Воллара, с которыми у него быстро установились деловые контакты. Важную роль первого путешествия в столицу Франции подчеркивал и сам Пикассо. «Только в Париже я понял, каким великим художником был Лотрек», — признавался позднее мастер[4].

Если основные темы картин и рисунков Пикассо франко-испанского периода связаны с изображением городской цивилизации, представленной в столь ярком, красочном и захватывающем виде Парижем рубежа веков с его пестрой толпой, бурными увеселениями, изменчивой атмосферой, то в произведениях «голубого» периода все это исчезает. Модно разодетая богатая толпа сменяется одинокими фигурами облаченных в лохмотья бедняков и нищих. Из современной, сегодняшней городской среды действие переносится в среду, лишенную конкретных примет места и времени. Ощущение веселья, праздничности уступает место чувству печали, горя. От внешнего, событийного, эффектного, сиюминутного интерес переносится на внутреннее, духовное, на вечные, общечеловеческие ценности.

Эти перемены повлекли за собой кардинальную трансформацию выразительных средств. В первую очередь бросаются в глаза отличия в цветовом решении: ничем не сдерживаемое буйство красок, предельное форсирование цвета, придание ему самостоятельной ценности уступают место почти полной монохромности, сведению колористической гаммы к оттенкам синего. Менее заметны изменения других компонентов изобразительной манеры Пикассо, но и они играют свою роль. Уроки, полученные в Париже, не прошли Даром.

Хотя многое из того, что еще недавно молодой художник жадно вбирал в себя, оказалось ненужным, кое-что все же пригодилось ему и при решении новых задач. Сохранив точки соприкосновения с современными течениями живописи, Пикассо теперь следует своим собственным путем. Именно с этого момента начинается его творческая биография как крупнейшего мастера XX столетия.

Характеризуя «голубой» период, справедливо говорят о возвращении художника к национальным истокам, о связи с традициями романского и готического искусства Испании, о влиянии живописи Эль Греко. Подтверждением может служить написанная в 1902 году картина «Две сестры» (или «Свидание», Государственный Эрмитаж) — одна из наиболее значительных работ «голубого» периода. Как и многие произведения предшествующего года, «Две сестры» связаны с реальными впечатлениями Пикассо — с посещением тюремной больницы Сен-Лазар в Париже. Однако в процессе работы первоначальные впечатления претерпели существенную трансформацию. При этом изменился не столько сюжетный мотив, сколько способ его пластического воплощения. Главное для Пикассо «голубого» периода — не столько отражение внешнего мира через призму его художественного темперамента, сколько отражение, точнее, выражение его души, проекция вовне его внутреннего мира.

Новая художественно-философская концепция сказалась в обновлении всей системы выразительных средств и образов. Иным становится тип персонажей: вместо испанок или парижанок рубежа веков перед зрителем предстают персонажи-архетипы, воплощающие некую абстрактную идею женственности. Их облик и одеяния лишены примет конкретной эпохи: эти две женщины могли жить и сто, и двести, и тысячу лет назад. Столь же обобщенно-символически трактуется окружающая их среда — более всего она ассоциируется со Средневековьем. Трансформируется колористическая гамма: безраздельно господствует синий цвет. Даже лица и тела, написанные охрой, приобретают холодноватый, искусственный оттенок. Стремление воплотить в произведениях «голубого» периода вечное, общечеловеческое вело Пикассо к образно-пластическим перекличкам с искусством далеких предшественников. Неудивительно, что «Двух

сестер» нередко сравнивают со старинными изображениями «Встречи Марии и Елизаветы».

Искусству «розового» периода, охватывающего 1905–1906 годы, свойствен постепенный отход от идей, тем и выразительных средств «голубого» периода. Происходит трансформация цветовой гаммы: от монохромности, варьирования оттенков синего цвета художник переходит к использованию нескольких цветов, в первую очередь розового, а также серебристо-серого, голубого, различных оттенков охры, красного. Происходит смена общего настроения: отчаяние, горе, безысходность сменяются в «розовом» периоде сначала печалью, грустью, меланхолией, а затем спокойствием и самоудовлетворенностью. Вместо сострадания картина требует теперь от зрителя сочувствия, а порой и просто созерцания. Символизм и трагизм голубых полотен со временем изживаются. Психологизм в трактовке образов, интерес к личному, индивидуальному, острохарактерному сменяются более объективной трактовкой человека, желанием запечатлеть общее, типическое. Происходит реабилитация материального, телесного, внешнего. Изменяется типаж персонажей: вместо худых, изможденных, немощных фигур в картинах «розового» периода появляются здоровые и сильные люди. Если в «голубом» периоде персонажи, как правило, изображались одетыми, задрапированными, то в «розовом» они часто обнажены. Во многом иным стал круг сюжетов. Пикассо почти перестает изображать старость, отдает предпочтение молодости и зрелости. Появилась новая для художника тема цирка, связанная с изображением сильных, здоровых людей. Возникает мотив любования красотой человеческого тела. Порой он продиктован с избранным сюжетом, скажем, изображением причесывающихся перед зеркалом женщин, иногда же сюжетное начало отсутствует, персонажи просто позируют.

Одно из наиболее совершенных творений Пикассо «розового» периода — «Девочка на шаре» (1905, ГМИИ им. А. С. Пушкина) — входит в серию, посвященную бродячим циркачам. Их жизнь предстает не ослепительным праздником, каким его видят зрители — и среди них завсегдатай парижского цирка Медрано Пикассо, — а привычной, повседневной стороной. В этом будничном существовании циркачей, протекающем вне арены, художник находит подлинную поэтичность, глубокое человеческое содержание. Цирковое братство

видится ему миром, где сохранились настоящие, живые связи между людьми. Эти люди, даже если они не родственники, — члены одной дружной семьи: их объединяют общая судьба, общие горести и радости. Мотив юного акробата, балансирующего на шаре, неоднократно возникает в рисунках, акварелях и гравюрах Пикассо 1905 года. От жанровой повествовательности, стремления передать непосредственное впечатление художник переходит к обобщенно-философскому представлению сцены. Содержание раскрывается не столько через сюжет, сколько через тщательно продуманное использование выразительных средств.

Грузному, неподвижно застывшему атлету противопоставлена хрупкая, прогнувшаяся в сложном движении юная акробатка. Контраст главных персонажей подчеркнут предметным окружением: массивный циркач восседает на самой устойчивой геометрической фигуре — кубе, а фигурка девочки опирается на шар — символ неустойчивости. Важна роль контуров: линии тела атлета угловаты, кажется, что в нем заключен геометрический каркас; в противоположность этому линии фигуры акробатки мягкие, плавные, певучие. Для усиления пластического контраста двух персонажей Пикассо прибегает к заметному искажению анатомии, которая подчиняется логике композиционного построения: голова атлета дана в профиль, а спина и плечи развернуты почти фронтально, как на древнеегипетском рельефе. Противопоставление атлета и девочки находит в композиции гармоническое разрешение: персонажи образуют неразрывное целое, они немыслимы друг без друга.

Свойственные пластическому решению «Девочки на шаре» выверенность, отточенность придают сцене торжественный строй, словно приподнимают ее над реальностью. Этому способствует и пейзажный фон — скорее воображаемый, метафорический, чем реальный. Изображенные вдали женщина с детьми, собака, белая лошадь оживляют пустынный ландшафт, придают ему лиризм и теплоту. В то же время резкий масштабный контраст между крупными персонажами первого плана и крохотными фигурками фона зрительно увеличивает фигуры циркового силача и юной акробатки, усиливает впечатление монументальности. Этому способствует и техника письма — холст не грунтован, и его матовая поверхность вызывает ассоциации с фресковой росписью.

Следствием перемен в искусстве Пикассо 1905–1906 годов явилась переориентация в отношении наследия. Главной опорой художника становится культура Средиземноморья. Несомненно обращение мастера к греческой классике — недаром завершающую фазу «розового» периода иногда называют классической или неоклассической. Произведений художника, ориентирующихся на античное искусство, немного. Фактически это несколько картин: «Туалет», «Обнаженная (портрет Фернанды Оливье)», «Мальчик с лошадью», «Купание коней». По своим изобразительным качествам и сюжетно-смысловым особенностям эти работы сходны с другими произведениями «розового» периода, но на них лежит отпечаток греческой классики. Античные черты проявляются в манере изображения, в использовании классических пропорций и поз персонажей. Лицо, прическа, одежда женщины с зеркалом из картины «Туалет» (1906) обладают эллинским характером. Об этом произведении не будет натяжкой сказать, что перед нами сцена античной жизни, точнее, ее образ, как он виделся тогда Пикассо. Связь с античным искусством стала средством достижения гармонии, стремление к которой ясно прочитывается в творчестве испанского мастера тех лет.

Обращение к Античности имело свои причины и в обстоятельствах личной жизни художника, и в характере его творческой эволюции, и в логике развития искусства начала XX века. Как в голубых картинах проявилось полунищенское, неустроенное, одинокое существование Пикассо, так в розовых нашел выражение более благополучный и радостный период в жизни художника, когда он насовсем обосновался в Париже, покончил в основном с материальными трудностями, приобрел постоянную спутницу — Фернанду Оливье, чья классическая красота прямо и косвенно отразилась в его искусстве. Но эти обстоятельства имели все же второстепенное значение, они могли и не вылиться в обращение к классике. Видимо, важнее оказалось другое — обнаружившееся у Пикассо стремление к более прочным, основательным ценностям в искусстве, к пластическому началу, к форме. Вполне естественно, что в поисках этих качеств он пробует опереться на античное искусство.

Обращение Пикассо к греческой классике не было длительным. Причина этого кроется, вероятно, в том, что связь с античным

искусством не вела к тем принципиально новым формам, которые искал художник и которые будут найдены в кубизме. Для сложения этих форм оказались нужны другие, более далекие в стадиальном или географическом отношении пласты наследия, в первую очередь — архаическое, примитивное искусство.

Завершающая фаза «розового» периода ознаменовалась не только классическими тенденциями. Почти одновременно с ними начался новый этап художественной эволюции Пикассо, связанный с обращением к опыту архаического, примитивного искусства. Летом 1906 года в Госоли в Испании наряду с полотнами, ориентированными на греческую классику, художник пишет работы, где все явственнее обнаруживаются иные черты, доминирующие в картинах и рисунках, выполненных осенью. Лица персонажей упрощаются и геометризируются, становятся похожими на маски; фигуры приобретают грузность, приземистость. Сильная светотеневая моделировка подчеркивает их массивность и объемность, они статуарны; тела, как правило, лишены движения, а лица — выражения.

Источником, повлиявшим на возникновение таких качеств, послужила древняя иберийская скульптура, которая в ту пору стала известна уже не только археологам и историкам, но и широкой публике. Маскообразные, застылые лица персонажей, запечатленные в работах Пикассо, исполненных осенью 1906 года, напоминают лицо мужчины с древнего рельефа «Сцена охоты». Близость обнаруживается и в общей трактовке — в упрощении и геометризации основных объемов лица, — и в характере отдельных деталей, например, в манере изображения глаз, век, бровей.

Такая трактовка лица встречается не только в работах, написанных без натуры, но и в портретах. Первым среди них был портрет американской писательницы Гертруды Стайн, который был начат весной 1906 года и после 80–90 сеансов оставался незаконченным. Вернувшись из Госоли в Париж, художник завершает его по памяти. При этом лицо Стайн приобрело сходство с маскообразными лицами иберийских скульптур. Подобная трактовка лица присуща написанному тогда же «Автопортрету с палитрой».

Еще ощутимее черты архаизации и примитивизации, навеянные иберийскими скульптурами, в фигурных композициях Пикассо. Нужно отметить, что, начиная с этого времени, мастер почти перестает

работать с натуры. Сообщая об этом Пьеру Дэксу, он добавил: «То, что я искал, это было совсем другое»[5].

Следующая, решающая фаза движения художника к «варварству» приходится на 1907 год. Одним из его последних произведений, где чувствуется влияние иберийской скульптуры и вместе с тем обнаруживаются новые черты, связываемые с африканской пластикой, является полотно «Авиньонские девицы». Можно спорить, насколько эта картина удачна, закончена, совершенна, но как ни оценивать ее в этом плане, несомненно, что она представляет собой важнейшую веху не только в творческой биографии Пикассо, но и в истории искусства. С ней связано огромное количество подготовительных набросков, этюдов, эскизов, в которых кристаллизовалась новая художественная концепция. По сравнению с голубыми и розовыми полотнами «Авиньонские девицы» производят шоковое впечатление. Художник вступает в яростную полемику и с искусством прошлого, и с современным искусством. Красота обнаженного женского тела, воспевавшаяся со времен Ренессанса европейскими живописцами, в том числе и Пикассо, начисто отвергается. Столь же решительно испанский мастер отказывается от передачи тонкого и сложного духовного мира, каким были наделены герои его голубых и розовых полотен.

Примитивизация облика персонажей, превращение их в архаических идолов имели одним из побудительных импульсов древнюю иберийскую и африканскую пластику, с которой незадолго до того познакомился Пикассо.

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

Однако из того, что Пикассо восхищался негритянской пластикой и коллекционировал ее, еще не следует, что в работах тех лет он

непременно должен был испытать ее влияние. Сам художник высказывался по этому поводу так: «Говорили, что „Авиньонские девицы“ были первой картиной, где обнаруживается проявление кубизма; это так. Но в то же время говорили, что на „Авиньонских девиц“ повлияло негритянское искусство; это не так. Вы помните о деле, в которое я был замешан, когда Аполлинер похитил в Лувре статуэтки? Это были иберийские статуэтки… Если вы посмотрите на уши „Авиньонских девиц“, вы узнаете уши этих скульптур… Негритянские маски пришли позднее, на них полагаются, за них цепляются, как всегда. Разве люди Ренессанса не цеплялись за греков? Почему? Чтобы найти точку опоры, чтобы не оказаться в одиночестве, потому что все новшества кажутся публике варварскими. Тогда ищут защиты, ищут предков… Когда говорили, что импрессионисты подражали японцам, это значило, что японцы были для них поручителями. На вас нападают, вы защищаетесь, указывая, что то же самое делали и что это дозволено. Но в действительности каждая вещь оригинальна…»[6]

Какие же качества африканской пластики привлекли внимание Пикассо? Обычно считают, что содержательная сторона негритянских скульптур, их социальные и религиозные функции не интересовали мастера и что важными для него были только формально-пластические качества африканского искусства. Об этом свидетельствовал критик Я. Тугендхольд: «Когда я был в мастерской у Пикассо и увидел там черных идолов Конго — я вспомнил слова А. Н. Бенуа о „предостерегающей аналогии между искусством Пикассо“ и „религиозным искусством африканских дикарей“ и спросил художника, интересует ли его мистическая сторона этих скульптур. „Нисколько, — ответил он мне, — меня занимает их геометрическая простота“»[7].

Однако уже после смерти Пикассо были опубликованы его высказывания, освещающие этот вопрос иначе. По словам Андре Мальро, художник, беседуя с ним в 1937 году, сказал: «Маски не были такими же, как все скульптуры. Совсем нет. Они были магическими предметами… Негритянские скульптуры были защитниками (я знаю это слово по-французски с того времени). Против всего: против неведомых, грозных духов. Я всегда рассматривал фетиши. Я понял, я тоже против всего. Я тоже думал, что все — это неизвестное, это враг!

Все! Не отдельные вещи — женщины, дети, животные, табак, игра… Но все! Я понял, для чего неграм служит их скульптура. Почему она делается так, а не иначе… все фетиши служили одному и тому же. Они были оружием. Чтобы помочь людям более не быть подвластными духам, стать независимыми. Духи, бессознательное (о нем говорили еще мало), эмоция — это то же самое. Я понял, почему я художник. Совсем один в этом ужасном музее с масками, с краснокожими куклами, с пыльными манекенами. „Авиньонские девицы“, должно быть, пришли в этот день, но совсем не из-за форм: потому что это было мое первое полотно, изгоняющее злых духов, да!..»[8]

Творчество Пикассо кубистического, а отчасти и других последующих периодов вполне допускает такую интерпретацию, хотя, наверное, ее в равной мере трудно доказать или опровергнуть. Не следует забывать, что высказывание Пикассо было сделано через тридцать лет после создания «Авиньонских девиц», и в нем, несомненно, отразился опыт дальнейшего знакомства художника с примитивным искусством, ведущим и к несколько иному, чем в 1900-е годы, взгляду на негритянскую пластику.

Но как бы то ни было, нечто общее между работами Пикассо кубистического периода и образцами скульптуры негров существует. Кубизму, отвергающему принцип иллюзорности, характерный для европейского искусства Нового времени, африканское искусство оказывалось близко своим антинатурализмом, установкой не на воспроизведение непосредственно видимого, воспринимаемого глазом, а на то, что художник знает, постигает разумом. Ощущаемая художником близость его искусства пластике негров и создавала возможность использования ее форм, ее опыта в период становления кубизма. Позднее, приблизительно с 1909 года, влияние африканского искусства на Пикассо практически сходит на нет. В эту пору важным источником кубизма продолжает быть Сезанн, а затем, примерно с 1910 года, внешние влияния перестают играть существенную роль в эволюции кубизма Пикассо.

Главный персонаж кубистических композиций 1908 года — «Дружба», «Три женщины», «Дриада» — обнаженная женщина, фигура которой составлена из крупных геометризованных элементов, что придает ей сходство с неумело вытесанным примитивным изваянием. Монументальным героиням Пикассо тесно в отведенном

им пространстве. Их глаза, как правило, не показаны — они не нужны идолообразным истуканам. В голубых и розовых полотнах глаза — зеркало души — передавали самые тонкие переживания и мысли, а в кубистических работах 1908–1909 годов мастер не столько стремился передать внутренний мир персонажа, сколько решал определенную пластическую задачу.

Излюбленным кубистическим жанром становится натюрморт. Летом 1908 года Пикассо пишет серию небольших натюрмортов, отличающихся предельной простотой и лаконичностью. В композиции «Бидон и миски» (Государственный Эрмитаж) помещены всего четыре предмета: в центре высится бидон, а вокруг него расположились три сосуда, напоминающие миски или чаши. Их даже можно назвать по-разному, поскольку, изображая их, художник не столько стремился запечатлеть определенный конкретный предмет, сколько выразить идею предмета. Его сосуды — это «сосуды вообще», некие емкости, суть которых в идее вмещения. Чаша на первом плане словно выворачивается на смотрящего, как в средневековом искусстве; так же строится и пространство натюрморта со вздыбленной поверхностью стола, настойчиво предлагающей себя для осмотра.

В то же время композиция устойчива и спокойна. Основание нижней чаши, параллельной раме, служит базой для вертикальной оси картины — бидона. Его причудливая крышка повторяет очертания чаши внизу, заключая композицию в своеобразные скобки. В центре выделяется темный треугольник — «плечики» бидона, находящийся на пересечении диагоналей и словно напоминающий о классических правилах построения картины. Спокойна и тяготеющая к монохромности цветовая гамма — коричневый, серый, охра. Самоценность предметов подчеркивается противопоставлением их друг другу по форме и цвету, а также наличием у них собственных теней, независимых от источника света. Пикассо исследует форму, объем, пластику предметов, их соотношение друг с другом и окружающим пространством.

Такой же подход к окружающему миру характерен для пейзажей этого времени. В «Домике в саду» (Государственный Эрмитаж), написанном в Ла Рю-де-Буа летом 1908 года, художник словно вычленяет из предметов их первооснову, очищая ее от всего несущественного. Дом предстает в виде некоего абстрактно-

геометрического сооружения: хотя его крыша напоминает реальную, отличаясь по окраске от стен, но окна и двери исчезли. В дом невозможно ни заглянуть, ни войти — это не настоящее жилище, а пластическая, скульптурная идея дома. Деревья превратились в сростки конических образований на цилиндрических ножках: ажурность, воздушность лиственной кроны принесены в жертву пластической самоценности объема. Пространство картины плотно заполнено осязаемыми формами — архитектурными, растительными, ландшафтными. В пейзаже нет неба — земля поднимается до верхнего края рамы, перерезаясь широкой серой лентой реки, через которую перекинут мостик. Обилие неживой материи придает изображению статичность, застылость, а крупные объемы способствуют впечатлению монументальности, несмотря на небольшие размеры полотна. В «Домике в саду», как и в других пейзажах Пикассо этого времени, чувствуется влияние поздних произведений Сезанна.

Следующий этап кубизма, называемый аналитическим, приходится на 1910–1912 годы. Пикассо все больше удаляется от привычных способов отображения натуры и разрабатывает все более изощренные способы передачи зрительных впечатлений. В «Портрете Амбруаза Воллара» (1909–1910, ГМИИ им. А. С. Пушкина) фигура торговца картинами лепится из множества остроугольных плоскостей, уподобляясь кристаллическому образованию. Кажется, будто портретируемый заключен в прозрачный кристалл, преломляющий его черты. Контраст довольно абстрактного формального решения и вполне узнаваемых, хотя и стилизованных черт лица и деталей одежды интригует зрителя, заставляет внимательнее всматриваться в картину.

Принципиальной новацией кубизма, имевшей серьезные последствия для всего искусства XX века, стало введение в изобразительное искусство нетрадиционных техник и материалов. В 1912 году Пикассо и Брак создают свои первые коллажи, помещая на холст реальные предметы — вырезки из газет или журналов, куски обоев, нотной бумаги, клеенки, жести, а также различные мелкие предметы, песок, опилки, гипс. Реальность, все больше уходящая из тяготеющих к абстракции форм, неожиданно вновь возвращается в работы Пикассо. В «Натюрморте с плетеным стулом» (1912, Париж, Музей Пикассо) условное живописное изображение, в котором можно опознать лимон, курительную трубку, бокал, нож, парадоксально

сочетается с реальным предметом — настоящей клеенкой с рисунком, натуралистически передающим плетеное сиденье стула. В изображение также вводится надпись — крупные черные буквы JOU (часть слова *journal* — газета). Вдобавок ко всему вытянутый по горизонтали овальный холст обрамлен взамен привычной рамки толстой веревкой.

Разновидностью коллажа стали произведения, исполненные в 1913–1914 годах в технике «папье-колле» — наклеенной бумаги. Эта техника лежит в основе «Композиции с разрезанной грушей» (1914, Государственный Эрмитаж), представляющей собой сочетание кусков обоев и наклеенной на них бумаги, дополненных мазками гуаши и штрихами карандаша. Инструментами Пикассо наряду с кистью и карандашом становятся ножницы и линейка — проведенные от руки карандашные штрихи соседствуют с контурами, вычерченными по линейке. Как и многие работы этого времени, композиция строится на контрасте между почти абстрактными, с трудом поддающимися расшифровке формами и натурализмом отдельных элементов, прямым введением в структуру произведения нехудожественных материалов. Вполне узнаваема разрезанная груша, ярко желтеющая на коричневой столешнице, остальные же предметы определить с уверенностью затруднительно. Прибегая к необычным формам и техникам изображения, Пикассо использует также находки своих предшественников. Прием нанесения краски разноцветными точечными мазками, изобретенный пуантилистами, получает в коллажах испанского мастера вторую жизнь, становится эффектным средством декоративной организации картины.

Не довольствуясь самыми разными невиданными способами создания картин, Пикассо трансформирует их в своеобразные пространственные конструкции — поначалу в почти плоские, затем во все более рельефные и, наконец, в трехмерные объекты. Иногда материалом служит дерево, кое-где тронутое кистью, как в полуабстрактной геометрической композиции «Мандолина и кларнет» (1913, Париж, Музей Пикассо), иногда — раскрашенная жесть, как в «Гитаре» (1915, Париж, Музей Пикассо). Здесь художник уже не изображает предмет на плоскости холста, а создает его в реальном трехмерном пространстве.

Кубизм с его ориентацией на изображение того, что представляется разуму, а не того, что видимо глазом, сыграл огромную роль в становлении нового видения, в отходе от принципов ренессансной изобразительности. Однако, быть может, не менее важной для искусства XX века оказалась другая новация испанского художника — использование разных творческих методов в произведениях, исполненных практически одновременно.

Если до середины 1910-х годов различные пластические манеры были присущи различным этапам стилистической эволюции Пикассо, то отныне абсолютно несхожие принципы интерпретации натуры начали использоваться мастером параллельно. Спустя несколько лет в беседе с критиком Пикассо пояснял: «Если сюжеты, которые я хотел изобразить, предполагали различные способы выражения, я без колебаний использовал их… Если у меня было что сказать, я говорил это в той манере, которую ощущал наиболее подходящей. Различные темы неизбежно требуют различных способов выражения»[9]. Так, в 1915 году наряду с полуабстрактными, геометризованными кубистическими полотнами и трехмерными композициями из раскрашенного металла или дерева он создает рисунки, точно передающие реальность, причем некоторые из этих листов заставляют вспомнить о традициях классических мастеров. К числу наиболее ярких примеров подобных работ относится карандашный портрет Амбруаза Воллара (1915). Максимально живоподобное воспроизведение натуры, отсутствие деформаций, чистота и отточенность техники, выверенность каждого штриха, законченность — все эти качества заставляют вспомнить о традициях французского классического рисунка.

Написанный в 1917 году портрет жены художника — русской балерины Ольги Хохловой — поражает поначалу нарочитой традиционностью, вызывая в памяти не только живописные портреты Энгра, но и работы его эпигонов — салонных мастеров. Выбор подобной манеры понятен: она соответствует характеру портретируемой — молодой красивой женщины, не чуждой аристократических амбиций. Судя по фотографиям, портрет точен, он лишь слегка идеализирует облик модели. Портретист прилежно выписывает ее лицо и руки, столь же тщательно изображает платье, веер и обивку кресла. Фон же при этом только намечен немногими

мазками. Намеренная незаконченность портрета, контраст между натуралистической трактовкой фигуры и ее условным окружением придает живописи особую остроту. Зритель ощущает сделанность, искусственность возникающего на полотне изображения. Недаром некоторые исследователи видят в этом портрете использование принципов коллажа, когда изобразительные элементы композиции вырезаются и наклеиваются на чистый холст[10].

В 1920-е годы у Пикассо возникают мотивы античной идиллии. В его искусстве находит отражение не только греческая классика, но и эллинистическая скульптура и стенная живопись Геркуланума и Помпей, с которой художник познакомился в 1917 году во время поездки в Италию для работы над декорациями и костюмами балета «Парад».

Одна из важнейших неоклассических работ Пикассо — картина «Три женщины у источника» (1921). Перед зрителем предстает сцена античной жизни: об этом говорят классические черты лиц женщин, их прически, хитоны, которые ниспадают складками, напоминая своим ритмом каннелюры дорической колонны. Однако эти черты сочетаются с утрированной утяжеленностью фигур. Тела написаны геометризованно, фигуры женщин как бы составлены из простейших форм — цилиндров, конусов, шаров. Преобладание материального, вещественного в фигурах женщин, их почти одинаковые, не выражающие никаких мыслей и чувств лица создают образ человеческого бытия, еще не отделившегося от природных ритмов. Любопытно, что в части эскизов и подготовительных этюдов сцена трактовалась иначе. Действие происходило на берегу моря, персонажи не были затиснуты в небольшое и неглубокое пространство, как это сделано в окончательном варианте. Фигуры женщин были легче и изящнее, по пропорциям они приближались к классическому канону. В такой трактовке изображенное имело идиллический характер, единство человека с окружающим его миром выглядело гармоническим.

Тяга к гармонии еще сильнее обнаружилась в графике Пикассо тех лет. Рисуя сцены на берегу моря, художник наделяет фигуры обнаженных женщин классическими пропорциями, а их лица вызывают в памяти произведения греческой классики. От ориентации на большую формальную завершенность и каноничность

позднеантичных образцов Пикассо движется к более классическому, более свободному изображению человеческого тела.

Наивысшего развития эта тенденция достигла в графических работах художника 1923–1924 годов. В рисунке «Две обнаженные и играющий на свирели» (1923) классические профили и пропорции фигур, атмосфера спокойствия и безмятежности напоминают зрителю о золотом веке человечества, об античных временах. В таком обращении к греческой классике нет ни тени эпигонства или стилизаторства. Для Пикассо классический идеал — это не омертвелый канон, художник обращается с ним так же вольно и раскованно, как и со всяким другим материалом. Воссоздавая дух греческой гармонии, Пикассо остается мастером XX столетия. Это сказывается и в общей концепции античности, и в манере изображения: в отсутствии в рисунке аксессуаров, на которые был так щедр неоклассицизм XIX века, в условном характере штриховки фона, в свободном обращении с пятном и линией.

Классическая красота нечасто находила себе место в искусстве Пикассо, но ценилась им всегда. Уже в старости, в одной из бесед с Ренато Гуттузо испанский мастер вспоминал свой разговор с Жоржем Браком: «Брак как-то сказал мне: „В сущности, ты всегда любил классическую красоту“. Это верно. Даже сегодня это верно для меня. Тип красоты не изобретают каждый год»[11].

В творчестве Пикассо 1920-х годов античный мир предстает своей гармонической, идиллической стороной. Спокойствие, созерцательность, отсутствие бурных проявлений — вот что свойственно большинству неоклассических произведений художника. Правда, есть и исключения. Гуашь «Две женщины, бегущие по пляжу» (1922, Париж, Музей Пикассо) своей необузданностью, взрывом стихийных чувств предвосхищает работы второй половины 1920–1930-х годов.

Своеобразным завершением неоклассического периода Пикассо явилась написанная им в 1924–1925 годах серия натюрмортов с изображением гипсовых копий античных голов. Символично, что этим непременным атрибутам художественных академий, не вызывавшим никакого вдохновения у многих поколений мастеров, Пикассо возвращает утраченное обаяние. Эти натюрморты интересны также тем, что в них сливаются две линии творчества художника первой

половины 1920-х годов — линия, которая продолжала поиски, начатые в кубизме, и неоклассическая линия.

Неоклассицизм Пикассо во многом продолжает его «энгровский» период, но в ряде отношений эти этапы творчества противоположны. Произведения второй половины 1910-х годов отличаются некоторой холодностью, рассудочностью, в них мало живого, непосредственного чувства. Даже в портретах друзей и близких, которых мастер любил, есть некоторый холодок. Это понятно: окружающий Пикассо мир переживает войну, обстоятельства личной жизни художника также складываются далеко не лучшим образом. Совсем иное ощущение мира и себя в мире чувствуется в работах начала 1920-х годов. На фоне предшествующих военных лет эти годы для Франции были сравнительно благополучными и спокойными. Для Пикассо это время оказалось одним из самых счастливых периодов его жизни и творчества: женитьба на Ольге Хохловой, рождение сына, обретение более прочного, чем ранее, положения как художника — совокупность всех этих обстоятельств подготовила почву для того, чтобы тема радостного, ничем не омраченного человеческого существования стала одной из важнейших тем Пикассо.

Античный мир и послужил той средой, где могли существовать персонажи, выражавшие представления мастера о радостной, гармонической, идиллической жизни. Естественно, что, воссоздавая образы античного бытия, Пикассо обращается к античному искусству, к выработанным в нем канонам, формам, приемам. Если художники Античности воплощали в своих творениях античную эпоху — реальную, идеализированную, воображаемую, — то Пикассо как бы проделывает обратный путь: отталкиваясь от произведений античного искусства, он воссоздает облик породившей их эпохи. При этом Пикассо ни в коей мере не обрекает себя на роль пассивного реставратора и остается творцом, художником, человеком *XX* столетия. Работы античных мастеров Для него — это не музейные экспонаты, которые нельзя трогать руками, а живая материя, которую можно брать в качестве первоосновы, переделывать и трансформировать, создавая в итоге что-то новое, свое.

Показательно, что именно в период неоклассических пристрастий Пикассо сказал: «Искусство греков, египтян, великих художников других времен не является искусством прошлого, возможно, оно

сейчас действеннее, чем когда-либо»[12]. В этих словах отразился не только опыт неоклассических работ художника, в них — предвосхищение его дальнейших связей с наследием.

Образ античного мира, запечатленный в неоклассических произведениях Пикассо 1920-х годов, не был для художника единственно возможным. По мере того как менялась эпоха, иными становились мироощущение мастера, его искусство, его взгляд на Античность. Пройдет несколько лет, и созданный воображением Пикассо античный мир перестанет быть царством гармонии и выступит ареной драматических, подчас трагических событий.

Одним из произведений, где Античность начала раскрываться новыми гранями, явились иллюстрации Пикассо к «Метаморфозам» Овидия. Они выполнялись в 1930 году по заказу Альбера Скира, а в 1931 году увидели свет. Эти гравюры были для художника первым опытом иллюстрирования произведения античной литературы.

Первое, что обращает на себя внимание в иллюстрациях к «Метаморфозам», — это простота и лаконичность трактовки. Пикассо ограничивается самым главным, необходимым; все второстепенное, необязательное он опускает. Лаконичность и простота свойственны и манере изображения. Из всего многообразия графических средств Пикассо выбирает одно — тонкую линию, но и ею пользуется очень экономно. Изображение во всех гравюрах заключено в рамку. Эти четыре прямые линии, проведенные от руки, играют важную роль. Они не только придают иллюстрациям композиционную завершенность и способствуют связи изображения с текстом, но и выступают как своего рода силовые линии, активно влияющие на структуру заключенного в них пространства. Это особенно заметно в гравюрах, которые занимают целую страницу и имеют вытянутый по вертикали формат. В них линии, очерчивающие силуэты персонажей, подчиняются воздействию ограничивающей композицию рамки, и фигуры стремятся компактно вписаться в нее. При этом пространство гравюры строится не столько вглубь, от зрителя, сколько по вертикали, параллельно плоскости листа. Эта плоскость, как и рамка, служит важным организующим началом, влияющим на расположение персонажей в пространстве и на формы их тел. Оно склоняет художника к изображению фигур в анатомически невозможных позах,

заметному изменению их пропорций, совмещению разных точек зрения.

Линии в гравюрах обладают определенной самостоятельностью, живут по собственной логике, далеко уводящей их от принципа следования натуре. Но при этом они не становятся графическими арабесками, имеющими лишь декоративное значение, а несут определенную смысловую нагрузку. В характере этих линий, в изменчивости, текучести, неоднозначности обрисованных ими форм и раскрывается идея метаморфоз.

Если в работах художника 1920-х годов античный мир предстает как нечто завершенное, законченное и статичное, то в гравюрах к Овидию он находится в состоянии становления, ему свойствен динамизм, он чреват изменениями и превращениями. Усложнение образа античного мира позволило Пикассо сделать Античность той средой, где могли разворачиваться не только картины идиллического существования человека, но и более драматичные события. Такая концепция Античности наиболее полно развернута в произведениях, посвященных двум темам: мастерской скульптора и Минотавру.

Живое, непосредственное переживание Античности отличает шедевр графического творчества Пикассо — «Сюиту Воллара» (1930–1937). Значительная часть из ста гравюр, включенных в серию парижским маршаном художника Амбруазом Волларом, посвящена теме «Мастерская скульптора». Созданные в основном весной 1933 года, эти листы связаны с циклом работ Пикассо конца 1920-х годов «Художник и его модель», но главное действующее лицо — живописец — заменено скульптором, и что еще важнее, действие происходит теперь в античные времена. Ведь именно Античность была золотым веком искусства ваяния, именно греки решали проблемы, которые будут стоять перед последующими поколениями, в том числе и перед мастерами пластики XX столетия. В цикле «Мастерская скульптора» Античность переплетается с современностью, на Античность проецируются мысли и чувства, рождавшиеся у Пикассо в его занятиях скульптурой. Благодаря такому совмещению двух пространственно-временных пластов изображаемое приобретает более общий, универсальный смысл.

Цикл «Мастерская скульптора» — это своеобразный комментарий к пластическому творчеству Пикассо, форма размышления о природе

искусства, о соотношении художественного произведения и запечатленной в нем натуры. Главное действующее лицо — античный скульптор — внешне не похож на Пикассо, но близок ему духовно. Сходство автора со скульптором обнаруживается в ряде совпадений, например, в том, что подруга, она же и модель античного мастера, очень часто похожа на Марию-Терезу Вальтер — подругу и модель Пикассо. Еще разительнее сходство статуй, находящихся в изображенной Пикассо мастерской, с его собственными произведениями, для которых позировала Мария-Тереза. Показывая близость творческих поисков скульпторов двух разных эпох, мастер XX века говорит о причастности своего творчества линии художественного развития, уходящей в античные времена.

Однако при этом формально-стилистических перекличек с античным искусством в цикле «Мастерская скульптора» почти нет. Работы этого цикла еще более неклассичны, чем иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия. Пикассо стремится передать свое понимание внутренней сути античного искусства. А этого можно было достичь как в рамках неоклассицизма, так и другими средствами. В типе лиц и фигур персонажей «Мастерской скульптора» порой угадывается классический канон. Но именно угадывается, а не присутствует реально. Канон оказывается нормой, существующей в сознании Пикассо, но которой он не намерен подчиняться, от которой отталкивается, которую преодолевает, возвращаясь к действительности, лежавшей в ее основе.

Характерная особенность «Сюиты Воллара» — широкое обращение Пикассо к образам античной мифологии. Особое значение приобрел образ Минотавра, сильно переосмысленный художником. Из античного мифа Пикассо заимствует только идею двойственной природы Минотавра, развивая и усложняя ее. Сюжетную сторону греческого мифа о Минотавре Пикассо игнорирует. У него Минотавр существует в других ситуациях, в них раскрывается его противоречивая природа. В античном мифе Минотавр имел облик получеловека-полубыка, а по внутренней сути являлся зверем. Минотавр Пикассо двойствен и внутренне, ему равно присущи и звериные, и человеческие черты.

В «Сюите Воллара» Минотавр впервые появляется в мастерской скульптора. Здесь он выступает в роли его друга или знакомого.

Минотавр далек от творческих занятий хозяина мастерской, но охотно делит с ним минуты досуга или веселится с его друзьями. Когда же дремлющее в нем звериное начало берет верх над человеческим, Минотавр становится способным на зло, жестокость, насилие. Минотавр обнаруживает свою звериную сущность и творит зло тогда, когда им движет похоть; не убийца, не злодей, он опасен тем, что для удовлетворения влечений плоти без раздумья готов на насилие. Но подобно мифическому чудовищу поступает и человек: несколько листов «Сюиты Воллара» изображают сцену насилия мужчины над женщиной. Здесь человек подобен Минотавру: зло, животные инстинкты присущи и ему. Минотавр у Пикассо не чужд человеческого начала, а человек не лишен начала звериного. В двойственной природе Минотавра отражается двойственность человеческого существа.

Как и человек, Минотавр способен страдать и вызывать сострадание. Это происходит, когда из носителя зла он превращается в жертву. В двух гравюрах «Сюиты Воллара» Минотавр оказывается в роли быка, участвующего в корриде. Смертельно раненный, он умирает. В отличие от других сцен, где действие мыслится происходящим в античные времена, здесь оно принадлежит и Античности, и современности. То же наблюдается и в отношении места действия: Греция (или Крит) и Испания неразличимы. Новый миф, рожденный художественным сознанием XX века, творится на стыке античного мифа и сегодняшней реальности.

То, что искусство Пикассо продолжало быть тесно связанным с современностью, показывают произведения 1937 года, ставшие прямым откликом на происходящие на родине художника трагические события. Гражданская война в Испании требовала от него четкого определения позиции, и Пикассо не колеблясь демонстрирует, с кем он и против кого. Он поддерживает республиканцев и выступает против франкистов. Его гравюры «Мечты и ложь Франко» решают четко направленную идеологическую задачу — осмеяние, разоблачение противника, показывают его истинную сущность, его уродство, вызывающее и насмешку, и отвращение. Главное действующее лицо цикла — генерал Франко — предстает перед зрителем в виде жуткого, отталкивающего полипообразного существа. В первой сцене этот монстр отправляется на войну верхом. Но положение его непрочно: в

следующей сцене, вооруженный знаменем и шпагой, он идет по натянутому над землей канату.

То, против чего выступает вождь испанских фашистов, показано дальше — вооружившись киркой, чудовище пытается разрушить скульптуру женщины, символизирующей Правду. По контрасту с прекрасным женским образом, вдохновленным Античностью, фигурка монстра кажется еще нелепее и отвратительнее: он не только безобразен, но и смешон. Чтобы подчеркнуть это, в следующей сцене художник наряжает его в мантилью и дает в руки веер. В пятом изображении на монстра яростно набрасывается бык. Образ быка у Пикассо многозначен, бык может олицетворять и тупую косность, и агрессивное начало, и силу, противостоящую агрессии. В серии «Мечты и ложь Франко» он символизирует испанский народ, поднявшийся на борьбу с врагами республики.

Несмотря на яростную атаку быка, монстр остается жив; помолившись и отдохнув, он вновь скачет в бой, сначала верхом на лошади, затем на свинье. На этот раз ему удается стать победителем: из распоротого брюха его жертвы — поверженной лошади — вываливаются внутренности. Два следующих изображения представляют Испанию, «умиротворенную» Франко. В одном из них фигура Правды, на которую покушался монстр, распростерта на земле.

Но злу не дано победить окончательно. В двух следующих сценах вновь появляется бык. Сначала дается крупный план — мощная голова быка, излучающая силу, уверенность в победе, противостоит мерзкой волосатой голове чудовища. Наконец торжествующий бык попирает копытами агонизирующего у его ног монстра. Такой бесславный конец предрекал Пикассо врагам свободной, демократической Испании. Однако в четырех изображениях, завершающих повествование, главным действующим лицом оказывается плачущая или скорбящая женщина, защищающая ребенка.

Ее образ предвосхищает написанное спустя несколько месяцев гигантское полотно — «Герника», ставшее вершиной творчества Пикассо и наиболее глубоким выражением его гуманистической, антифашистской позиции. Непосредственным поводом для создания этого величайшего творения современного искусства послужило варварское уничтожение фашистской авиацией Герники — маленького мирного баскского городка на севере Испании, воспринятое всем

цивилизованным человечеством как проявление неслыханной жестокости. Бомбардировка Герники произошла 26 апреля 1937 года, 30 апреля Пикассо узнает об этом из газет, 1 мая делает первый карандашный набросок «Герники», 11 мая разработанная в эскизах композиция переносится на полотно, а в июне готовая картина появляется на выставке.

Общая концепция и характер изобразительного решения «Герники» определились уже в первых эскизах. В отличие от цикла «Мечты и ложь Франко», где обличение фашизма решалось средствами политической сатиры, в «Гернике» конкретное событие трактовалось символически. Уже в самом начале работы были найдены образы персонажей — растерзанной лошади, поверженного воина, женщины с убитым ребенком, быка, женщины со свечой и двух женщин — кричащей и бегущей. Среди действующих лиц нет носителя зла, ответственного за гибель людей. Иногда думают, что им является бык, но его роль в композиции иная: он не олицетворение фашизма, а свидетель, допустивший зло, не оказавший ему сопротивления, представляющий, по словам художника, тупую косность. Другим свидетелем катастрофы выступает женщина со свечой — но это свидетель протестующий, олицетворяющий свет истины, свет разума.

Отказ от изображения в картине непосредственного носителя зла глубоко оправдан и с идейной, и с чисто художественной точки зрения. Он способствовал созданию символического образа, в котором не только глубоко осмыслялось конкретное событие гражданской войны в Испании и обличалось одно из злодеяний фашистов, но и предвосхищались еще более страшные преступления, совершенные против человечества в будущем. Этой цели подчинен весь художественный строй «Герники». Среда, в которую художник помещает персонажей, лишена признаков конкретного места и времени: нельзя с уверенностью сказать, происходит ли действие в тесном подземелье или среди полуразрушенных домов, днем или ночью. Сюрреалистичность сцены оказывается наиболее адекватным способом воплощения кошмарной катастрофы. В экстремальной ситуации человек воспринимает окружающее искаженно: пространственные отношения деформируются, изменяются цвета, сминаются формы. Именно поэтому язык деформаций,

использованный Пикассо в «Гернике», кажется абсолютно органичным. Чтобы нагляднее показать взрывающийся, гибнущий мир, художник вводит в хаос форм четкое композиционное построение — в центральной части легко прочитывается классический треугольник. В распадении классической гармонии, в поглощении ее хаосом растерзанных форм раскрывается тема гибели людей, гибели человеческой культуры под натиском темных сил зла.

Конец 1930-х — первая половина 1940-х годов ознаменовались в творчестве Пикассо усилением драматического, трагического начала. Художник не изображает событий тех лет, но его отношение к окружающему миру ясно выражено в полотнах, скульптурах, рисунках предвоенного и военного времени. Тревожная, гнетущая атмосфера царит не только в нарочито дисгармоничных фигурных композициях, таких, как «Причесывающаяся женщина» (1940) или «Серенада» (1942), но даже в натюрмортах. В «Натюрморте с бычьим черепом» (1942) тема смерти заявлена прямо. Однако и в тяжелые годы немецкой оккупации надежда не покидала Пикассо: веру в будущее, в победу добра над злом излучает скульптура Пикассо «Человек с ягненком» (1943).

Новый период творчества Пикассо начался в середине 1940-х годов. В настроении, которым проникнуто искусство Пикассо после Первой и Второй мировых войн, нетрудно заметить общие черты. В обоих случаях мирная атмосфера, воцарившаяся после суровых военных лет, и счастливые обстоятельства личной жизни художника вели к преобладанию радостных, мажорных тем. Сходство этих двух периодов творчества и в том, что стремление воплотить идиллические образы вылилось в обращение к Античности.

Однако тяга к Античности проявилась после Второй мировой войны не в ориентации на формы, стилистику, каноны греческого и римского искусства, как это было в неоклассических работах 1920-х годов, а в использовании образов и мотивов античной мифологии. Но по сравнению с 1930-ми годами подход к мифологии изменился: после войны Античность у Пикассо вновь выступает светлой, идиллической стороной. Мифологические герои выражают теперь ощущение радости жизни.

Символично, что вместо Минотавра, человеко-быка, в литографиях «Танец с бандерильями», «Игры с быком», «Три

женщины и тореро» (1954) мастер рисует мужчину с маской в виде бычьей головы. Жестокое, брутальное начало, зримо воплощавшееся в образе Минотавра, словно утрачивает свою зловещую реальность, оборачивается игрой.

Фавны, населяющие картины, гравюры, рисунки и керамику тех лет, — это веселые бесхитростные существа, которым неведомы глубокие раздумья и тонкие чувства. Дети природы, они повинуются импульсам своего естества. Их дело — не размышлять и переживать, а радоваться своему существованию — плясать, играть на свирели, резвиться, преследовать вакханок.

Выразительные средства живописных и графических произведений Пикассо 1940–1950-х годов на античные темы очень разнообразны, но со стилистикой греческого или римского искусства они почти не соприкасаются. Казалось бы, близости к стилистике античного искусства вероятнее всего ожидать в керамике Пикассо, тем более что здесь мы часто встречаем образы мифологических персонажей. Однако непосредственная связь с античным искусством в керамике Пикассо редкость. Прямое напоминание об образцах греческой вазописи допускается лишь в форме шутливой стилизации.

Говоря о позднем творчестве Пикассо, невольно задумываешься: сохранил ли он и в это время роль новатора, в течение десятилетий бывшего в авангарде исканий, видевшего дальше и глубже современников? Стали ли его работы 1950-х, 1960-х, начала 1970-х годов новым словом в искусстве, волнующим зрителей по-настоящему, или же они интересны лишь тем, что созданы Пикассо, что в них еще чувствуется рука великого мастера?

Историки искусства и критики отвечают на эти вопросы по-разному. Одни полагают, что в послевоенные десятилетия стареющий художник не создал произведений, выдерживающих сравнение с «Авиньонскими девицами» или «Герникой». По их мнению, искусство Пикассо позднего периода, возникшее в изоляции от современной художественной жизни, не содержит принципиальных новаций и по большей части сводится к варьированию старых мотивов и приемов.

Такая оценка, распространенная в 1970-е годы, впоследствии была оспорена. Крупные выставки Пикассо, прошедшие в Художественном музее в Базеле (1981), в Музее Гуггенхейма в Нью-Йорке (1984), в Центре Помпиду (1988) и в других местах, позволили

не только полно представить завершающий этап творчества испанского мастера, но и увидеть в нем тенденции, предвосхищающие поиски художников конца 1970-х — первой половины 1980-х годов. Более того, авторитетными знатоками искусства Пикассо было высказано мнение, что по степени новаторства последние работы испанского мастера сопоставимы с его кубистическими произведениями[13].

В 1950–1970-е годы эволюция Пикассо шла сравнительно плавно, без резких поворотов. Изобразительная манера, темы и мотивы менялись постепенно, причем в живописи, скульптуре, гравюре, рисунке, керамике развитие не обязательно шло параллельно. Первое, что поражает при знакомстве с работами испанского художника последних пятнадцати-двадцати лет, — это их невероятное обилие. Его творческое долголетие поистине удивительно. В восемьдесят и даже в девяносто лет он продолжал работать с необыкновенным напряжением. «У меня остается все меньше и меньше времени, и все больше и больше нужно сказать»[14], — говорил Пикассо. В списке произведений, обнаруженных в его мастерских после смерти, значились 1876 картин, 1355 скульптур, 2880 керамических изделий, 18 тысяч гравюр, 7089 отдельных рисунков и 149 альбомов, включающих еще 4659 рисунков. Значительную часть этого колоссального наследия составляли работы 1960-х — начала 1970-х годов.

Желание «высказаться», выразить свои мысли и чувства пронизывает все искусство Пикассо, но особенно заметно оно в его поздние годы. Как это на первый взгляд ни парадоксально, но именно стремление к самовыражению вело к тому, что художественный мир Пикассо втягивал в себя самые разные импульсы — не только непосредственно от реальности, но и от произведений других мастеров. Пищей его творческой фантазии с равным правом служили окружающая действительность, воспоминания детства, образы и мотивы живописцев прошлого, литературные персонажи. Пикассо не колеблясь брал все, что в качестве «строительного материала» годилось для его произведений. «В сущности, что такое художник?» — еще в 1930-е годы задавал он вопрос и отвечал на него так: «Это коллекционер, который хочет создать себе коллекцию и сам делает

картины, которые ему нравятся у других. Вначале это так, а потом становится уже чем-то другим»[15].

Правда, и в 1930-е годы, и раньше опыты пластических переосмыслений творений предшественников у Пикассо были редки. Эта форма использования наследия стала программной позднее, в 1950–1960-е, когда на основе картин Кранаха, Эль Греко, Курбе, Делакруа, Веласкеса, Мане, Пуссена, Давида, Энгра и других художников он создавал обширные циклы картин, рисунков, гравюр, скульптур.

В более ранних вариациях шедевров прошлого принцип работы Пикассо можно определить как «свободное копирование». В литографиях по картине Кранаха «Давид и Вирсавия», в полотнах, написанных под влиянием «Девушек на берегу Сены» Курбе или «Портрета художника» Эль Греко, мастер XX столетия, сохраняя в основных чертах сюжет и композицию заинтересовавшего его полотна, «пересказывает» его своим языком. Главная задача заключается в пластическом пересоздании произведения другого художника. Воплощая самые разные подходы к оригиналу — от внимательного вслушивания в его звучание до полного противопоставления ему иного художественного видения, — Пикассо прежде всего озабочен сравнением своей системы выразительных средств с языком европейской живописи Нового времени.

Наиболее развернуто эта задача решалась им в цикле по картине Веласкеса «Менины» (1957). Пикассо так объяснял свой замысел: «Предположим, что кто-то хочет просто-напросто скопировать „Менины“. Если бы за эту работу брался я, то наступил бы момент, когда я бы сказал себе: что даст, если я помешу данного персонажа чуть правее или левее? И я бы попытался сделать это в моей манере, не особенно заботясь о Веласкесе. Подобная попытка несомненно привела бы меня к тому, чтобы изменить освещение или расположить его по-другому, поскольку я переместил персонажа. Таким образом, мало-помалу мне удалось бы сделать картину — „Менины“, — которая для художника-копииста была бы неудовлетворительна; это бы не были „Менины“, какими он видит их на полотне Веласкеса, это были бы мои „Менины“»[16].

Пересоздавая полотно мастера XVII века, Пикассо демонстрирует богатство и многообразие своих выразительных средств. Полнее всего

такой подход проявился в вариациях, где композиция «Менин» берется целиком или крупными фрагментами. В нескольких парафразах развит прием геометризации изображаемого, когда плоскость картины словно составлена из треугольников, трапеций, прямоугольников, сегментов. Из них складываются фигуры персонажей и их окружение, утратившее черты реального интерьера. Кажется, что перед нами сцена, отразившаяся в осколках разбитого зеркала. Пикассо пишет ее то свободно и живописно, то графично и строго. Порой же он стремится к максимальному упрощению — фрагмент композиции, где фрейлина, карлица и пинающий собаку мальчик представлены в виде причудливых существ, составленных из простейших геометрических фигур, примитивностью трактовки напоминает детские рисунки. Противопоставляя единственному варианту предшественника множество различных пластических трактовок, Пикассо чрезвычайно интенсивно использует в «Менинах» арсенал своей живописи 1950-х годов. Вариации полотна Веласкеса стали своеобразной творческой лабораторией, где оттачивались старые и вырабатывались новые приемы живописной манеры Пикассо.

Сравнительно с ошеломляющим разнообразием пластических трактовок «Менин» трансформации сюжета имеют подчиненный характер. Лишь в одном из полотен, увлекшись неожиданным ассоциативным ходом, Пикассо отступает от сюжета оригинала. Подметив сходство позы мальчика, пинающего собаку, с позой пианиста, художник, почти не изменив ее, усаживает мальчика за пианино. Своему другу Роланду Пенроузу Пикассо сказал: «Я увидел мальчика за фортепиано. Фортепиано пришло мне в голову, и я должен был куда-то его поставить. Для меня мальчик был подвешенным, поэтому я его подвесил. Такие образы приходят ко мне, и я их ввожу. Они составляют часть реальности сюжета»[17].

Если в пикассовских вариациях старых мастеров 1950-х годов главное внимание уделялось формально-пластической стороне, то в парафразах 1960-х художника в неменьшей мере интересуют возможности сюжетно-смысловых трансформаций оригинала. Ярче всего такой подход сказался в обращении Пикассо к картине Мане «Завтрак на траве», послужившей основой самого обширного цикла вариаций, включающего около тридцати полотен, ряд скульптурных композиций, более ста рисунков и десятки гравюр.

Изменения, внесенные им в «Завтрак на траве», поначалу сравнительно невелики. В первых полотнах и рисунках облик персонажей, их позы, взаиморасположение, окружающая среда даются с явной оглядкой на картину предшественника. Сохранены даже некоторые характерные, хорошо запоминающиеся детали оригинала, например трость и шляпа говорящего мужчины. Однако дальше Пикассо, лишив персонажей одежды, изменив их позы и занятия, превращает «Завтрак на траве» в сцену купания или отдыха на берегу лесного озера.

Новый поворот темы мы находим в его рисунках. В одном из листов, при сохранении композиционной схемы Мане, действие перенесено во времена Античности. Говорящий мужчина превращается в обнаженного юношу, голова его украшена венком из цветов, в руках он держит посох. Другие действующие лица также приобрели черты античных персонажей, а обнаженная на первом плане обликом и позой напоминает «Лежащую одалиску» Энгра[18].

В нескольких листах дан еще один поворот темы: луна и звезды на небе, сова, сидящая на дереве, означают, что теперь действие происходит ночью. Вариации «Завтрака на траве» Пикассо делает и в технике линогравюры. Некоторые из них представляют перевод композиций, разработанных в рисунках или картинах, а другие дают дальнейшее развитие отдельных мотивов. В одной из гравюр обнаженная, нагнувшаяся за цветком, стоит на камнях рядом с бьющим из скалы маленьким водопадом, а в воде у ее ног резвятся рыбки. Здесь, как и в одной из вариаций «Менин», персонаж, сохранив близкую к первоначальной позу, помещен в совершенно иную обстановку, выводящую за границы темы оригинала.

В цикле, выполненном по мотивам «Завтрака на траве», кроме вариаций темы оригинала наблюдается ее постепенное превращение в другие темы: «купание», «античная идиллия», «ночная беседа». Персонажи, взятые у Мане, начинают вести самостоятельное существование. Меняются их облик, позы, занятия, отношение друг к другу, окружающая среда и даже эпоха, в которой они живут. Столь же разнообразно изобразительное решение пикассовских «Завтраков на траве» — от утонченного графизма «античных» рисунков до нарочито неумелой, словно непрофессиональной манеры написанных тогда же живописных полотен.

Во второй половине 1960-х — начале 1970-х годов Пикассо нередко прибегает к ироническому обыгрыванию тем и мотивов предшественников. Его ирония направлена не только на великие творения прошлого, но и на их создателей. Среди сонма героев, населяющих графические листы поздних пикассовских серий, можно встретить Рафаэля, Микеланджело, Мане, Дебутена, Дега и других художников, предстающих подчас в самом неожиданном, даже комическом виде.

Примером такой иронической игры с наследием служит серия офортов (1968), где Пикассо обращается к живописи Энгра. Используя мотивы его картин «Рафаэль и Форнарина» и «Паоло и Франческа, застигнутые Джанчотто», испанский мастер дает новый аспект темы «Художник и модель». Запечатленные Энгром целомудренные встречи влюбленных он превращает в бурную эротическую сцену, причем нередко кроме художника и натурщицы в ней присутствуют и другие персонажи. Иногда это современники Рафаэля — Микеланджело или папа Лев X, перенесшийся в гравюру из знаменитого рафаэлевского портрета, иногда же помощник Пикассо, владелец гравюрной мастерской Пьер Кромелинк. Присутствие в любовных сценах Рафаэля и Форнарины, прячущегося под кроватью Микеланджело или торжественно восседающего на ночном горшке папы Льва X придает изображению комический характер. Такое сознательное снижение тем и мотивов, подчеркивание эротического начала, трактованного подчас с грубоватым юмором, свойственно и ряду других графических циклов Пикассо рубежа 1960–1970-х годов.

Для испанского художника мастера Нового и Новейшего времени в равной мере были коллегами и собратьями. Размышляя в 1950–1960-е годы об искусстве, он постоянно говорит о Рафаэле, Ван Гоге, Сезанне. Художники прошлого присутствуют не только в беседах испанского мастера. По словам хорошо знавшей его писательницы Элен Пармелен, «часто слышишь, как Пикассо говорит, что, когда он пишет, все художники находятся вместе с ним в мастерской. Или, скорее, за его спиной. И они на него смотрят. Художники прошлого и современные художники. Веласкес не покидал его в течение всего времени, когда он писал „Менины“. Делакруа все время наблюдал за ним, когда он делал „Алжирских женщин“. И Пикассо спрашивал себя, что думал Делакруа. Был ли он доволен или недоволен. И все другие

художники были там… Их присутствие — это присутствие живописи прошлого, настоящего»[19].

Ощущение Пикассо своей близости мастерам XVI–XIX веков не означало, что его работы могут или должны походить на их произведения. Испанский художник видел в Рафаэле коллегу и собрата, при этом прекрасно понимая, что искусство XX столетия не может быть таким, каким оно было в XVI веке. «Если бы Рафаэль появился теперь с теми же самыми картинами, — говорил Пикассо, — никто бы не купил у него ни одной. И никто бы на них даже не смотрел»[20].

Еще отчетливее эта мысль звучит в высказывании о Сезанне. «Вот приходит Сезанн. Он не изменился. Следовательно, это все тот же Сезанн. Он будет делать нечто совершенно иное, чем то, что делают. И еще раз никто не догадается, что это Сезанн»[21]. От подобных размышлений Пикассо остается один шаг до идеи — а почему бы ему, художнику XX века, не попытаться представить, как бы могли писать сегодня Рафаэль, Кранах, Веласкес, Мане?

Пластические диалоги с мастерами прошлого уместно поставить в связь с тем фактом, что в XX веке искусство начинает все больше интересоваться самим собой и своей историей. Художники в какой-то мере принимают на себя функции теоретиков и историков, причем осуществляя их не только в словесной форме, но и в творчестве. Еще в произведениях Пикассо 1920–1930-х годов содержалось немало глубоких размышлений о том, что такое искусство, каковы его взаимоотношения с реальностью. А в послевоенные десятилетия Пикассо думает о нем и в плане истории, сопоставляя современность с предшествующими эпохами. Он стремится к осознанию своих корней, осмысливает принадлежность к веренице великих предшественников, начиная с Ренессанса. Но в то же время испанский живописец отстаивает свое особое, независимое и равноправное положение в их ряду. В диалогах позднего Пикассо с мастерами XVI–XIX веков наследие служит своеобразным зеркалом, в котором художник XX столетия видит себя и свое творчество.

Диалогу с художественным опытом минувшего в творчестве испанского мастера всегда сопутствовала и другая линия — стремление к отказу от всех и всяческих традиций, к утверждению новых, еще не виданных форм и приемов изображения. Именно она

возобладала в живописи Пикассо последнего десятилетия. Если в графике того периода темы и мотивы, связанные с искусством прошлого, довольно существенны, то в живописи они практически отсутствуют. Больше всего Пикассо-живописца занимала тогда сама живопись, ее специфическая материя, ее особый язык.

Вероятно, недаром он почти исключительно пишет вариации «Художника и модели» (1963–1964). Эта тема, прочно вошедшая в практику испанского мастера с конца 1920-х годов и выступавшая формой размышления о сути художественного творчества, нередко появлялась в переломные моменты его эволюции. Правда, теперь в цикле «Художник и модель» нет того глубокого подтекста, который ощущался ранее. На сей раз Пикассо увлечен изображением позирующей художнику модели как чисто пластическим мотивом.

В написанных одно за другим полотнах он вновь демонстрирует свои блестящие способности к живописным импровизациям. В одном из полотен он работает поспешно нанесенными яркими пятнами, передающими праздничную, феерическую атмосферу мастерской. В другом, сведя колористическую гамму к двум-трем приглушенным цветам и сделав главным средством геометрическую выразительность формы, создает ощущение напряженного интеллектуального поиска. В третьем, растворяя фигуры персонажей в хитросплетении полуабстрактных плоскостей, прибегает к приемам drip painting, практиковавшимся представителями абстрактного экспрессионизма.

Живопись Пикассо последнего десятилетия тяготеет к бессюжетности, основное внимание сосредоточивается на проблемах колорита. Стремление к максимальной выразительности привело Пикассо в конце 1960-х годов к предельному упрощению пластических средств, к широкому использованию приемов, характерных для непрофессионального искусства, в частности для детского творчества. Глядя на «чудовищную мазню» «Рембрандтовского персонажа и Амура» (1969), трудно поверить, что автор картины одновременно создавал изысканные офорты, перекликающиеся своей стилистикой с работами позднего Энгра. Еще труднее предположить, что абсолютная спонтанность и непосредственность поздних пикассовских полотен, вызывавших неприятие большинства тогдашней публики и критиков, десятилетием

спустя окажутся вожделенной целью молодых художников-нео-экспрессионистов.

Позднее творчество Пикассо служит логичным завершением его непрекращающихся поисков. Старый мастер по-прежнему работал в русле основных устремлений эпохи. Он не только подводил итоги, но и прокладывал новые пути в искусстве XX столетия.

М. А. Бусев

ВВЕДЕНИЕ

Перед нами — искусственный грот Лурда[22], искусственный алтарь, украшенный подсвечниками и вазами с цветами. Впервые причащающаяся девушка читает молитвенник. Рядом с алтарем церковный служка меланхолично переставляет вазу, будто ожидает чего-то. Пахнет деревом, клеем и свежей краской.

Очевидно, все ожидают режиссера и его команду? Не оказались ли мы случайно на киностудии Бийянкуре? Вовсе нет…

На самом деле мы в Барселоне, в мастерской художника конца XIX века.

Но зачем все эти декорации?

Просто они служат фоном для назидательных картин, заказываемых монастырями Каталонии. Впрочем, это сцена первого причастия с костюмированными моделями, которую только что закончил писать пятнадцатилетний подросток.

Достаточно одного взгляда, чтобы убедиться: он знает свое дело. Юноша поднялся до уровня лучших образцов этого помпезного стиля, характерного для религиозного искусства эпохи. Художник не лишен амбиций, так как пишет картину большого формата, настоящую салонную картину[23].

Но кто бы мог подумать, что этот мальчишка, столь рано проявивший способности к религиозной живописи, не кто иной, как будущий автор *Авиньонского борделя* (более целомудренно называемого *Авиньонскими девицами)*, *Герники* и других произведений, которые войдут в сокровищницу мирового искусства, короче, Пабло Пикассо!

Глава I МАЛАГА

Все, что касалось Пикассо, никогда не было просто… Это началось с момента его появления на свет: 25 октября 1881 года в доме на площади Мерсед в Малаге. Ребенок родился мертвым. Присутствующий при родах его дядя, доктор Сальвадор, в этой драматической ситуации закуривает гаванскую сигару и внезапно выдыхает дым в лицо младенца. Подобный жест кажется абсурдным и шокирующим. Но неожиданно лицо младенца искажается гримасой, и он издает крик ужаса. Так табак, который зачастую убивает, единственный раз помог воскресить… Кто знает, впрочем, не для того ли, чтобы выразить признательность никотину, художник до конца жизни курил трубку или сигареты? Случилось ли так на самом деле или это просто легенда — никто не знает. Во всяком случае, Пикассо часто пересказывал эту историю. Впрочем, это не является убедительным доказательством. Повествуя о жизни художника, нам придется не раз сообщать факты, признавая, что мы не всегда гарантируем их достоверность. Хотите пример? Одним Пабло заявлял, что родился в полночь, другим, что в половине десятого, или в одиннадцать часов пятнадцать минут, как сообщил один из членов семьи во время регистрации новорожденного в мэрии. Мы никогда не узнаем этого точно, впрочем, данное обстоятельство имеет значение лишь для любителей гороскопов, которые рискуют ошибиться в своих предсказаниях, опираясь на неточность момента рождения.

Не менее произвольны и наивны поиски среди наиболее далеких предков художника черт характера, наклонностей и других знаков, предвещающих появление столь сложной, неординарной личности.

Его отец, Хосе Руис Бласко, родом из семьи, проживавшей в горах Леона еще в XV веке. Наиболее известным был дон Хуан де Леон, который, непонятно по каким причинам, был знаменит на всю округу. Среди членов семьи — архиепископ Лимы, вице-король Перу, а двумя столетиями позже — монах-отшельник, умерший в середине XIX века.

Но дедушка Пабло по линии отца был личностью иного масштаба. Обосновавшись в Андалусии, в Малаге, он занялся прозаическим ремеслом — изготовлял перчатки для местных буржуа. Правда,

считалось, что он проявлял некий интерес к живописи. На самом деле только отец Пабло был художником. Дон Хосе Руис — высокий, стройный мужчина, с рыжей шевелюрой и голубыми глазами, за что его прозвали «англичанином». На его портретах, написанных сыном, особенно поражает меланхоличность взгляда. Несомненно, дон Хосе понимал, что не преуспел в жизни и его амбициям молодости не суждено осуществиться. Он знал, что любители живописи и торговцы картинами не станут скупать его работы, как у его друзей — Антонио Муньос Дегрена или Бернардо Феррандиса, ставших основателями Школы живописи Малаги, которыми он восхищался. Поэтому, несмотря на искреннее увлечение живописью, он не смог создать ничего лучше, чем «картины для столовой», как жестоко называл их сын, а также рисовал многочисленных голубей, которые порой выглядели несколько нелепо.

Несостоявшийся художник, дон Хосе был достаточно неординарной личностью. Этот флегматичный «англичанин» позволял себе иногда экстравагантные выходки и шутки. Однажды на глазах у изумленной молочницы он проглотил сырое яйцо, а затем извлек изо рта монету в 5 песет… Не остановившись на этом, он проглотил еще полдюжины яиц и всякий раз затем вытаскивал изо рта монету. После его ухода молочница разбила все оставшиеся яйца в надежде обнаружить там монеты…

Этот шутник был одновременно и мизантропом. Можно было бы ему поверить, когда он заявлял, что больше любил друзей, когда они уходили. Но это не мешало ему вращаться в кругу адвокатов, художников, врачей, политиков. Зачастую они встречались в знаменитом тогда в Малаге кафе «Чинитас», где наблюдали петушиные бои, вели дискуссии на различные темы, пели, устраивали танцы. После этого они отправлялись в бордель, обычно расположенный рядом с церковью — такова старая испанская традиция. Причем эти визиты не были секретом. Позже на одном из рисунков Пабло изобразит отца в его любимом заведении «Лола Ла Чата».

В молодости дон Хосе проводил вечера в «Лисео», клубе искусств, предназначенном для буржуа Малаги. Говорят, там он блистал остроумием, легкой иронией и парадоксальными выходками. Но постепенно в нем накапливалось разочарование и прежнее

остроумие притупилось. Не унаследовал ли Пабло от отца эту склонность к экстравагантным причудам?

Мать художника, Мария Пикассо Лопес, — абсолютная противоположность отца: невысокого роста и полная, тогда как отец высокий и худой; черные, как воронье крыло, волосы и черные глаза контрастировали с рыжей шевелюрой и голубыми глазами мужа. Такая разительная противоположность внешности супругов вызывала улыбку, словно судьба подшутила над ними.

Некоторые исследователи в поисках экстраординарности подвергали сомнению андалусское или испанское происхождение Пикассо, иногда пытаясь найти среди его отдаленных предков евреев, басков, мавров и даже цыган… Но ни одна из этих гипотез не нашла сколько-нибудь серьезного подтверждения.

Жизнь не баловала Марию Пикассо Лопес. Ее отец, дон Франсиско Пикассо Гвардена, родившийся в Малаге, чья семья проживала здесь уже в течение двух поколений, владел виноградниками. Но, мечтая об экзотике, он отправился на Кубу, и вскоре семья потеряла с ним связь. Только через пятнадцать лет выяснилось, что он погиб от желтой лихорадки в момент, когда собрался возвращаться в Малагу и уже отправил багаж. В течение долгого времени этот загадочный дедушка волновал воображение Пабло.

У дона Франсиско остались вдова, донья Инеса, и три дочери, одна из которых — Мария, будущая мать Пабло, и ее сестры Элодия и Элиодора… После его смерти семейные виноградники были поражены филоксерой и погибли, а тетушки Пабло стали зарабатывать на жизнь, вышивая галуны для фуражек и мундиров железнодорожников Андалусии.

Мария вышла замуж за дона Хосе Руиса. Их семьи жили по соседству. Старший брат Хосе, каноник Пабло, материально поддерживал брата, картины которого не продавались, и именно он настоял на том, чтобы Хосе женился на Марии Пикассо Лопес.

К несчастью, старший брат умер в 1878 году, а бракосочетание состоялось только 8 декабря 1880 года, когда дону Хосе было сорок два, а Марии — двадцать пять… Задержка со свадьбой была вызвана не только внезапной смертью брата, но и материальными

затруднениями семьи Марии, потерявшей доход от виноградников. Дон Хосе должен был изыскать средства для содержания семьи. Он устроился помощником преподавателя рисования в Школе изящных искусств Сан Тельма с мизерной зарплатой — всего 125 песет в месяц. Единственным человеком, на чью помощь мог рассчитывать теперь дон Хосе, был другой брат, доктор Сальвадор Руис, который выделил городу кредит и добился того, чтобы дона Хосе назначили хранителем нового муниципального музея. Теперь доход Хосе увеличился вдвое, и он больше не мог откладывать свадьбу. Так закончилось его существование в качестве нахлебника…

Рожденного 25 октября 1881 года Пабло Пикассо крестили 10 ноября в приходской церкви Сантьяго. В соответствии с фамильной традицией он получил большое количество имен: Пабло — в честь дяди, а также Диего, Хосе, Франсиско де Паула, Хуан Непомусено, а также Мария де лос Ремедиос, Криспин Криспиниано и Сантисима Тринидад…

Мать Пабло, энергичная и веселая, окружила сына безграничной любовью. Ее лицо озарялось пламенным взглядом черных глаз, которые, несомненно, унаследовал сын. Напряженный взгляд Пабло, казалось, пронизывал собеседника, заставляя его порой чувствовать себя неловко…

Позже донья Мария всегда находила повод, чтобы подтвердить свою безграничную любовь к сыну. По ее словам, «он был настолько красив, словно ангел и демон одновременно, что от него трудно было отвести взгляд». Это искреннее восхищение ребенком разделяли с матерью его бабушка и две тети, перебравшиеся жить в их дом, не говоря уже о нянях. Пабло, выросший в окружении обожавших его женщин, готовых исполнить любой его каприз, возможно, именно тогда постепенно привык к тому, что рядом всегда должна быть женщина, любящая и заботящаяся, от которой можно добиться многого, иногда прибегая даже к мелкому шантажу… Короче, он вырос в идеальных условиях для воспитания настоящего «мачо». Ситуация усугублялась еще и тем, что у него никогда не было брата, с которым он смог бы разделить родительскую любовь и обожание.

Это позволяет понять, хотя и не объясняет полностью, отношение Пабло к женщинам в дальнейшем.

Женщины… В семье Пикассо вскоре появились еще две — сестры Пабло: в 1884 году Долорес, в семье ее называли Лола. Она родилась сразу после землетрясения, причинившего Малаге огромные разрушения: более шестисот горожан погибших и тысячи раненых. На всю жизнь Пабло запомнил эту зловещую ночь, когда они покидали в панике дом, а отец выносил его на руках, завернув в одеяло. А через три года родилась вторая сестра, Консепсьон, Конча или Кончита, белокурая, стройная и очень хрупкая, любимица отца. Вот в таком женском окружении и вырос Пабло, словно паша в гинекее…

Невозможно говорить о Пикассо, не описав Малагу, где прошло его раннее детство. Главный порт Андалусии, столица этой провинции, Малага после периода процветания в последние десятилетия постепенно начала приходить в упадок. Текстильные фабрики и кузнечные цехи постепенно закрывались, а многие виноградники пострадали от филлоксеры. Активность порта тоже значительно снизилась.

Но Малага оставалась все такой же прекрасной, раскинувшись у основания скалистых гор, увенчанных двумя мавританскими крепостями Алькасаба и Хибральфаро, она вызывала восхищение. Узкие и чистые улочки города, вымощенные камнем, образуют замысловатые узоры. Площадь Мерсед, расположенная в центре, и дом № 6, где родился Пабло[24], затенены огромными платанами. В тени их листвы, в оцепенении полуденного солнца, мирно дремлют пожилые обитатели квартала. Иногда стремительный взлет голубей может на мгновение нарушить сиесту, которая затем снова продолжается в тиши спокойного городка…

Все, что известно о детстве Пабло, взято в первую очередь из рассказов самого Пикассо ближайшему другу Жауме Сабартесу[25], с которым он встретился позже, в 1889 году, в Барселоне. Однако не следует забывать, что его безграничное восхищение художником не всегда позволяет отличить правду от вымысла.

Согласно его перерассказам, довольно часто после полудня, когда площадь заполнялась шумной толпой детворы, Паблито, еще не достигший пяти лет, отказывался участвовать в их играх. Он предпочитал что-то вычерчивать пальцем в пыли. Его мать вспоминала позже, что первыми словами ребенка было требование дать ему

карандаш. Возможно, слишком хорошо, чтобы быть правдой, хотя и вероятно, так как мальчик часто наблюдал, как рисует отец дома и в ателье при музее, куда дон Хосе приводил сына. Говорят, что он начал рисовать раньше, чем научился произносить слова: например, изображал различные спирали, напоминающие его любимое печенье в виде улитки — *toruella*, пытаясь объяснить маме, чего он хочет.

Мальчик обладал удивительной способностью запоминать в мельчайших деталях все приемы, которыми пользовался отец. Он смотрел за тем, как отец вырезал силуэты голубей, предварительно нарисовав их отдельно на бумаге, а затем передвигал их на холсте, выбирая из многочисленных вариантов наиболее гармоничную композицию. В другой раз завороженно следил за тем, как дон Хосе превратил гипсовый слепок головы античной богини в типично испанскую Богоматерь скорбящую. Он раскрасил ее яркими красками, приклеил ресницы из волос и прикрепил на щеки крошечные позолоченные шарики, символизирующие слезы.

Так Пабло слишком рано научился изменять назначение предметов, пуская в ход любые средства, искусно используя наиболее разнородные (причудливые) материалы, которые случайно оказывались под рукой. Возможно, именно в этом следует искать истоки гениального мастера, когда он занялся кубизмом, или во многих скульптурах последующих периодов, где он использует предметы, собранные на свалках: сиденье и руль велосипеда, корпус насоса, плетеные корзинки или игрушечные машинки.

Сохранилось ли что-либо из детских работ Пикассо, сделанных им до десятилетнего возраста? По правде говоря, совсем немного: две картины маслом, на одной из которых изображен порт Малаги, а на другой — пикадор на арене, нарисованные в восьмилетием возрасте. Эту картину Пикассо хранил у себя всю жизнь. Из рисунков — *Геркулес с палицей* (Музей Пикассо, Париж) и два-три эскиза, изображающие быков… На оборотной стороне листа — пять или шесть голубей, причем элегантная манера их исполнения позволяет предположить, что это копия с работы дона Хосе.

Что же случилось с многочисленными рисунками и картинами, которые, по словам членов семьи и самого художника, он создал в тот период? Они все бесследно исчезли, как те, что он рисовал пальцем на песке на площади Мерсед… Это кажется тем более удивительным, что

его родители, считающие его творения выдающимися, по логике должны были бы их бережно хранить.

Существует легенда, что Пикассо в детстве якобы достиг такого совершенства в искусстве рисования, как Моцарт в музыке. Действительно, он был незаурядным ребенком, но ничего из того, что осталось из написанного им в тот период, не предвосхищает, кем он станет в будущем. «Я рисовал как Рафаэль», — заявлял он без лишней скромности…

Однако исчезновение практически всех его детских работ можно было бы объяснить заботой о том, чтобы не разоблачить это несколько рискованное высказывание.

Вспоминая школьные годы, Пикассо несколько кокетливо заявляет, что был изрядным лентяем. И он часто любил это повторять, что, с одной стороны, было на самом деле, а с другой — имело целью еще больше оттенить его необыкновенный талант художника. Муниципальная школа, в которую его записали в пятилетнем возрасте, настолько ему не нравилась, что строгой служанке Кармен Мендоса приходилось буквально силой тащить его из дома, несмотря на протестующие вопли. Затем его пришлось забрать из этого учебного заведения. Пабло сумел убедить родителей в том, что антисанитарные условия в школе отражаются на его здоровье. Доктор даже обнаружил у него заболевание почек. В результате мальчик отдыхал несколько недель, а затем был переведен в самый престижный в Малаге частный колледж Сан-Рафаэль. Несмотря на эту победу, он продолжал ненавидеть школу и с нетерпением ждал окончания уроков, чтобы отец отвел его к себе в ателье, где Пабло мог с наслаждением заняться рисованием. В конце концов, если верить тому, что Пикассо рассказывал Сабартесу, дон Хосе был вынужден нанять ему воспитателя, хотя и это не дало результатов… Впрочем, подобное явление характерно для многих, кто с детства хотел заниматься только тем, в чем чувствовал свое предназначение, поэтому отметалось все, что не могло принести никакой пользы.

Если дон Хосе, несомненно, повлиял на то, что сын нашел свое призвание, его роль также неоспорима и в том, что Пабло очень рано увлекся боем быков. Страстным поклонником корриды он остался на всю жизнь. Арены в Малаге, реконструированные в 1876 году, располагались у подножия южного склона Хибральфаро. Естественно,

маленький Пабло не мог понять ритуал коррид, считается, что смысл ее — это жертвоприношение Животного, символизирующее триумф Человека над жестокими, темными силами. Но ребенок, как зачарованный, наблюдал за драмой, разыгрывавшейся на его глазах, за этой варварской и в то же время утонченной церемонией, жестокой и изысканной одновременно… Особенно его восхищал матадор, герой в роскошном сверкающем костюме, которого в момент триумфа ревущая толпа высоко несет на руках… Вот откуда эти рисунки и картины корриды, созданные им в восьмилетием возрасте. В 1970 году во Фрежюсе, в возрасте восьмидесяти девяти лет он напишет один из последних своих шедевров — *Черный матадор.*

Глава II ЛА-КОРУНЬЯ

Октябрь 1890 года. Дон Хосе нервно вскрывает только что полученный большой конверт от мэра Малаги. Ему сообщают об окончательном решении мэрии закрыть муниципальный музей — его музей. Обедневший городской совет не может позволить себе содержать музей и его хранителя, которому, откровенно говоря, особенно нечего было хранить. Уже в течение двух последних лет мэрия не выплачивала дону Хосе зарплату, объясняя это временными затруднениями. Но ему разрешали пользоваться ателье при музее при условии, что он займется реставрацией нескольких картин. Дон Хосе пришел в отчаяние — как жить дальше? Его зарплата учителя рисования слишком мала, чтобы содержать семью.

И снова он обращается за помощью к брату Сальвадору. Добрый доктор пытается использовать имеющиеся у него связи и не без труда, наконец, находит для дона Хосе должность преподавателя рисования, более высоко оплачиваемую — 3000 песет в год вместо 1500.

— Это больше, чем ты мог надеяться, — заявляет он дону Хосе.

— Но где эта школа?

— Школа изящных искусств в Ла-Корунье, — несколько смущаясь, отвечает Сальвадор.

К несчастью, у дона Хосе нет выбора, но, на самом деле, это довольно грустная перспектива: порт Ла-Корунья находится в Галисии на атлантическом побережье Испании, на крайнем северо-западе полуострова у мыса Финистер. Ему придется сменить мягкий средиземноморский климат Малаги на туманы, мелкие моросящие дожди и ветер неизвестного города…

Снова, благодаря Сальвадору, который возглавляет санитарную службу порта Малаги, дон Хосе вместо дорогого переезда по железной дороге получает возможность отправиться по льготному тарифу на борту грузового парохода, следующего в Англию. В октябре 1891 года дон Хосе и донья Мария, покидающие родные края, с грустью наблюдали за постепенно скрывающимся вдали маяком Малаги. Они отправились в дорогу с тремя детьми, оставив дома бабушку и двух

тетушек: в конце концов, придется заботиться о пропитании меньшего количества ртов…

Пройдя через Гибралтарский пролив, после стоянки в Кадисе, старый пароход, оставляя за собой шлейф черного дыма, стал медленно подниматься к северу вдоль побережья Португалии. В пути разыгрался настолько сильный шторм, что совершенно измученный дон Хосе предпочел покинуть пароход на стоянке в порту Виго и добираться до Ла-Коруньи по железной дороге, которая находилась в ста километрах от Виго.

В Ла-Корунье семья обосновалась в скромной квартире на улице Пайо Гомес, 14 (в настоящее время — 12). Квартира была довольно тесной для пятерых, но обладала одним преимуществом — застекленными балконами, типичными для городов Галисии.

Напротив их дома была вилла доктора Рамона Переса Косталеса, бывшего министра труда и изящных искусств Первой испанской республики. Снова с помощью Сальвадора Хосе познакомился с этим влиятельным горожанином, который стал для семьи Руис добрым покровителем и верным другом.

Ла-Корунья, как и Малага, — портовый город, но это единственное, что было общего между ними. Ла-Корунья построена на полуострове, немного на манер Сен-Мало, и когда вы поворачиваетесь спиной к морю, то неожиданно оно снова возникает перед вами. Море непрерывно бороздят парусные лодки, а на огромной скале возвышается маяк из гранита римской эпохи, называемый башней Геркулеса. Он подает сигналы кораблям, приближающимся к опасному мысу Финистер.

Опасения дона Хосе были не напрасны: его пребывание в Ла-Корунье, продолжавшееся в течение четырех лет, стало настоящим бедствием. Несмотря на свой образ «англичанина», отец Пабло был истинным андалусцем. Он покорял широтой души, добротой и меланхолией, тогда как жители Галисии по природе своей были, напротив, очень рациональны, расчетливы, сдержанны и скрытны. Дон Хосе с ностальгией вспоминал о тех, кого оставил на Коста дель Соль. Там его знали, уважали и ценили, а здесь он был чужаком, и ему давали это понять. Хотя иногда он продавал свои картины, завязать дружеские отношения с местными художниками ему не удавалось. Но самое печальное было еще впереди. Его младшая дочь Кончита

заболела дифтерией. Бедняжке всего семь лет. Она единственная из детей, похожая на него… Несмотря на все старания доктора Косталеса, девочка умерла. После этой трагедии доном Хосе овладело отчаяние.

Перед отъездом из Андалусии отец помог Пабло сдать экзамен, позволивший сыну приступить к занятиям в Институто да Гварда[26]. Сомневаясь в знаниях сына, особенно в арифметике, дон Хосе предпочел, чтобы экзамен у него принимал кто-либо из его друзей.

«Он ничего не знает, — краснея, признался он преподавателю. — Вообще ничего», — прибавил он после небольшой паузы, возможно, надеясь разжалобить коллегу.

Проникнувшись сочувствием, преподаватель снисходительно разрешил написать на промокашке решение несложной задачи, которую он предложит экзаменуемому. Вот таким образом, если верить рассказам Пабло, лентяй смог продолжать обучение.

Подросток, прежде страдавший от чрезмерной опеки окружающих его любящих женщин (теперь им занималась только мать), получил, наконец, долгожданную свободу… Это ощущение буквально опьяняло его! Он стал заводилой среди одноклассников, организуя для всеобщего развлечения корриду, где выступал в роли вдохновенного режиссера. На площади Понтеведра, напротив института, он показывал ребятам, как изображать матадора, используя куртку вместо мулеты, которой дразнят быка. Хотя он предпочитал роль матадора, но с удовольствием мог изображать и быка. Именно тогда у Пикассо появился любопытный процесс идентификации с тем или иным участником корриды, что потом проявится в его произведениях.

В Ла-Корунье зародилась любовь Пикассо к морскому побережью. Его имя навсегда свяжется с живописными местами — Сен-Тропе, Гольф-Жуан, Жуан-ле-Пен, Кап д’Ан-тиб, Ля Гаруп. Пресса опубликовала сотни фотографий художника и его близких на фоне Лазурного Берега. Наиболее известна фотография, где он следует по пляжу за Франсуазой Жило, держа над ней огромный зонт.

А пока в Ла-Корунье Пабло вместе со сверстниками часто посещал местные пляжи, особенно Риасор, где с наслаждением барахтался в набегающих волнах. Впрочем, плавать он не умел и никогда не пытался это делать, «но я хорошо плаваю, когда море по

колено», шутливо говорил он позже своей последней жене Жаклин. Всех, кто видел его рисунки, изображающие пляжи, удивляло большое количество кабин для переодевания. Разгадка этого проста. Однажды Пабло (низкорослый, как его мать), играя рядом с одной из кабин, без всякого умысла поднял голову и увидел обнаженную интимную часть женского тела. Он залился краской и пережил сильнейшее потрясение — приближалась пора его половой зрелости… А в 1920-е годы в Динаре, где он неоднократно будет проводить отпуск, эти пляжные кабины сыграют важную роль в его любовных приключениях.

Каким Пабло был учеником в течение четырех лет, проведенных в Институто да Гварда? Мы знаем только, что его преподавателями были священнослужители и что помимо кастильского он занимался латынью и французским языком. Однажды из-за плохого поведения его заперли на несколько часов в пустой комнате с совершенно голыми стенами, а из мебели там была только деревянная скамья. Но у Пабло всегда были в кармане карандаш и блокнот. В этой комнате он провел чудесные мгновения, рисуя без передышки, не замечая времени. После этого он старался вести себя так, чтобы его чаще подвергали подобному наказанию. Об этом он рассказывал позже журналисту Антонио Олано[27].

Когда Пикассо исполнилось одиннадцать лет, он поступил в Школу изящных искусств, одновременно оставаясь в Институто да Гварда. Среди преподавателей — его отец, ведущий класс орнаментального рисунка. Как ни странно, Пабло очень серьезно отнесся к рисованию бесчисленного количества классических муляжей из гипса — голов, рук, торса, ног — занятию, которое нагоняло скуку на многие поколения учеников. Его старания не пропали даром. А после такой достаточно изнурительной работы Пабло любил расслабляться. В двенадцать лет он развлекался, создавая некое подобие иллюстрированных журналов той эпохи. Один из них, «Голубой и белый» (традиционные цвета Галисии), состоял из сложенного вдвое листа бумаги. Редактор и иллюстратор в одном лице, Пабло помещал туда короткие репортажи о повседневной жизни, выдуманные телеграммы, разного рода карикатуры на сюжеты местных нравов. Не станем искать в этих скромных творениях знаки исключительного таланта, но, рассматривая эти пожелтевшие страницы, можно лучше понять особенности личности Пабло и

обнаружить, насколько он отличался по характеру от отца. Единственное, в чем они были схожи, — это отношение к климату Галисии, который оба просто не выносили. Но в то время, как дон Хосе погружался в депрессию и полное бездействие, Пабло отдавался иронии. «Как купаются в Бетансосе (пляж в окрестностях Ла-Коруньи)», читаем мы подпись к рисунку, изображающему даму, закутанную в одежды и нерешительно протягивающую ногу к холодной воде у берега. На другом рисунке резкие порывы ветра готовы опрокинуть пляжные зонты, раздувают юбки и превращают прохожих в комичных марионеток. «Дует сильный ветер и будет дуть до тех пор, пока не сдует начисто Корунью», — саркастически комментирует Пабло.

В самом деле, не лучше ли посмеяться, чем предаваться унынию? Впрочем, он ласково подсмеивается и над отцом: «Покупаем породистых голубей. Обращаться по ул. Махор, 14…», намекая на излюбленный сюжет картин отца.

Так, с детства Пикассо проявлял способность защищаться: это смех, смех в самом широком понимании этого слова, юмор, ирония, карикатура. А позже прибавятся шутка, фарс, буффонада, порой — злая шутка, а иногда даже непристойная насмешка. Но подобное поведение, из-за которого от него отворачивались друзья, не что иное, как спонтанная реакция на все, что его раздражает, на возникающие препятствия, то есть протест против того, что мешает спокойно заниматься творчеством.

Превыше всего он ценил свободу творчества и изнурительный труд без отдыха. «Я верю только в труд. Искусство требует огромного труда, как физического, так и умственного»[28], — сказал он спустя десять лет своему другу Аполлинеру. Именно искусству он готов принести в жертву все остальное.

Помимо занятий в Школе изящных искусств и иллюстрации своих маленьких школьных журналов, он без устали рисует все, на ком и на чем останавливается взгляд: отца, сестер, комедиантов в костюмах, разыгрывающих драму плаща и шпаги, местных жителей в традиционных праздничных нарядах, птиц, быков, рыбацкие шхуны, бороздящие море, башню Геркулеса, возвышающуюся на скале. И с каждым годом (1892–1895) эти рисунки становятся все более точными, мастерскими, «исполненными вдохновения». Именно в этот период —

между одиннадцатью и четырнадцатью годами — Пабло превращается из способного ученика в мастера большого таланта.

Его прогресс очевиден и в живописи. В последний год пребывания в Ла-Корунье он пишет портреты бородатых стариков, нищего в фуражке, убеленного сединой паломника на пути в Сантьяго-де-Компостела, служанку родителей. Он изображает бедняков, вероятно, не из-за особой симпатии к обездоленным и старикам, а скорее потому, что они выглядят с точки зрения художника намного живописней.

Но один из этих портретов — *Босоногая девушка* (Музей Пикассо, Париж) — поражает больше других. Несчастное создание, грустно сидящее на стуле, — огрубевшие, опухшие ноги, печальное лицо. От ее вида сжимается сердце. Как тринадцатилетний мальчишка сумел так передать живость взгляда модели, что и сегодня, как много лет назад, она смотрит на нас беспокойно и вопрошающе?

Менее известный, но такой же поразительный *«портрет» Клипера* (Музей Пикассо, Барселона). Клипер — собака в доме Руисов. Ее голова, написанная в теплых коричневых тонах, повернута в три четверти. Она следит за нами уголком глаз. Пабло уловил тот момент, когда собака, по-видимому, с некоторым беспокойством ожидала какого-то сигнала от хозяина — то ли отправляться на прогулку, то ли поймать брошенный мяч… Этот «портрет» написан уже рукой мастера и свидетельствует о рано созревшей у мальчика способности подмечать мельчайшие нюансы.

Сколько раз маленький Пабло, возвращаясь из лицея, вбегал в дом и заставал отца, стоящего неподвижно перед окном и рассматривающего мостовые, по которым струились потоки дождя.

Он понемногу работал, помимо преподавания в школе с настойчивым упорством рисовал цветы и в особенности, конечно, голубей. Но постепенно зрение ослабевает и ему становится все трудней точно воспроизводить лапки птиц. Иногда он просит Пабло написать их вместо него: деликатная миссия доверия. Но однажды, в 1895 году, отец убеждается, что сын справляется с этой задачей настолько мастерски, что решает передать мальчику свои кисти, навсегда прощается с любимым искусством.

Благородный поступок, несомненно. Сам Пикассо позже рассказывал об этом: «Он отдал мне все кисти и краски и больше никогда не писал». По крайней мере, он говорил так Сабартесу. Тем не менее, кажется, что дон Хосе не всегда держал свое слово. Но не все ли равно! Красивый жест, и именно таким Пикассо хотел сохранить его в памяти.

Можно было бы вообразить, что маленький Пабло осознавал символическое значение этого поступка отца, но не следует забывать, что он был еще слишком молод и просто счастлив, что неожиданно стал обладателем целого набора новых кистей, которые раньше ему выдавали очень ограниченно… И тогда он не заглядывал слишком далеко в будущее…

О том, как выглядел в ту пору дон Хосе, свидетельствует один из многочисленных портретов, выполненных Пабло в альбоме 1895 года. На этом рисунке мы видим несчастного человека, сидящего на стуле, опустившего палитру и кисти… На лице — печать усталости. Кажется, что художник подавлен осознанием собственной посредственности (Музей Пикассо, Париж). А расцветающий талант Пабло все больше и больше напоминает ему о собственной несостоявшейся карьере художника. Этот портрет отца непроизвольно жестоко обнажает печаль человека, у которого, если верить сыну, не осталось в Ла-Корунье «ни Малаги, ни быков, ни друзей, ничего».

Со своей стороны Пабло, гордящийся собственными успехами, намерен последовать примеру отца, который несколько раз выставлял свои работы в Ла-Корунье, правда, без особого успеха. Но почему не воспользоваться своим шансом?

— Тебе всего тринадцать лет! — возражал дон Хосе. — Невозможно! Что подумают о нас?

Пабло обращается за поддержкой к доброму доктору Косталесу, портрет которого он недавно написал.

— Предоставьте ему эту возможность! — предложил Косталес. — Чем он рискует? И чем рискуете вы?

Несколько дней спустя, в феврале 1895 года, на улице Реал, 54, в витрине продавца зонтиков Эрнандеса были выставлены работы Пабло. Продавец был выбран удачно: в силу климата, который царил в Галисии, магазинчик никогда не страдал от недостатка клиентов. Выставка, более чем скромная, содержала среди прочих картин

Нищего в фуражке. Местная пресса, зная возраст художника, высказалась очень благосклонно. Можно было, например, прочесть: «Что удивляет, так это сила воли и уверенность в себе, с какой написаны портреты. Если он будет продолжать в том же духе, он на верном пути (…). Мы не сомневаемся, что его ожидают слава и блестящее будущее». Другой критик отметил несомненные способности мальчика, «как будто кисти держал в руках художник с богатым опытом, а не новичок»[29].

Несмотря на столь благожелательные отзывы прессы, картины не покупали. Правда, и рекламы никакой не было: ни афиш, ни объявлений в газетах.

И только Перес Косталес, чей портрет фигурировал на выставке, купил несколько работ…

Пребывание в Ла-Корунье ознаменовалось еще одним немаловажным событием: Пабло впервые испытал доселе неведомое ему чувство — любовь. В то время в Галисии много говорили о трагической судьбе английского генерала, сэра Джона Мура, убитого в 1809 году в сражении с Наполеоном под Ла-Коруньей. Умирая, он шептал имя возлюбленной. Эта трогательная история произвела на Пабло сильное впечатление. Почему бы и ему не стать героем страстной любовной истории, впрочем, без столь трагического конца? Но где найти свою избранницу? К сожалению, выбора практически не было, так как родители почти ни с кем не общались. Возможно, в лицее? Но в классе было всего две девочки. Он избрал Анхелес Хиль[30]. Об этом увлечении известно совсем немного: Пабло пишет имя возлюбленной на полях учебника, в тетрадях, переплетает ее инициалы со своими. Это любовное увлечение оказалось настолько серьезным, что обеспокоенные родители Анхелес, занимавшие в обществе более высокое положение, чем семья мальчика, поспешили отправить дочь подальше, в Пампелунь; это название можно прочесть в одной из его тетрадей рядом с инициалами девочки.

Хотя использование зашифрованных записей и инициалов свидетельствует скорее о наивном ребячестве Пабло, однако это не исключает возможности и достаточно глубокого чувства, которое могло возникнуть в душе не по годам развитого мальчика. А их насильственная разлука больно ранила чувствительного подростка. После этого в течение длительного времени любовь станет для него

чем-то вроде болезненной авантюры, в которую следует отправляться с крайней осторожностью. Возможно, эта первая душевная рана, так никогда и не зарубцевавшаяся, объясняет последующее отношение Пабло к женщинам — определенную жесткость, некоторые странности в его поведении, нередко сбивавшие с толку знакомых.

В феврале 1895 года дон Хосе неожиданно узнает, что его знакомый в Барселоне, Рамон Наварро Гарсиа, уроженец Ла-Коруньи, решил вернуться в родные края. Так судьба подарила дону Хосе счастливую возможность покинуть Ла-Корунью, обменявшись с коллегой занимаемыми постами. Нельзя сказать, что отец Пабло, истинный андалусец, слишком любил Каталонию, но ему была настолько ненавистна Ла-Корунья, ее отвратительный климат, ее обитатели, что он готов был вырваться оттуда любой ценой. По крайней мере, в Барселоне он вновь обретет сверкающее голубое небо Средиземноморья, без которого так страдал в течение трех лет. Что же касается маленького Пабло, то отец считал, что для него тоже будет спасением поскорее покинуть места, где все напоминало об Анхелес: хотя мальчик не делился с родителями своими переживаниями, дон Хосе отлично понимал, насколько глубоко ранил подростка грустный финал его первого любовного увлечения. В Барселоне, где бурлит жизнь, он скорее избавится от печальных воспоминаний… Что же касается его занятий живописью, то там он сможет продолжить обучение, причем в гораздо лучших условиях.

17 марта специальным декретом был официально разрешен обмен занимаемыми постами между Рамоном Наварро Гарсиа и Хосе Руис Бласко, а в мае семья Пабло окончательно покидает Ла-Корунью. После мучений, испытанных во время путешествия морем в 1891 году, дон Хосе предпочитает переезд по железной дороге. Они останавливаются для пересадки в Мадриде. Дон Хосе считает абсолютно необходимым познакомить сына с шедеврами Прадо — работами Гойи, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, обращая особое внимание на *Менины.* Вот к чему надо стремиться! Полный энтузиазма, Пабло тут же зарисовывает в альбом две головы с полотна Веласкеса (Музей Пикассо, Париж). Покинув Прадо, Пабло успевает написать с натуры *Мадридский пейзаж.* Он не теряет времени даром…

Из Мадрида семья направляется в родную Малагу, так как занятия в Барселоне начинаются только в сентябре. Чтобы избежать лишних расходов, они останавливаются у дяди Сальвадора на Кортина дел Мюель, 97. Гордясь талантом Пабло, они спешат продемонстрировать работы многочисленным гостям, собравшимся по случаю их приезда. Сальвадор и все собравшиеся восхищаются талантом мальчика. А сам Пабло, преисполненный желания совершенствовать свое мастерство, готов продолжить обучение в Школе изящных искусств…

Если родители рассчитывали произвести впечатление на состоятельного дона Сальвадора, чтобы он посодействовал карьере Пабло, то они преуспели в полной мере: дядя выделяет племяннику ежедневную ренту в пять песет. Более того, он обеспечивает юного художника моделью: это старый рыбак, нуждающийся в заработке, некий Сальмерон. Мальчик пишет портрет старого рыбака, наиболее известное полотно того периода. Сам Пикассо был очень доволен своей работой и хранил этот портрет долгие годы. Позже, окружая себя легендами, он говорил, что дядя якобы был «огорчен» тем, что он написал *Старого рыбака* слишком быстро, и ему пришлось подыскивать новые модели… На самом деле, как было установлено позже, Пабло использовал рыбака в качестве модели в течение всего пребывания в Андалусии. Он даже выполнил несколько портретных набросков в июне и середине августа. Но ему казалось, что более престижно убедить всех в том, что уже в тринадцать лет он выполнял работы с удивительной скоростью и необыкновенной легкостью. А ведь на самом деле это был тяжелый труд, но подобная реальность не так впечатлила бы публику.

Естественно, что во время пребывания в Малаге Пабло неустанно рисовал и писал многочисленных родственников. Прекрасная возможность для практики, не правда ли? Все эти модели, помимо того, что были бесплатными, еще и позировали с огромным удовольствием… В основном, так как было одно впечатляющее исключение — тетушка Пепа, старшая сестра Сальвадора, старая дева, очень своеобразная и набожная. Ее комната, в доме брата, была заполнена статуэтками святых, картинами на религиозные сюжеты и распятиями. Она бережно хранила память об ушедшем брате-канонике и усердно молилась о спасении его души. Все это не вызывало бы никакого раздражения окружающих, если бы бедная женщина не

отличалась одной неисправимой причудой: отвечать «нет» на все просьбы, с которыми к ней обращались. Согласится ли она позировать юному художнику? Ворчливый вид старой девы мало вдохновлял. Сальвадор решил, что в подобной ситуации будет лучше, если об этом попросит ее сам ребенок. Увы, бедный мальчик выскочил мгновенно из ее комнаты, растирая щеку. Помимо традиционного «нет» он еще заработал пощечину — и какую!

Но отказ оказался не окончательным, так как на следующее лето, во время каникул, тетушка изменила свое мнение — не случилось ли это в силу небесного вмешательства умершего каноника?

Однажды утром, к всеобщему удивлению, она вдруг вышла из своей комнаты в самом лучшем наряде и, что особенно поразительно, несмотря на летнее время… в меховом манто, а на голову накинула кружевной шарф.

— Я готова, — заявила она решительно.

Тут же стали искать Пабло.

Но мальчик не забыл пощечину… И донья Мария с огромным трудом заставила его приняться за работу:

— По крайней мере, сделай это для дяди Сальвадора!

Мальчик мгновенно сообразил, что это действительно нужно сделать, и написал превосходный портрет тетушки Пепы — настоящий шедевр, поражающий жизненной силой и смелостью манеры исполнения, с жестокой правдивостью обнажающий отвратительный характер старой девы.

Дни становились короче… Заканчивались каникулы, принесшие столько радости — Пабло был счастлив вернуться в родные края… Но, в отличие от отца, он не рассматривает Барселону как вторую ссылку. Конечно, он знает, что столица Каталонии так же далека от Малаги, как и Ла-Корунья. Но он не испытывает никаких опасений. Напротив, перспектива путешествия его возбуждает. Большинство испанцев считают, что жизнь в Барселоне протекает даже более активно, чем в Мадриде, особенно интеллектуальная и культурная. Конечно, еще придется овладеть каталанским языком, но эта трудность нисколько его не пугает. Более того, всеобщее восхищение его работами вселяет уверенность, он чувствует, что скоро наступит его звездный час.

Но неужели этот мальчик, не достигший еще четырнадцати лет, уже задумывался о своей карьере? Да, он не лишен амбиций, но будущее пока весьма туманно. Определенно одно: страстное желание заниматься живописью было непреодолимым.

Малага, 13 сентября 1895 года. Причал в порту. Как и четыре года назад, семья Руис готова к отъезду. На этот раз на небольшом пароходе «Кабо Рока», который, наряду с грузом, взял на борт четырнадцать пассажиров. Он следует из Бильбао, на атлантическом побережье, огибает полуостров, проходя через пролив Гибралтар, затем поднимается до Барселоны, останавливаясь по пути в Аликанте и Валенсии. Но даже этот недорогой переезд дон Хосе был не в состоянии оплатить. Ему пришлось обратиться за помощью к другу, Франсиско Мигелю, проживающему в Барселоне: «Дорогой друг, я позволил себе обратиться к Вам в предыдущем письме с просьбой — прислать несколько сотен песет, необходимых мне для отъезда из Малаги. Я беру на себя смелость повторить свою просьбу помочь мне, если это возможно. Я собираюсь покинуть Малагу в следующую пятницу и буду Вам крайне признателен, если Вы сможете переслать необходимую сумму до моего отъезда»[31].

С наступлением ночи семья Пабло, стоя на корме, наблюдает за удаляющимися огнями Малаги, а затем направляется в тесную и некомфортабельную каюту. Каждый из них вспомнил в эту минуту о маленькой Кончите. Кто бы мог тогда вообразить, что она больше никогда не вернется в Малагу?

Эти воспоминания навеяли грусть на дона Хосе и донью Марию. А Пабло, хотя и с болью вспоминает утрату, весь устремлен в будущее, и ничто не может сдерживать его творческий пыл. Во время долгого путешествия и стоянок он не упускает возможности делать зарисовки: скалистое побережье у Картахены, уголок порта Аликанте, где под палящим солнцем мирно покачиваются шхуны, дамба в Валенсии, несколько парусных лодок и даже капитан корабля, сидящий на скамье.

Глава III БАРСЕЛОНА

21 сентября 1895 года на горизонте наконец появилась Барселона. Семейство Руис, стоя на носу корабля, с волнением наблюдало, как медленно, словно во сне, приближалась столица Каталонии, где тысячи домов раскинулись у подножия крепости Монтжуик. Величественно возвышаясь на вершине обрывистого холма, крепость, казалось, нависает над городом.

Пароход пришвартовался, спустили трап, и Руисы ступили на землю Барселоны, где Пабло пробудет до 1904 года, лишь изредка покидая этот город. Пребывание в Барселоне окажет значительное влияние на юного художника, что впоследствии найдет отражение в его творчестве.

В конце XIX века Барселона переживала экономический подъем. Шестьсот тысяч жителей, стесненные рамками древних крепостных стен, стали переселяться за пределы городских стен. Началось бурное строительство жилых кварталов с широкими, просторными проспектами. Огромная площадь Каталония, которая еще недавно была сельской местностью и местом для пикников, превратилась в строительную площадку.

Такое процветание объясняется тем, что Барселона стала одним из важнейших портов на Средиземном море, открывающим удобный путь во Францию и страны Северной Европы. Развивающаяся промышленность, текстильные фабрики и металлургические заводы привлекали сюда огромное количество рабочих из всех провинций Испании, в том числе и Андалусии, где тогда разразился тяжелый экономический кризис.

Наконец, каталонцы с ностальгией вспоминают об утраченной политической независимости в прошлом… Они ощущают себя иными, отличными от остальных обитателей полуострова. Разве не говорят они на другом языке? Но Мадрид, как они считают, подавляет их, ограничивает их свободы и подвергает цензуре местные газеты и журналы, чтобы исключить даже малейший намек на возможную автономию Каталонии.

В подобной обстановке вполне естественным было появление движения интеллектуалов, молодых поэтов и художников. Они стали выразителями идей, хотя и не вполне четко сформулированных, большей части барселонской интеллигенции. Прежде всего это было желание вырваться из-под гнетущего влияния Мадрида, стремление установить тесные контакты с Северной Европой. Многие каталонцы отправлялись в Париж, некоторые решали там остаться. Что касается живописи, то в Барселоне импрессионистам противопоставляли таких художников, как Эжен Карьер, Одилон Редон, Морис Дени или Пюви де Шаванн. Восхищались декадентским искусством, его несколько извращенным шармом. Юные модницы предпочитали бледность и томные позы. Здесь любили «ар-нуво» (стиль модерн) и декор, изобилующий ирисами и туберозами. Высоко ценились иллюстрации и афиши чеха Альфонса Мухи. Но еще большее влияние на вкусы каталонцев оказали немцы и англичане, югендстиль[32] и прерафаэлиты[33], такие как Бёрн-Джонс или Обри Бёрдсли… Они увлекаются Ницше и Вагнером, с интересом читают Бакунина и Кропоткина. Барселона, как никакой другой европейский город, уже в ту эпоху — и в течение длительного времени — была вотчиной анархистов: они провоцируют там волнения и даже совершают кровавые покушения, как, например, в театре «Лисео».

В многочисленных кафе старой Барселоны, в табачном дыму, разогретые кружкой пива, молодые люди с бородками, галстуками в виде больших бантов, в больших фетровых шляпах возбужденно обсуждают пути преобразования мира или, скорее, Каталонии, вспоминая период ее расцвета.

Во время горячих дискуссий, касающихся литературы и искусства, не раз звучат различные *измы,* тогда очень модные: символизм, экспрессионизм… И они готовы скорее дать руку на отсечение, чем не признать себя *модернистами.*…

Такова была среда, в которую окунулся позже Пабло в Барселоне.

Но в сентябре 1895 года первоочередная задача семьи Руис — найти подходящее жилье. Сначала это была квартира на улице Кристины, 3, в старом городе, недалеко от порта и моря, как и в Ла-Корунье. Дон Хосе предпочитал жить поближе к Школе изящных искусств — он не любил ходить пешком… Не является ли эта неприязнь пеших прогулок типичной для андалусцев?

Школа изящных искусств занимала второй этаж торговой биржи Барселоны, неоклассического здания с ионическими колоннами, увенчанными треугольным фронтоном.

Для того чтобы поступить в школу, Пабло должен был сдать экзамены. Несмотря на юный возраст (25 октября ему исполнилось всего четырнадцать лет), отец добился, чтобы мальчика зачислили сразу в высший класс (рисунок с антиков, с натуры, с натурщиков; живопись). Преподавание носило такой же классический характер, как и в Ла-Корунье. Пабло, усвоив уроки прошлого и советы отца, поступил без малейших затруднений. Действительно ли он сдал вступительные экзамены так блестяще, как рассказывают об этом его друг Сабартес и многие биографы? Это не настолько определенно. Легенда о том, что он якобы выполнил за один день рисунок, на который давали другим претендентам месяц, требует проверки и подтверждения.

Хотя климат Барселоны был намного мягче, чем Галисии, дон Хосе продолжал страдать, вспоминая родную Малагу. Он никак не мог привыкнуть к каталанскому языку, с трудом понимая его… В отличие от сына он не прилагал ни малейших усилий, чтобы начать говорить на этом языке. В Школе он обычно ходил с опущенной головой, боясь привлечь внимание учеников, всегда готовых поиздеваться над учителями — не каталонцами… Погруженный в грустные мысли, он не переставал сожалеть об отсутствии друзей, оставленных в Малаге, а также о крахе своих собственных амбиций.

Единственным его утешением был сын, на блестящую академическую карьеру которого он так надеялся. Исключительная одаренность мальчика позволит ему стать художником, достойным восхищения коллег и публики. Таковы были мечты дона Хосе…

Барселона. Осень 1895 года. Отца и сына можно было часто встретить на оживленных улицах старого квартала или на набережной в порту, где они наблюдали за белыми парусниками, идущими с Майорки. Эта странная пара привлекала внимание окружающих.

Дон Хосе — стройный, элегантный, в длинном плаще и широкополой фетровой шляпе. Выразительное лицо, аккуратно

подстриженная борода, непринужденные манеры — он производил впечатление состоятельного туриста, приехавшего в Европу…

Забавный контраст с отцом составляют внешность и невысокий рост сына, четырнадцатилетнего подростка, который выглядит лет на семнадцать. Обращает на себя внимание его круглая голова с коротко остриженными, черными как смоль волосами. Открытое лицо с правильными чертами. Но особенно поражают необычайно живые черные глаза, которые, казалось, не упускают ничего, что происходит вокруг.

Во взгляде отца чувствуются разочарование и меланхоличная покорность судьбе, что вызывает сочувствие и жалость.

Как студенты Школы изящных искусств встретили маленького андалусца? В то время в Каталонии шовинистические антииспанские настроения были особенно сильны. Кроме того, Пабло был моложе и способнее своих одноклассников, что тоже могло вызывать некоторое раздражение. Как ни странно, но однокашники отнеслись к нему доброжелательно. Огромные, необычайно выразительные черные глаза, какой-то особый, исходивший от него магнетизм, необыкновенная легкость, с какой он изображал все, что видел, и даже бахвальство, над которым он сам и подшучивал, — все это позволило ему завоевать симпатию окружающих. Более того, со временем его неоспоримое превосходство заставило ребят признать в нем лидера. Первой жертвой обаяния Пабло стал Мануэль Пальярес, с которым он познакомился во время уроков «анатомии для живописцев и перспективы». Этот девятнадцатилетний юноша, родом из Арагона, восхищался Пабло, которому было всего четырнадцать. Мануэль жил один в Барселоне, и Пабло настоял, чтобы родители приглашали его на обед каждое воскресенье. Однако они опасались, как бы старший товарищ не оказал на их сына дурного влияния. Чтобы развеять сомнения, Пабло использовал небольшой шантаж, к слову сказать, он в этом плане тоже рано преуспел.

— Если вы пригласите Мануэля, — заявил он с обезоруживающей улыбкой, — вы, по крайней мере, будете видеть меня дома…

Дон Хосе и донья Мария, естественно, сдались, а когда впервые увидели нового друга Пабло, то и вовсе успокоились: серьезный молодой человек, с приличными манерами, больше похожий на

будущего юриста, а не на студента-художника. Несомненно, он станет опекать Пабло как старший брат…

На самом же деле, если бы по невероятной случайности благочестивая донья Мария рискнула накануне попасть в китайский квартал, пользующийся дурной славой во всех портах Европы — кстати, там никогда не было китайцев, — то она стала бы свидетелем сцены, которая повергла бы ее в ужас. В глубине грязного переулка Мануэль, добропорядочный молодой мужчина, вводил маленького Пабло в один из тех домов, которые обманчиво называются «закрытыми», хотя всегда гостеприимно открыты для любого, желающего их посетить…

К великому счастью, подобная ужасающая встреча не произошла. Пальярес едва ли испытывал особые затруднения, чтобы убедить своего маленького друга следовать за ним. Отметим щедрость Мануэля: так как Пабло получал от родителей совсем немного на личные расходы, то именно Мануэль оплачивал эти эротические экскурсии. Более того, он платил за то, чтобы не обращали внимания на возраст мальчика. Значительно позже Пикассо подтвердит свой столь ранний сексуальный опыт. «Да, — скажет он с веселой искоркой в глазах, — я был тогда еще совсем маленьким, — опуская руку, чтобы показать, каким он был в то время… — Естественно, я не дожидался достижения сознательного возраста, чтобы начать. С другой стороны, если бы мы ожидали этого возраста, то, возможно, сознательность помешала бы нам начать!» — добавлял он, смеясь.

В течение многих лет Пабло будет постоянным клиентом публичных домов, вкус к которым ему привил Пальярес.

И не только в Барселоне, но и в других городах, например в Париже, особенно перед войной 1914 года. Говорят, что был такой случай, когда он в течение нескольких недель проживал в одном из таких домов и за короткое время стены комнаты, где он жил, расписал фресками. Как жаль, что не было обнаружено никаких следов этих творений, которые смогли бы украсить пантеон эротической живописи, столь широко известный туристам, посещающим дом терпимости в Помпеях…

Те, кто хорошо знал Пикассо, отмечали одну удивительную психофизиологическую особенность: его сексуальная активность соответствовала творческой плодовитости. Если сексуальная

активность ослабевала, то и творческая продуктивность замедлялась. И наоборот.

Вот откуда проистекает важная роль борделей в жизни и творчестве Пикассо. Конечно, эти заведения в ту эпоху играли особую роль в Испании: ни в какой другой стране Европы, даже на побережье Средиземного моря, не было такого отношения к борделям, которые были официально разрешены, пользовались даже некоторым уважением и прекрасно вписались в жизнь общества, внося некоторый элемент стабильности. С этой точки зрения Пабло, впрочем, как и его отец, вел себя как истинный испанец. Но у Пикассо — и это, в самом деле, исключительно — бордель и его обитательницы, а также и девушки, зарабатывающие проституцией на улицах, станут, так же как и бой быков, излюбленными темами. И это продолжится в течение всей жизни. *Авиньонские девицы* — всего лишь его самое знаменитое произведение из огромного числа других, посвященных этой теме.

Но Пабло, не удовлетворенный только легкими связями, находит с помощью одного из друзей Пальяреса настоящую возлюбленную — Роситу дель Оро, очаровательную циркачку, звезду многочисленных представлений. Их любовная связь продлится пять или шесть лет. Только его мощное обаяние и магическая сила взгляда заставили эту местную звезду, не побоявшись выглядеть нелепо, избрать в любовники мальчишку его возраста.

Чтобы лучше представить, каким был Пабло в 1895–1896 годах, обратимся к воспоминаниям Пальяреса: «Пикассо был необыкновенно яркой личностью. Симпатичный подросток, более способный, чем другие ученики, которые были старше его на пять или шесть лет. Его способности, быстрота руки поражали окружающих; он схватывал все на лету. То, что объясняли преподаватели, его мало интересовало, создавалось впечатление, что он их игнорирует. Он обладал исключительной наблюдательностью, на улицах, в кафе он все замечал и мог это воспроизвести несколько месяцев спустя…

…Порой он был очень взвинчен. Иногда мог часами молчать. Он никогда не был экспансивным; часто взрывался, но очень быстро брал себя в руки. Он ощущал собственное превосходство над окружающими, но не подчеркивал этого; мог внезапно погрузиться в

меланхолию, как будто думал о чем-то грустном, при этом его лицо становилось мрачным, а глаза печальными…

В пятнадцать лет ни характер, ни поведение не соответствовали мальчику его возраста. Он слишком рано повзрослел…»

Несмотря на такую преждевременную зрелость, он должен быть продолжить обучение. И не только потому, чтобы доставить удовольствие отцу. Он считал, что занятия, хотя и исключительно академические, полезны для него.

Кроме того, была еще одна прозаическая причина оставаться в Школе: здесь он имел возможность писать живые модели. Впрочем, его ненасытное желание работать было таково, что ему всегда казалось, что их недостаточно. А когда не было модели, он без колебаний начинал писать — перед зеркалом — свой автопортрет, придавая лицу различные выражения, меняя прическу, используя даже парик дворянина XVIII века.

Осознавая талант сына, дон Хосе снимает для него ателье на улице де ла Плата, 4. Но Пабло быстро понял, что этот щедрый жест чреват последствиями, так как дон Хосе использует любой повод, чтобы приходить в ателье и давать сыну советы, в которых он не нуждается. Позже Пабло найдет себе другую мастерскую, более удаленную от родительского дома.

Тем не менее было бы ошибкой находить в то время признаки какого-либо разногласия между отцом и сыном. Доказательство? Пабло скрупулезно следует советам дона Хосе, касающимся его карьеры.

— Ты должен заняться живописью на религиозные сюжеты, — предлагает отец, объясняя ему, что эта тема в настоящее время в моде, а ее серьезность будет компенсировать его слишком юный возраст… Набожный дядя Сальвадор будет горд тем, что Пабло занялся религиозными сюжетами! Кроме того, он мог бы даже завоевать премию на предстоящей Выставке изящных искусств в 1896 году в Барселоне. Кто знает, может, его работы привлекут внимание покупателей? Не исключено, что он смог бы получить даже заказы от некоторых религиозных заведений.

И хотя Пабло не был глубоко верующим, он пока еще далек от атеизма, приверженцем которого вообразит себя позже, поэтому идею отца считает превосходной. К счастью, коллега дона Хосе,

преподающий в Школе изящных искусств и тоже андалусец, Гарнело Альда, специализируется в религиозной живописи. У него была большая мастерская на площади Университет, хорошо оснащенная декорациями, религиозными предметами и одеяниями: там были церковная паперть, алтарь, подсвечники, сутаны, ризы, потиры, распятия… Гарнело, по просьбе дона Хосе, любезно разрешил мальчику работать в своем ателье.

И тогда Пабло, по согласованию с отцом, решил написать *Первое причастие*, о котором мы упоминали в предисловии. Конечно, эта картина не получила премии на выставке и не была продана, но Пабло поработал не зря. Посетители выставки 1896 года смогли оценить достоинства юного художника. Результат не заставил себя ждать: женский монастырь Барселоны заказал ему несколько картин. К несчастью, их нельзя увидеть, так как в 1909 году во время *Semana tragica (Трагической недели)*, когда вспыхнули ожесточенные антирелигиозные волнения, десятки религиозных учреждений были сожжены вместе с их содержимым. Пикассо позже расскажет Аполлинеру, насколько он был потрясен, узнав о гибели своих творений.

Таким образом, именно монашки, — что довольно пикантно, — были первыми, кто смог по достоинству оценить талант Пикассо.

Было бы ошибочным предположить, что *Первое причастие* и заказанные монастырем картины — случайное явление среди совершенно иных работ Пикассо. Вовсе нет: Пабло посвятит себя религиозной живописи в первые годы в Барселоне. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на его рисунки 1895–1896 годов. Это сцены из жизни Иисуса, Благовещение, Трапеза в Эммаусе, Тайная вечеря, Взятие под стражу Христа, Распятие, Положение во гроб, Воскресение… и также изображения многочисленных святых — святых Себастьяна, Петра, Антония Падуанского.

Даже позже, когда Пабло будет высмеивать религию, он окончательно не расстанется с церковными сюжетами. Спустя тридцать лет после *Первого причастия* в альбоме эскизов он, например, изобразит Христа, спускающегося с креста, чтобы спасти тореро со вспоротым животом, или нарисует Жаклин Пикассо, олицетворяющую страдающую Богоматерь, грудь которой пронзили семь мечей.

В академическом стиле, который навязывал ему отец, нашлось место и другим, не только религиозным темам. Среди них большое полотно *Посещение больной,* размером 197 на 249 сантиметров. На картине изображен врач с печальным выражением лица, измеряющий пульс у умирающей больной, которой он бессилен помочь. Монахиня протягивает ей чашку с питьем, а другой рукой держит ребенка несчастной. Кажется, это эпизод из Диккенса. Подобные трогательные сюжеты были тогда в моде. Но чтобы придать философское значение, дон Хосе назовет полотно высокопарно — *Наука и Милосердие.* Он лично позирует для фигуры врача, символизирующего Науку. Что же касается несчастной больной, то, несмотря на разницу в возрасте, прообразом стала маленькая Кончита.

Эта картина была очень важна для Пабло в то время. А как оценит он позже эту и другие подобные работы? Не будет ли он сожалеть о том, что написал их, о чем спросит его Пьер Дэкс?

— Не заблуждайся, — горячо ответит Пабло, — для меня тогда это было очень важно.

Именно эти картины принесут ему известность, и он наконец сможет продавать свои работы и жить на полученные деньги. Ибо пример отца, несостоявшегося художника, вынужденного преподавать рисование, угнетал его — Пабло Пикассо, преподаватель рисования! Он содрогался от ужаса при мысли о подобной перспективе.

Так, благодаря религиозным сюжетам, его признали художником. Действительно, *Наука и Милосердие* на Национальной выставке в Мадриде в 1897 году была отмечена почетным дипломом, а в Малаге — золотой медалью.

Барселона, 12 июня 1897 года. Десять часов вечера, улица Монтесьон. На углу мрачного переулка возвышается здание неоготического стиля, первый этаж которого сверкает огнями. Шумная толпа молодых людей, заблокировав узкую улицу, стремится войти в здание. В этот вечер здесь открывается новое кабаре. Проникнув внутрь, они оказываются перед удивительной декорацией, напоминающей одновременно мюнхенскую пивную и знаменитое парижское кафе «Черный кот». Вывеска кабаре «Четыре кота» с первого взгляда напоминает кафе Монмартра, но в то же время и

каталонское выражение *Nomes son Quatre gats* («Мы будем четырьмя котами») говорит о том, что друзья основателя кабаре поначалу были полны скептицизма по поводу успеха этого заведения.

То, что сразу же привлекает внимание, — это огромная композиция с изображением двух бородатых мужчин-велосипедистов. Это не кто иные, как владелец кафе, папаша Ромеу, прежде работавший в кафе «Черный кот» в Париже, и Рамон Касас, художник, автор этой композиции. Стены зала наполовину покрыты квадратными фаянсовыми плитками. Деревянные балки, впечатляющая люстра из кованого железа, массивная мебель из темного дуба завершают декор заведения, которое станет главным местом встреч литературного и артистического авангарда Каталонии.

Пабло не участвует в этой инаугурации. Но позже он наверстает упущенное… А в настоящий момент он на каникулах в Малаге с семьей. В это знойное лето 1897 года, почти каждый день после обеда, когда жара немного спадала, его можно было увидеть прогуливающимся вдоль набережной Пасео де ла Калета под сенью огромных пальм. И он не один, а в сопровождении очаровательной кузины Кармен Бласко. Эта аллея была излюбленным местом прогулок молодых пар Малаги.

Юная провинциалка покорена молодым человеком, гордящимся репутацией настоящего художника. Наконец, разве не подарил он ей очаровательный тамбурин, украшенный специально для нее нарисованным букетом роз? Родители вдруг вообразили, что сын решил жениться на кузине и обосноваться… в Малаге. Конечно, юный возраст — ведь ему будет только шестнадцать в конце октября — мог бы стать препятствием, но он развит не по годам. Пабло — единственный наследник родителей по мужской линии, и, если они хотят, чтобы продолжался род Руис, следует воспользоваться случаем. Какая наивность! Проходит сентябрь, а «жених» так и не проявил инициативы. Впрочем, по мнению Пабло, разве можно сравнить скромную маленькую провинциалку, например, с Роситой дель Оро, чей опыт, без сомнения, не ограничивался только искусством наездницы?

На самом деле Пабло гораздо больше этого флирта волнует будущее. Он чувствует, что Барселона не то место, где его талант художника расцветет по-настоящему. А не предоставит ли ему Мадрид

более интересной перспективы? Того же мнения и его отец, и дяди. Так как дон Хосе — «бедный родственник», то члены семьи устраивают складчину: даже две тетушки, несмотря на их бедность, вносят свой скромный вклад — каждая по песете в месяц. Необходимо помочь молодому таланту, которым они так гордятся.

Речь идет о том, чтобы Пабло прошел курс обучения в Королевской академии Сан-Фернандо, наиболее престижной в Испании. Но туда еще нужно поступить. Не будем слишком доверять легенде, сочиненной Сабартесом и подхваченной другими биографами, согласно которой молодой человек и на этот раз поразил экзаменаторов необычайной скоростью, с какой он выполнил рисунки, предложенные ему на экзамене. Просто в жюри среди наиболее влиятельных членов был один из лучших друзей дона Хосе Муньос Дегрен. Нужно ли еще что-нибудь говорить? Хотя это нисколько не умаляет достоинств кандидата, позволивших сдать вступительные экзамены без всяких затруднений.

Итак, в середине октября 1897 года Пабло прибывает в Мадрид, где, как мы помним, он останавливался всего на несколько часов в 1895-м.

Он проведет в Мадриде восемь или девять месяцев, причем мало что известно об этом периоде его жизни. Молодой человек быстро понял, что он немногому может научиться в академии, которая оказалась такой же конформистской, как и в Барселоне. «Зачем я приехал туда?» — будет говорить он позже. Довольно скоро он прекращает посещать занятия… Раздосадованный профессор Муньос Дегрен сообщает об этом дону Хосе. Неизвестно, каким образом об этом узнает и дядя Сальвадор. Он возмущен, племянник, который должен стать гордостью семьи, ведет себя как бездельник и не ценит жертв, приносимых родственниками. Дон Сальвадор прекращает посылать деньги, так же поступают и другие члены семьи. Теперь только дон Хосе продолжает содержать сына, за что Пабло будет всегда ему благодарен. «Мой бедный отец, — говорил он, — продолжал присылать мне все, что мог».

В Мадриде Пабло испытывал не только материальные затруднения. Морально он ощущал себя узником. Вместо того чтобы позволить ему рисовать или писать картины по собственному вкусу, от

него требовали делать карьеру, во имя чего его и отправили в Мадрид. А, не посещая занятия, Пабло испытывал угрызения совести, словно ворует деньги, выделяемые ему семьей.

Чувствуя себя неловко, он покидает мансарду и перебирается в более скромное жилище; знакомится с аргентинцем Бернарегги, с которым копирует в Прадо картины Гойи или отправляется в Толедо, чтобы восхищаться работами Эль Греко, который как раз в то время стал возвращаться из забвения.

Этот шестнадцатилетний подросток без снисхождения судит своих профессоров, в том числе и Муньоса Дегрена, Морено Карбонерро. По его мнению, они плохие преподаватели, хотя и являются друзьями его отца. Да и сам дон Хосе не избегает критики сына. «Если бы у меня был сын, который захотел бы стать художником, — заявлял Пабло, — я бы не оставил его ни на мгновение в Испании». Он предпочел бы Мюнхен, где работают «серьезно», или Париж, где он хотел бы пожить…

Его протест проявляется порой в занимательной форме: когда Карбонерро отправился с учениками в Толедо, чтобы они копировали *Погребение графа Оргаса* Эль Греко, Пабло персонажам на картине нарисовал головы своих профессоров, в том числе и Карбонерро.

Профессор не оценил подобной шутки…

Освободившись от опостылевших занятий, Пикассо начинает вести богемный образ жизни — поздно ложится, а встает чаще всего в середине дня. Забросив занятия в академии, он, напротив, очень усердно посещает Курсы изящных искусств, где позируют обнаженные модели. Не пытается ли он таким образом удовлетворять сексуальные запросы, которые не может утолить иным способом? Этого нельзя исключить, поскольку финансовые затруднения практически лишают его возможности посещать гостеприимные публичные дома. Кроме того, у него здесь нет столь щедрых друзей, как в Барселоне, которые могли бы легко уладить проблемы юного друга…

И наконец, в Мадриде царит невеселая атмосфера: Испания практически проиграла войну с Соединенными Штатами из-за своей колонии — Кубы, где в это время разгорелась борьба за независимость.

А по улицам Мадрида слоняются толпы усталых солдат, деморализованных поражением[34].

А Пабло тем временем все больше тоскует по Барселоне. Он почти не пишет маслом — нет средств на покупку материалов для живописи. Тем не менее он рисует, но гораздо меньше, чем в Каталонии. Его сюжеты? В основном яркие зарисовки уличной жизни города… Те немногие картины, которые он написал и показал своим преподавателям, не вызвали у них одобрения. Муньос Дегрен, бросив презрительный взгляд на одну из них, изображающую парк Ретиро, заявил, что она больше похожа… на яйцо, сваренное в кипящей воде без скорлупы.

Вдобавок ко всем испытаниям в конце весны тело Пабло покрывается отвратительными красными пятнами. Хотя некоторые биографы[35] утверждают, что это симптомы сифилиса, который тогда буквально преследовал население, на самом деле это была скарлатина. С автопортрета, который он написал в то время, на нас смотрит изможденное лицо, усталые воспаленные глаза, потухший взор. Пабло изобразил себя с безжалостной правдивостью.

Художник не фальшивил…

Мадрид, который еще совсем недавно олицетворял радужную надежду расцвета его таланта, превратился в безрадостную декорацию глубокого разочарования. В июне 1898 года, поправившись, Пабло тут же вернулся в Барселону.

Но и там задержался ненадолго. Пальярес, огорченный измученным видом друга, предлагает отдохнуть у его родителей, владеющих землей в Хорте. Хозяева радушно принимают Пабло, стремясь отблагодарить семью Руис за теплый прием, оказанный их сыну в Барселоне. Со своей стороны родители Пабло тоже рады отъезду сына: по Барселоне ходили слухи, что американские броненосцы могут обстрелять город.

Хорта, где Пабло проведет восемь месяцев, расположена недалеко от Таррагона, в Высоких Землях, области на границе Каталонии и гор Арагона. Живописные окрестности Хорты напоминают Прованс. Ее окружают несколько острых горных отрогов, составляющих странный контраст с равниной, покрытой виноградниками и оливковыми рощами.

В Хорте Пабло живет какое-то время на большой ферме семьи Пальярес, у которых был пресс для приготовления оливкового масла. Здесь городской мальчик знакомится с сельской жизнью и увиденное переносит в картины. Он рисует крестьян на сенокосе или во время работы на мельнице, пастухов, дровосеков, старые домики посреди полей золотистой пшеницы, а также животных — коз, овец, бедного ослика с нежным и покорным взглядом, вызывающим сострадание.

В Хорте Пабло научится говорить исключительно по-каталански (другого языка в Хорте не знают). Это придаст ему больше уверенности, когда он вернется в Барселону.

Вскоре Пальярес и Пабло, измученные жарой, раскалившей старые, массивные дома Хорты, решили отправиться на поиски спасительной прохлады в горы. Несколько недель они провели у Порт дель Маэстра, на лоне дикой природы: их окружали густые леса, овраги, потоки ледяной воды. После изнурительного перехода они останавливаются на ночлег в пещере, готовят рис на костре, ночуют на подстилках из травы. Все это не мешает им продолжать рисовать.

Якобы в этих местах Пабло испытал впервые краткий гомосексуальный опыт — утверждает один из его биографов[36], сообщивший, что в этом походе друзей сопровождал юный художник цыган, пятнадцатилетний подросток, который вел мула, нагруженного багажом. Между ним и Пабло возникла сначала «пламенная дружба», которая, «несомненно», могла бы пойти гораздо дальше. Молодые люди скрепили свой союз древним ритуалом: острием ножа цыган сделал надрезы на руках, и они смешали свою кровь в знак вечной верности. Но однажды утром, проснувшись в пещере, Пабло не обнаружил друга рядом с собой. Юноша был потрясен и больно ранен происшедшим.

Так, во всяком случае, описывал эпизод своей юности сам Пикассо[37]. То, что Пальярес, вспоминая те годы, ни разу не упомянул этот момент, не удивительно — этого требовала элементарная корректность.

В конце концов, состояние экзальтации, в котором пребывал Пабло на лоне дикой природы, полная свобода, наконец, отсутствие женщин могли бы способствовать зарождению подобной страсти между двумя подростками — явление относительно банальное среди

подростков этого возраста, и в большинстве случаев не влечет никаких длительных связей и не оказывает влияния на разнополую любовь.

Несмотря на исчезновение маленького цыгана, счастливое ощущение потерянности в новой непривычной обстановке, которое испытывал Пабло, удовольствие рисовать и писать, как хочешь, вдали от отца, от академий, побудили юношу продлить пребывание в Хорте до середины февраля 1899 года. Он успевает также помогать хозяевам фермы — перевозит на тележке большое количество навоза, подстригает оливковые деревья или упаковывает инжир…

«Все, что я знаю, я узнал в деревне Пальяресов», — скажет он позже. Следует его понять правильно: Пабло имеет в виду все, чем его обогатил непосредственный контакт с природой, с сельской жизнью, с конкретными условиями, в которых жили скромные, простые труженики. А также его работа с различными предметами и материалами — деревом, гвоздями, веревками, картоном и бумагой. Полученный опыт он с большой изобретательностью использует позже в живописи и особенно в скульптуре.

Во всяком случае, для него это погружение в природу, в крестьянскую жизнь будет представляться в будущем как утерянный рай, от одного воспоминания о котором его лицо всегда светлело.

И не случайно, что наиболее амбициозная картина, написанная в Хорте и, к несчастью, исчезнувшая, называлась *Идиллия*. Она изображала пару молодых пастухов на фоне горного пейзажа, своего рода Рая для этих современных Адама и Евы. Символика ясна…

Все это возбудило в Пикассо страстное желание черпать силы и вдохновение в грубом и суровом местном колорите, который он обнаружил на границах Каталонии.

Эта тяга к простоте, примитивизму была присуща Пикассо в течение всей жизни. Даже когда он стал необычайно богатым, покупал роскошные автомобили и виллы, его повседневная жизнь и привычки были тому подтверждением.

На самом деле он жил скорее как деревенский ремесленник, а не как миллиардер. Он был воздержан в еде. Пил в основном только воду, в компании друзей — немного вина. Спутницы его жизни (жены или любовницы) с трудом заставляли его прилично одеваться. Чего стоило заставить его расстаться с изношенными брюками, свитером с бахромой или старыми, уже растрескавшимися туфлями!

Барселона, февраль 1899 года. Изменившийся до неузнаваемости Пабло звонит в дверь родительского дома. Ничего общего между этим крепким загорелым парнем и истощенным, подавленным подростком, который восемью месяцами ранее вернулся из Мадрида. Пребывание Пабло в Хорте буквально преобразило его. И написанные автопортреты тому подтверждение: это энергичный юноша, прекрасно знающий, чего он хочет, и полный решимости добиться своего.

Он также хорошо знает, чего он не хочет или более не хочет. Чего же? При всем уважении к отцу, он больше не хочет возвращаться в Школу изящных искусств…

Но он достаточно умен, чтобы вообразить, что ему нечему больше учиться. Поэтому он посещает Курсы изобразительных искусств, не являющиеся строго академическими. И он серьезно берется за работу — что несколько успокаивает отца, — но по-своему. Его академические рисунки стали значительно лучше; сказывается опыт, приобретенный в Мадриде и Хорте. Пабло отказывается от затушевывания; на его взгляд, только отдельные линии в сочетании со штриховкой должны сказать все…

Пабло, достигший семнадцати лет, уверен, что прежде всего ему нужна независимость. Он стал обладателем собственной мастерской. Это всего лишь крошечная комната, которую он снял у братьев Кардона, скульптора и художника, на улице Эскудильеро Бланко, 1.

Более того, он хочет выбрать для себя имя: Руис? Конечно нет! Оно слишком распространено в Испании… как Дюпон во Франции. Впрочем, аналогично поступил художник Шарль Дюран: он тоже заменил свою банальную фамилию на другую, гораздо более звучную — Каролюс-Дюран. Подписываясь до сих пор П. Руис, позже П. Руис Пикассо, Пабло решил взять фамилию матери, а фамилию отца безжалостно сократил до инициала Р. С этого момента он пишет П. Р. Пикассо… Позже объяснил, что очень ценил двойное «с», так редко встречающееся в Испании и производящее больший эффект.

Стоит ли говорить о том, насколько болезненно прореагировал на это дон Хосе? Подобное «исчезновение» его имени в подписи означало, что сын как бы отказывается от него, забыв все, что сделал для него отец, в том числе и все материальные жертвы, принесенные ради карьеры сына. И все же дон Хосе заблуждался: Пабло часто

демонстрировал свое глубокое уважение, любовь и благодарность отцу. Но символика этого жеста была слишком сильна, чтобы не задеть дона Хосе за живое…

Зимой 1899 года Пикассо знакомится с юношей, который сыграет важную роль в его жизни, — Жауме Сабартесом.

В 1937 году Сабартес станет его секретарем и будет преданно служить до конца своих дней (он умрет в 1968 году). Этот молодой человек из семьи буржуа был абсолютно лишен внешнего обаяния. Он напоминал маленького педантичного бюрократа, говорили одни, ризничего или церковного сторожа, утверждали другие. Темные волосы до плеч, уродливое железное пенсне, которое он носил из-за близорукости, придавали его лицу одновременно строгое и печальное выражение. Не состоявшись, как скульптор, он безуспешно пытался заняться поэзией, не имея на то никакого таланта.

Тем не менее он умен и напишет несколько романов, достойных внимания. А его «Воспоминания о Пикассо» интересны тем, что свидетельствуют о влиянии, которое оказывал молодой Пабло на всех, кто с ним впервые встречался. Пикассо и Сабартеса познакомил молодой скульптор, Матеу Фернандес де Сото, восхищавшийся художником. Молодые люди пришли в ателье Пабло. Сабартес шел туда без особого энтузиазма: как каталонец, он не мог, по его признанию, испытывать к андалусцу ничего, кроме презрения. На его взгляд, андалусец — это тореро, цыган и бродяга, фламенко, черные брюки, плотно обтягивающие талию, короткий жилет, фетровая шляпа и… короче, ничего, что могло бы привлечь серьезного юношу. Но встреча потрясла его.

Из воспоминаний Сабартеса: «Полдень. Пабло, стоящий в углу коридора, ведущего в его крошечную комнату-ателье, усиливает мое замешательство своим пристальным взглядом. Покидая его, я поклонился, пораженный исходящей от него магической силой. Это восхитительная власть короля-мага, дарящего сюрпризы и вселяющего надежду».

Эта магическая сила, исходящая от художника, его странный взгляд, пронизывающий собеседника, поражали многих, поистине колдовские чары… И Пикассо не раз использовал свою удивительную власть, испытывая какое-то дьявольское наслаждение от того, до какой степени он может подчинить себе жертву. Например, он рисует

портрет Сабартеса как «поэта-декадента», увенчанного цветами, с лилией в руке, жестоко насмехаясь над его литературными претензиями.

А в 1901 году Пикассо, забавляясь, изображает в картине *Кружка пива* (ГМИИ имени А. С. Пушкина) «поэта Сабартеса», сидящего за столиком кафе. При этом представляет его как романтического мечтателя, что никак не вяжется со строгим персонажем, каким он был в реальной жизни. И Сабартес, хотя и очень чувствительная натура, покорно воспринимает эти насмешки…

Много лет спустя, уже будучи секретарем Пикассо и все столь же преданным ему, он так и останется объектом различных насмешек и розыгрышей. Причем оба, казалось, находили удовольствие в подобных отношениях, которые, по всей видимости, были необходимы как одному, так и другому. Казалось, что они раз и навсегда распределили между собой роли…

Весной 1899 года друзья Пикассо, братья Кардона, ввели его в круг завсегдатаев кафе «Четыре кота».

Какое впечатление производит он на тех, кто знакомится с ним? Критик Фольчи-Торрес вспоминает, как в детстве старший брат показал ему сидящего в глубине зала художника: «Тот, с огромными грустными глазами, — Пикассо»[38]. Грустными? Именно такое впечатление он часто производил на современников. Возможно, это проявление неисправимой меланхолии, присущей темпераменту андалусцев. Но грусть Пикассо более глубока и более специфична. Вероятна, она сродни тем, кого высота их амбиций изолирует от общества. Это цена, которую платили большинство будущих гениев, и Пабло не стал исключением…

После месяцев одиночества в Хорте молодой человек несколько отвык от городской жизни. Но довольно скоро он будет чувствовать себя легко среди клиентов «Четырех котов», в основном художников. Среди них были уже довольно известные не только в Каталонии, но и в Испании. Портретист Рамон Касас[39], Исидре Нонель, Сантьяго Русиньолс, Хоакин Мир или Мигель Утрилло, отец Мориса Утрилло. Но большинство мастеров — Карлес Касаджемас, братья Ревентос, Рамон Пичот или Мануэль Уге, называемый Маноло, Матеу де Сото — были примерно того же возраста, что и Пабло. Многих из них мы

снова встретим в Париже, где они сыграют определенную роль в жизни Пикассо. Они образуют так называемую «банду» Пикассо…

Очень скоро его незаурядная личность привлечет внимание и покорит многих, как это произошло с Сабартесом. Он очаровывает людей не своим красноречием или блеском, с каким излагает те или иные теории искусства (к ним он испытывал отвращение). Чаще он молчит. Или, если говорит, делает какие-то саркастические замечания или высказывает мысли как результат глубоких раздумий. Но он выделялся на фоне других, в его взгляде чувствовалась необычайная внутренняя сила, которая неизбежно подчиняла себе окружающих. И очень скоро, причем без всяких на то усилий с его стороны, молодые художники признают этого восемнадцатилетнего парня своим лидером.

Большинство из них практически каждый день проводят в «Четырех котах», где оживленные дискуссии за кружкой пива продолжаются до ночи.

Все это не мешает Пабло заниматься любимым делом. В течение двадцати месяцев, проведенных им тогда в Барселоне, он без устали заполнял альбомы бесчисленными набросками. Какой азарт! Среди сюжетов фигурируют, естественно, корриды. Чтобы заработать на билет, он вставал у ворот арены и продавал свои рисунки.

Более странным кажется его патологическое увлечение отчаявшимися, несчастными людьми. Этой теме он посвящает много работ. Естественно, Пабло мог наблюдать в Барселоне, какую жизнь влачила эта часть населения, и испытывать желание их нарисовать, но в то же время он отдавал дань определенной моде. Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на работы Канальса или Нонеля[40], которые изображали уродливые головы страдающих базедовой болезнью жителей Пиренеев. Не присоединялся ли Пабло таким образом к традиционным аспектам испанской живописи и ее мрачному видению жизни людей? Это влияние, бесспорно, импонирует определенным свойствам личности Пикассо, причем настолько, что нельзя отрицать искренности пессимизма, отраженного во многих его работах.

Позже то, что назовут «голубым периодом», приумножится изображением печальных сцен, картинами, полными глубокой меланхолии. На первый взгляд все это казалось несовместимым с

огромной жизненной силой самого Пикассо. И тем не менее, как можно оспаривать аутентичность этих полотен, когда вспоминаешь его автопортреты — молодого человека «с огромными печальными глазами»?

Необходимо привыкнуть к сбивающим с толку контрастам, которые присущи личности Пикассо. Надо ли говорить, что они порой стоили ему друзей? Это также объясняет подчас столь противоречивые суждения тех, кто вспоминает Пикассо как человека и как художника.

В начале 1900 года Пабло, уже трижды сменивший мастерскую, находит новое, более просторное помещение на Риера-де-Сант-Жоан, 17, которое он разделяет с новым другом, художником Карлесом Касаджемасом, его ровесником. Этот молодой человек из состоятельной семьи практически полностью оплачивает ателье, что Пабло, уже избалованный успехом, считает совершенно нормальным.

Молодые люди развлекаются тем, что рисуют на стенах то, чего не могут себе позволить: широкие кровати, глубокие мягкие кресла, шкафы, украшенные резьбой, буфет, заполненный деликатесами, сундуки с золотом, лакея, горничную с пышным бюстом. Последняя, вне всякого сомнения, нарисована Пикассо, которого всегда отличало исключительное пристрастие к этой части женского тела.

Касаджемас был интересной личностью. Сын консула Соединенных Штатов в Барселоне, родившийся на двадцать лет позже своих сестер, он, как и Пабло, вырос в атмосфере женского обожания. Психологически неустойчивый, экзальтированный, он с энтузиазмом подхватывает анархические идеи отца, не боясь участвовать в демонстрациях в Барселоне. Он осмелился даже ударить полицейского, выхватив у него дубинку. Он — наиболее политизированный из друзей Пабло, который не участвует в манифестации и только издали наблюдает за бурлящими событиями в городе. Самое важное — его живопись. Пикассо рисует Касаджемаса высоким, худым, с мрачным взглядом. Естественно, он участвовал в модном тогда литературно-художественном движении: объявлял себя, не без снобизма, декадентом и модернистом, что провоцировало не раз насмешки Пабло, рисовавшего с удовольствием на него карикатуры.

Кроме того, в отличие от Пикассо, Касаджемас, по-видимому, страдал из-за проблем с женщинами: действительно ли он был импотентом, как говорили? Не было ли это следствием чрезмерного

употребления алкоголя и опиума, столь распространенного тогда в декадентских кругах? Даже когда друзья увлекали его в бордели Баррио, он всегда находил повод, чтобы избежать близости с дамами, несмотря на ироничное подстрекательство товарищей.

Тем не менее Пабло очень любил его, считая более умным и утонченным, чем большинство его друзей. К тому же Карлес настолько боготворил Пабло, что был всегда готов поддержать его в любых начинаниях.

В течение нескольких месяцев, каждое воскресенье Касаджемас собирал богему в роскошной квартире родителей, которые проявляли должное понимание и не опасались, что гости запачкают или сломают что-либо. Компания развлекалась не только чтением стихов, друзья делали рисунки (*dibujos fritos),* затем поджаривали их на масле, чтобы придать антикварный вид. При этом необходимо было следить за температурой масла на сковороде, так как «произведение» могло обуглиться. Если такое случалось, это вызывало бурю эмоций веселой компании.

В ходе этих веселых *tertulias* они пели во все горло бунтарские песни, требующие независимости Каталонии, как, например, «Косцы».

Пикассо был счастлив…

Желая овладеть различными техническими приемами, молодой художник решил заняться гравюрой. Под руководством друга, Рикардо Каналса, он изображает пикадора, держащего пику в правой руке: к сожалению, Пикассо не учел, что при тиражировании печатается зеркальное отображение… Ну что же, тем хуже! И он называет гравюру *EI Zurdo (Левша).*.. И все-таки слишком огорченный происшедшим, он вернется к этой технике по настоянию Каналса только через четыре года.

Барселона, кафе «Четыре кота», 1 февраля 1900 года. Полдень, но дюжина молодых людей, друзей Пабло, трудится в одном из залов. На столе стопка рисунков, в основном портреты завсегдатаев заведения. Рядом коробка с тонкими гвоздями и кнопки, чтобы прикреплять рисунки на стену… Застучали молотки. Эта выставка портретов, выполненных Пикассо, подготовлена наспех: работы не вставлены в

рамки, расположение заранее не спланировано. Все свидетельствует об импровизации…

Идея выставки исходила от друзей Пабло. В октябре прошлого года их коллега Рамон Касас представил десятки портретов знатных барселонцев в Зале Паре, одной из наиболее престижных галерей города. Это был настоящий триумф. Впрочем, заслуженный, так как Касас — хороший художник, учившийся в Париже у Каролюса-Дюрана, признанного мэтра этого жанра.

Но поклонники Пикассо считали, что их идол способен соперничать с Касасом. И они убедили молодого художника быстро нарисовать то же число портретов, что и Касас — примерно сто пятьдесят. Они хотели, чтобы это было своего рода вызовом…

Увы, было продано всего несколько работ, и не мудрено: завсегдатаи «Четырех котов» в основном были представителями богемы без гроша в кармане. Непроданные рисунки остались у автора и папаши Ромеу, владельца кафе, который продал еще несколько портретов. Позже его вдова продаст остальные…

Мы знаем только примерно треть из них[41]. Но и то, что уцелело, свидетельствует о блестящем таланте молодого художника: смелость и мощь линий, раскрывающих характер модели, разнообразные техники…

24 февраля 1900 года. После этой неудачи наконец приятная новость: Пабло официально приглашен участвовать в конкурсе художников, которые будут представлять Испанию на Всемирной выставке в Париже. И вскоре он узнает, что отобрана его картина *Последние мгновения*. Дон Хосе преисполнен гордости: он видит в этом подтверждение справедливости своих советов сыну. По его мнению, это начало блестящей карьеры сына, о которой он так мечтал. К несчастью, этот успех только увеличит пропасть непонимания между отцом и сыном…

На отобранной картине изображен молодой священник с молитвенником в руке, взирающий на женщину на смертном одре, лампа слабо освещает эту волнующую сцену.

Долгое время считалось, что эта работа утеряна. И только в 1978 году с помощью рентгенограммы, проведенной в Музее Кливленда (США), удалось определить, что Пикассо, спустя три года, написал

поверх прежней картины новую — *Жизнь*, один из шедевров «голубого периода».

Многие увидят в этом жесте стремление художника к излишней экономии, забыв, насколько скудными средствами обладал он в ту пору. Но можно также предположить, что это символический жест прощания с академизмом, в рамках которого пытался его удержать отец.

Пабло уже давно мечтал о Париже.

И не он один. «Мы все страстно желали поскорее оказаться в Париже», — скажет Сабартес. Впрочем, многие друзья Пабло жили там более или менее длительное время — Касас, Канале, Сунье или Маноло. Некоторые из них даже не захотели возвращаться.

Несмотря на то, что каталонских художников привлекали и Германия, особенно Мюнхен, и Великобритания, но наиболее желанным был Париж. И в ходе бесконечных дискуссий художников в «Четырех котах» повышенным вниманием пользовались те, кто вернулся из Парижа. Как бы то ни было, Пабло давно сгорал от нетерпения познакомиться с французскими мастерами, так как ранее видел лишь посредственные черно-белые репродукции в журналах по искусству.

Но то, что заставило его без промедления отправиться в Париж, — это непреодолимое желание увидеть *Последние мгновения* на выставке в Гран-Пале, в городе, о котором мечтали он и его друзья.

В состоянии юношеской экзальтации, вызванной подобной перспективой, он без колебаний написал слова, которые позже можно было обнаружить под некоторыми его рисунками: *Я — Король*[42].

Просто-напросто.

В ожидании отъезда он проявляет практическую смекалку: создает очень яркие картины и рисунки, чтобы продать их в Париже и обеспечить свое существование. Сюжеты выбирает исключительно испанские: девушки с веером, уличные сцены, традиционные костюмы и, естественно, коррида, которая, по его мнению, должна обязательно понравиться французам.

Часами он обсуждает свои планы с родителями. Сама идея отпустить сына, еще подростка, в это путешествие, о котором у них было весьма смутное представление, вызывала волнение и тревогу. В

их воображении Париж был столицей пороков, царством бандитов, где с каждым может произойти что угодно.

В любом случае, это город, где Пабло не сможет добиться известности, так как конкуренция там слишком жестокая. Более того, он рискует никогда не вернуться оттуда, так как Париж, это знает каждый, подобен наркотику.

Пикассо с трудом добивается родительского согласия на поездку. Легче было убедить в этом донью Марию: она боготворила сына и считала: он сам лучше знает, что для него хорошо, а что нет. Инстинктивно она чувствовала, что Пабло, несмотря на молодость, обладает безошибочным чувством реальности. Он прекрасно знает, «куда можно идти достаточно далеко», как скажет позже его друг, которого он пока еще не знает, — Жан Кокто.

Позиция дона Хосе не изменилась: Пабло должен вернуться в Школу изящных искусств. А в Париже только одному богу известно, какие идеи могут прийти ему в голову!

Но Пабло умеет убеждать… и добивается своего. Он успокаивал отца тем, что в Париже не будет одинок — Касаджемас тоже поедет туда, и Пальярес присоединится к ним. Он сумел даже покорить родителей Касаджемаса, которые сомневались в нужности этой поездки для своего болезненного, нервного сына.

— Напротив, — заверял их Пабло, — смена климата и удовольствие от пребывания в Париже принесут ему только пользу…

Могли ли родители Касаджемаса тогда вообразить, что из-за фатальной цепи событий это путешествие сына закончится трагедией?

За несколько недель до отъезда Пикассо и Касаджемас заказывают по два костюма из черного вельвета в скромном магазинчике Барселоны. Брюки должны сужаться к лодыжке и там застегиваться на две пуговицы: такова униформа художников той эпохи…

— Необходимо, чтобы отвороты пиджака застегивались на шее, — уточняет Пабло.

Он снова проявляет свой прагматизм, предвидя, что предстоят трудные времена и придется, таким образом, прятать грязную сорочку или вовсе носить пиджак на голое тело…

Конец октября, Пабло скоро девятнадцать. Вокзал. Родители покупают ему билет третьего класса до Парижа — это все, что они

могут ему предложить, да еще сумму на обратную дорогу… а в кармане дона Хосе останется всего несколько песет. Им будет нелегко дотянуть до конца месяца, но они не сожалеют ни о чем.

Глава IV ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА В ПАРИЖ

Пабло и Карлес прибывают на парижский вокзал д’Орсэ, будущий Музей изобразительных искусств[43]. Сгибаясь под тяжестью чемоданов, мольбертов, папок с рисунками, они направляются на Монпарнас. Почему Монпарнас? Да только потому, что один из друзей, художник Себастия Жуньен, нашел для них свободную мастерскую, в том же доме, где проживал сам, на улице Кампань-Премьер, 8.

Оставив багаж, они спешат навестить своего близкого друга, Нонеля, обитающего на вершине холма Монмартра, на улице Габриэль, 29. К тому времени на Монмартре обосновалась уже целая колония молодых художников из Барселоны. Нонель познакомит их с земляками, что позволит юношам чувствовать себя не столь одиноко в этом чужом городе, который внушал им одновременно восхищение и страх.

— Вы явились вовремя, — заявил Нонель. — Я как раз решил вернуться в Испанию, а вы можете снять эту мастерскую.

К несчастью, Пабло с Карлесом уже оставили залог на улице Кампань-Премьер, 8.

— Какая бредовая идея — выбрать Монпарнас! — воскликнул Нонель. — Ведь именно здесь, на Монмартре, сосредоточились все наши друзья, здесь жизнь бурлит днем и ночью, да и стоит все сравнительно недорого…

Это последнее замечание немаловажно для Пикассо, хотя он знает — Касаджемас, имеющий богатых родителей, всегда придет ему на помощь.

Аргументы Нонеля были настолько убедительны, что юноши решили перебраться на Монмартр. И они возвращаются на Кампань-Премьер, 8, забирают чемоданы, папки, мольберты и совершают нелегкое путешествие, поднимаясь на вершину холма Монмартра. К счастью, им удается вернуть большую часть залога, оставленного хозяину мастерской.

В ожидании отъезда Нонеля они временно останавливаются на улице Коленкур. К несчастью, место оказалось настолько бойкое и шумное, что друзья не могли уснуть до рассвета. К тому же каждый

вечер Нонель и компания барселонских друзей приглашали повеселиться то в бар, то в ночное кафе, которые буквально наводняли квартал. Тем не менее молодость помогала друзьям справляться с такой нагрузкой и достаточно много работать.

Чтобы лучше представить себе образ жизни, который вели молодые люди осенью 1900 года, прочтем письмо, написанное Касаджемасом их общему другу Рамону Ревентосу. Это письмо интересно еще и тем, что оно сопровождается рисунками Пабло: «Мы уже приступили к работе, у нас есть натурщица. Завтра мы собираемся работать не покладая рук, так как решили подготовить картины для будущего салона (…). Нам хотелось бы также принять участие в выставках в Барселоне и Мадриде (…). Поэтому в течение всего дня мы не покидаем мастерскую и напряженно работаем (…). Пейо[44] тоже в Париже и (…) пригласил нас в полночь в таверну „Понсе“.

Он угостил нас пивом и сэндвичами, а когда мы уже собрались уходить, появились Утрилло и Риера, и мы проговорили до рассвета. А на следующий день мы отправились всей компанией в „Пети-Пуссе“, заведение, весьма отличающееся от „Понсе“; там мы отлично провели время и изрядно напились. Утрилло писал колыбельные песни. Пейо исполнял сальные песенки на латыни. Пикассо рисовал окружающих, а я сочинял короткие стишки. А завтра мы отправляемся на встречу каталонцев, более или менее знаменитых. Среди них есть один тип, по имени Кортада, владеющий миллионами. Это несчастный внебрачный сын. Он часто присоединяется к нашему столу и выдает себя за интеллектуала, а на самом деле он всего лишь „жалкое ничтожество“. Местные интеллектуалы могут здесь гораздо больше себе позволить, чем в Барселоне. Все они самодовольные холостяки. Никто из них и в подметки нам не годится, если говорить серьезно. Встречал ли ты уже Нонеля? Он обаятельный человек, и он и Пичот — единственные достойные личности в округе. А сегодня мы встретили Итуррино, который произвел впечатление приличного юноши. А не скучает ли Перико[45]? Посоветуй ему приехать в Париж, а также Маноло — места хватит на всех, а денег может заработать каждый, кто не боится труда. Нам нравится наша мастерская. Иногда по вечерам мы отправляемся в кабаре или в театр… Они воображают, что исполняют испанские танцы, а вчера один из них даже заскулил, как щенок, *olé olé caram-bacagamba,* что доставило нам мало удовольствия. Передай

Ромеу, что ему следует приехать в Париж и открыть кабаре (…). Пусть он сделает, что угодно — ограбит или убьет кого-нибудь, чтобы приехать сюда, — здесь он сможет разбогатеть. На бульваре Клиши полно ночных кафе и кабаре, лишенных всякого шарма, тем не менее делающих большие деньги. А „Четыре кота“ были бы здесь настоящим золотым дном (…). Здесь бы оценили папашу Ромеу по заслугам, не то что в Барселоне».

Вскоре к друзьям присоединился Пальярес, несколько задержавшийся в Хорте, где пообещал украсить деревенскую церковь.

И снова, благодаря Касаджемасу, мы можем теперь, сто лет спустя, представить, в какой обстановке они жили. Он составил своеобразную «инвентарную опись»: «Стол, раковина, два зеленых стула, зеленое кресло, еще два стула, но не зеленых, кровать, угловой буфет, деревянная подставка под сундук, перина, две подушки и несколько наволочек к ним, еще четыре подушки без наволочек, кое-какая кухонная утварь, стаканы, бокалы для вина, бутылки, кисти, переносная ширма, цветочные горшки, туалет, книги и другая мелочь. У нас была даже какая-то загадочная посудина, предназначенная только для дам. Кроме того, у нас был килограмм кофе и банка гороха».

А эти многообещающие парижанки, которые так волнуют воображение иностранцев? Как встретятся с ними молодые люди? И особенно Пикассо, для которого женщины всегда значили так много.

Об этом позаботился Нонель: ему двадцать семь лет и он выступает в роли старшего брата. Он обосновался в Париже с 1897 года, но Барселону не забывал. Нонель знакомит Пабло и Карлеса с тремя девушками довольно легкого поведения. Официально они считаются натурщицами и знакомы почти со всей колонией каталонцев в Париже. Это Жермен Флорентен, урожденная Гаргалло, и ее сестра Антуанетта. Обе владеют испанским, что объясняет их особую привлекательность для этой небольшой компании, где французский представлял серьезную проблему для многих, начиная с Пикассо. На самом деле все объясняется гораздо проще: вызывающее покачивание бедер, взгляды, провокационное поведение более чем достаточны, чтобы воспламенить воображение молодых художников. Третья

молодая женщина, Одетта (на самом деле Луиза Ленуар), производила аналогичный эффект и при распределении ролей досталась Пикассо. К сожалению, она не знала испанского, но взгляды и жесты Пабло были настолько красноречивы, что ей не составляло никакого труда понять, чего он хочет. Но у нее серьезный недостаток: почти каждый вечер она пьет, предпочитает пиво и особенно зеленый абсент, так часто изображаемый французскими живописцами. Но гораздо меньше он любил скандалы, которые провоцирует Одетта, когда выпьет слишком много. Она начинает говорить так громко, что приходится силой уводить ее на улицу Габриэль. В любом случае, она была вовсе не той женщиной, которая способна серьезно увлечь Пабло…

Для Касаджемаса все сложилось еще менее удачно: он увлекся той, которая отличалась ненасытными сексуальными запросами, — Жермен. Пабло надеялся, что она поможет другу решить его проблемы. Но глубокое разочарование одной, стыд и отчаяние за свою несостоятельность другого — таков был результат их отношений. Когда приехал Пальярес, ему досталась Антуанетта, хотя больше понравилась Одетта. Но это не устраивало Пабло, и он настоял, чтобы распределение оставалось прежним. Пальярес прибыл последним и должен довольствоваться тем, что осталось… — так довольно жестко заявил Пикассо.

Во время первого визита в Париж Пабло оставался в основном в каталонском «гетто». Если не считать его многочисленных посещений Лувра, то он практически не покидал свой квартал. Но он обожал бродить по Монмартру, вокруг величественно возвышающегося, недавно построенного собора Сакре-Кёр, архитектуру которого, впрочем, по-разному оценили горожане. Пабло наслаждался посещением многочисленных кабаре, ресторанчиков, бистро, где усатые бармены в голубых фартуках обслуживали клиентов, и казалось, что все знакомы друг с другом, словно в одной деревне. Ничего подобного Пабло не наблюдал в Барселоне. Более того, он был поражен, увидев, как влюбленные нежно целовались на виду у всех, не вызывая ни малейшего удивления со стороны прохожих. Каким скандалом было бы это в Испании!

Пальярес, прибыв в Париж, попытался хоть как-то упорядочить жизнь маленькой компании на улице Габриэль. Он считал, что Пабло не имеет никаких оснований посещать бордель на улице Лондона, тем более пытаться, впрочем, безуспешно, водить туда Касаджемаса. Необходимо работать.

— Мы должны ложиться спать в десять вечера, — убежденно заявил он и прикрепил на стене своеобразные правила внутреннего распорядка, очень подробные, предусматривающие даже, когда и сколь долго можно заниматься любовью, чтобы не нанести вред творческому вдохновению и активности…

Насколько хватило сил молодым людям, чтобы следовать этому распорядку? Неизвестно. Но определенно одно: никогда женский соблазн не мог отвлечь Пабло от его главной Цели, являвшейся абсолютным приоритетом: стать признанным художником и, более того, сохранить свою творческую индивидуальность. Удача только компенсирует его усилия.

В обществе каталонцев оказался некий Пер Маньяч, сын богатого промышленника из Барселоны, красивый мужчина примерно тридцати лет. Из-за своих гомосексуальных пристрастий он стал «белой вороной» в семье. Забросив производство замков и сейфов, которому посвятил себя отец, Маньяч обосновался в Париже и решил торговать произведениями искусства. С его помощью добились известности некоторые молодые художники-каталонцы: Жуньен, Канале и Нонель…

Когда Нонель привел Пабло к Маньячу, тот сразу оценил качество работ молодого художника. Его корриды отличались такой динамикой, такой яркостью красок, каких не было ни у кого из его коллег. Он тут же покупает несколько его пастелей. А через некоторое время владелица небольшой картинной галереи Берта Вейль, тоже покоренная талантом художника, приобретает три пастели и тут же успешно продает их писателю Адольфу Бриссону[46] с 50-процентной прибылью.

Забавной женщиной была Берта Вейль, которую любовно называли матушкой Бертой. Ранее она работала у антиквара, а затем открыла собственную небольшую галерею на улице Виктор-Массе, 25, недалеко от площади Пигаль. Одинокая женщина, тридцати пяти лет, непривлекательной внешности, в очках с необычайно толстыми

линзами, она отличалась удивительной способностью мгновенно распознавать талантливых молодых художников. Это она открыла Модильяни, Марке, Дерена, Ван Донгена и Мориса Утрилло. В случае с Утрилло, который практически не выходил из состояния запоя, она даже не торговалась, что случалось с ней крайне редко, но отказывалась иметь дело с людьми, которые были ей малосимпатичны или не внушали доверия, причем подобный подход был исключительно субъективен. По этой причине она упустила немало выгодных сделок и не удивительно, что доживала свои дни в полной нищете[47].

Вдохновленная той легкостью, с какой она продала пастели Пабло, Берта Вейль явилась на улицу Габриэль, чтобы приобрести другие. Хотя она заранее договорилась о встрече, в ответ на ее стук дверь никто не открыл. Она призвала на помощь Маньяча, у которого были ключи от мастерской. К их величайшему удивлению, гости обнаружили Пабло с Касаджемасом под простыней. Легкомысленная юношеская выходка? Или способ продемонстрировать свою независимость от торговцев картинами? А может быть, вновь вспыхнувшие гомосексуальные наклонности, как в Хорте с молодым цыганом? Трудно сказать. Во всяком случае, Маньяч и Берта Вейль повели себя так, словно ничего не произошло, и, будучи людьми практичными, не пытались искать объяснений подобному поведению. Берта приступила к осмотру или, скорее, инспекции хаоса, среди которого оказалась. Она выбрала несколько картин, в том числе и *Мулен де ла Галет*, которую затем продала за 250 франков Артуру Хюку, директору газеты «Ведомости Тулузы», ставшему таким образом одним из первых коллекционеров Пикассо.

Вопреки широко распространенной легенде, первые шаги художника были не такими уж трудными. У него не было так называемых «проклятых» картин, которые были признаны, как в случае Ван Гога, только после его смерти. Пикассо едва исполнилось девятнадцать, а у него уже покупают работы. Маньяч предлагает Пабло контракт, по которому он будет ежемесячно получать 150 франков, и тот соглашается. При этом художник не обязан отдавать торговцу все, что напишет за это время, а только те картины, которые отберет Маньяч. Конечно, на эти деньги Пикассо не сможет позволить себе роскошную жизнь, но, учитывая невысокую стоимость питания и

жилья в ту эпоху да еще доход от картин, которые он сможет продать помимо контракта, он не будет испытывать тех затруднений, с которыми постоянно сталкивались большинство его товарищей.

И наконец, он наслаждается материальной независимостью, которой не знал ранее.

Он спешит сообщить радостную весть отцу. Но дон Хосе огорчен. Деньги, которые заработает Пабло, могут только избаловать его. Как теперь его убедить вернуться, чтобы продолжить занятия в Школе изящных искусств? Этот мальчишка уже обеспечивает себя сам. И как он будет относиться теперь к советам отца?

Дон Хосе еще более погружается в меланхолию, которая и так не покидает его уже в течение нескольких лет. Определенно, он — неудачник…

В течение двух месяцев, которые Пабло провел в Париже, его творческая активность намного возросла, что вполне объяснимо: здесь он узнал столько нового. Его излюбленные сюжеты — персонажи и пейзажи Монмартра, сцены уличной и повседневной жизни, свидетелем которых он стал. Художник делает наброски в альбоме — няни с детьми, кучера, дамы за столиками кафе, наркоманки, танцовщицы канкана, проститутки с ярким макияжем, представители богемы, целая галерея несчастных нищих. Что касается последних, то, несомненно, его продолжала интересовать тема, которой он посвятил столько работ в Барселоне.

Но появляется и новый сюжет, частое возвращение к которому может удивить: сцены объятий, взаимного влечения людей друг к другу, в первую очередь простых людей. То, что так поразило Пикассо в Париже, когда он наблюдал, насколько открыто влюбленные пары демонстрируют свою близость. Ничего подобного не было в Испании. Так, по примеру Стенлейна и Тулуз-Лотрека, он начал писать подобные сцены, настолько новые для него и в то же время отвечающие его собственной сексуальной настроенности. Он изображает пары так вдохновенно, как едва ли можно увидеть у его предшественников. Такова, например, пастель *Объятие (Зверь):* в мрачной, грязной комнате мужчина, словно грубое животное, жадно набрасывается на женщину, плотно прижимая ее левой рукой, а правой стремится проникнуть под подол партнерши или, скорее, жертвы; несчастная кричит, обезумев от ужаса. Сцена попытки насилия. Эта

работа предшествует более поздним рисункам Пикассо, поражающим взрывом жестокой похотливости, что многих удивило.

Жадно впитывая опыт современных художников, Пабло не мог избежать влияния импрессионистов. Он познакомился с их полотнами на Всемирной выставке, в различных частных галереях, а также в Люксембургском музее. Особенно его восхищал Ренуар. И именно под его влиянием он решил попробовать силы, приступив к сюжету, уже написанному Ренуаром, — *Мулен де ла Галет*. Но в этой картине, которая, кстати, была очень быстро продана, он совершенно не пытается подражать Ренуару, даже отдаленно. В то время как Ренуар изображает танцзал в дневное время, в саду, мастерски используя игру цветов и яркость красок, чтобы создать впечатление радости жизни, Пабло предпочел изобразить танцующих ночью, внутри дансинга. В полутемном зале рассеянный желтоватый свет создает таинственную, волнующую атмосферу. Обращает на себя внимание контраст между темной одеждой мужчин и яркими, кричащими нарядами женщин. В отличие от Ренуара лица танцующих кажутся озлобленными, даже зловещими.

Так же относится Пикассо и к другим художникам. Он не слишком увлекается их идеями, прекрасно понимая, что если сделает это, то никогда не состоится как самостоятельный, оригинальный художник. И он противится этому всем своим существом. Каждое его произведение отражает его неповторимую индивидуальность. И если даже он заимствует у старшего поколения художников какой-то сюжет или технику, то в ходе выполнения работы использует их по-своему, так, как подсказывает ему собственная интуиция, и средствами, которые он считает наиболее подходящими.

В середине декабря 1900 года Пабло мог с полным правом полагать, что достиг главных целей: он детально ознакомился не только с современной французской живописью, но и с различными периодами и направлениями живописи XIX века. Особенно его покорили Энгр и Делакруа…

Кроме того, он начал устанавливать контакты с миром искусства, хотя пока и очень ограниченные. Он обязательно их расширит во время следующих визитов в Париж, хотя тогда у него и в мыслях не было обосноваться там окончательно.

А сейчас ему захотелось вернуться в Испанию, чтобы провести с родителями рождественские праздники. Кроме того, погода в Париже стала такой пасмурной и тоскливой, что Пабло почувствовал острую потребность поскорее увидеть солнце Средиземноморья.

Была и еще одна причина отъезда, по правде говоря, несколько ребяческая и вызывающая улыбку: гордый своим успехом во Франции, он был бы счастлив предстать перед дядей Сальвадором, чтобы насладиться его реакцией на достижения племянника, которых тот добился в Париже без его помощи, без его денег…

Наконец, нужно было срочно помочь бедному Касаджемасу, по-прежнему влюбленному в Жермен: нужно быть безумцем, чтобы называть ее «дамой своей мечты». И хотя их отношения были еще на стадии куртуазного романа, молодая женщина явно ожидала большего, чем мечты… А несчастный вздыхатель раздражал Пабло тем, что на людях все чаще демонстрировал свои пылкие чувства, тогда как наедине с дамой оставался холодным как лед. В отчаянии от безысходности ситуации Касаджемас начал пить, оставаясь часами в состоянии прострации, уставившись в пол. Пабло считал, что любой ценой нужно увезти Касаджемаса из Парижа, так как этот город не принес ему ничего, кроме страданий. Он чувствовал ответственность за друга. Не он ли увлек Касаджемаса в Париж? Поэтому именно он обязан вернуть его в Барселону, еще лучше — увезти его в Малагу. Сверкающее небо Андалусии, очаровательные девушки — все это, возможно, поможет ему забыть парижские страдания…

20 декабря Пабло и Касаджемас прибывают в Барселону и проводят в кругу семьи рождественские праздники, а затем друзья уезжают в Малагу.

Улица Касса Кемадас, холл фешенебельной гостиницы «Три нации». Администратор, взглянув на молодых клиентов, не удержался от презрительной улыбки, которая не ускользнула от наблюдательного Пабло.

Какой вид! Оба были в вельветовых костюмах, сшитых еще в Барселоне перед отъездом в Париж. Теперь одежда изрядно поизносилась, выглядела неприглядно. Слишком длинные, по-видимому, немытые волосы и черные широкополые шляпы сомнительной чистоты придавали им вид богемных анархистов. А в те

времена, после серии покушений, о которых писала пресса Испании, подобные персонажи не внушали доверия.

— Очень сожалею, но на данный момент у нас нет свободных номеров.

Естественно, Пабло мог бы подобрать другой отель, но он терпеть не мог дискриминации. Кроме того, хотел произвести впечатление на своего дядю, а потому просто не мог себе позволить остановиться в дешевом отеле.

В конце концов, к своему стыду, он был вынужден обратиться за помощью к тетушке Марии де Пас Руис Бласко, жившей по соседству с отелем, — она заверила хозяина в благонадежности молодых людей.

Устроившись, Пикассо поспешил нанести визит доктору Сальвадору. Но тот был уже в курсе происшедшего, поэтому эффект сюрприза не удался. Что же касается суммы, которую дядя выделял прежде племяннику, то она была настолько ничтожной, что не заслуживала внимания. Придя в ужас от вида молодых людей, он приказал тоном, не допускающим возражения:

— Отправляйтесь немедленно к парикмахеру! — Написав адрес, протянул его племяннику: — И сходите к моему портному — он поможет вам прилично одеться…

Далее выясняется, что Пабло должен потратить массу времени, нанося визиты многочисленным дядям, тетям, кузенам и кузинам. Очень обременительная миссия, которую он с трудом заставляет себя выполнять. Однажды, раздосадованная его поведением, кузина Кармен даже выгнала его. «Тем лучше!» — сказал себе Пабло. Впрочем, он и посещал ее чаще остальных, чтобы избежать других, более утомительных визитов. Теперь, по крайней мере, ситуация прояснилась.

А пока он решил, что должен серьезно заняться Карлесом Касаджемасом и забыть о родственниках, с которыми у него, на самом деле, было мало общего… Пытаясь развлечь Карлеса, Пабло водит его по портовым кабачкам, пользующимся дурной славой, барам для матросов и, конечно, борделям, которыми так знаменита Испания. Они не раз наведывались в «Лолу ла Шата», где его отец был одним из постоянных клиентов.

Очень скоро Пабло понял, что эти ночные загулы вряд ли могут исцелить Карлеса. Следует заметить, что сам Пабло, морально более

крепкий и не столь деликатный, едва ли был из тех, кто мог понять страдания Карлеса.

Несчастный юноша все более погружался в запои. И каждый день он писал «даме своего сердца» исступленные письма. Но его бесконечные сетования, нытье, полная беспомощность стали все больше раздражать Пабло. Хуже того, он стал осознавать, что все это наносит вред его творческой энергетике, опустошает его, что совершенно недопустимо.

В конце концов, сам на грани нервного срыва, он сдается, понимая, что ничем не может помочь Карлесу.

Пабло объясняет сложившуюся ситуацию дяде Сальвадору, и тот в очередной раз выручает племянника, покупая Карлесу билет на пароход, отправляющийся в Барселону. Пабло надеется, что там Карлесом займутся родители…

И больше он предпочитает не думать, что станет с другом, если тот захочет вернуться в Париж.

А вскоре и сам Пабло покидает Малагу.

Но где обосноваться? В Барселоне? Об этом не могло быть и речи, тогда снова Париж? Нет! Или, по крайней мере, не сейчас. Следует все тщательно обдумать… Ведь нельзя сказать, что он действительно преуспел во Франции: 150 франков Маньяча — это, конечно, неплохо, но то, к чему он стремится всеми силами и о чем мечтает, намного больше — это триумф…

Тогда почему не Мадрид? В Париже, где он чувствовал себя все-таки не совсем уверенно, он, вероятно, не сможет добиться быстрого успеха. С другой стороны, и о Мадриде У него остались довольно безрадостные воспоминания. Но может, в конце концов, попытаться взять реванш?

В этом весь Пикассо, с его экстраординарной энергией, которую не способна сломить никакая неудача, и в то же время, что наиболее удивительно, с его зачастую довольно пессимистическим взглядом на мир и человеческую природу.

Мадрид. Конец января 1901 года, улица Сурбано, 28. Трехэтажный дом с меблированными комнатами выглядит Довольно внушительно, впрочем, и квартал тоже… Но Пабло снял на год не квартиру, а скромный подвал, меблированный по-спартански: походная кровать с

матрасом, единственный стул, маленький стол, ни камина, ни печки, только жаровня, над которой можно погреть руки, а спина при этом остается ледяной. Но зато это совсем не дорого, да к тому же молодой человек ощущает себя совершенно свободным. А перед этим Пабло остановился на несколько дней в небольшом семейном пансионе, где хозяйка, старая дева с лорнетом, сурово отчитывала его за малейшее опоздание к столу. Он этого не выдержал…

В любом случае, он не бездельничал. Сделал большое количество эскизов, рисунков углем и пастелей. Теперь же, на улице Сурбано, он работает без устали, особенно по ночам, когда, как рассказывал Сабартес, единственным источником света была свеча, вставленная в горлышко бутылки. Это его мало волновало, так как на протяжении всей жизни Пикассо настолько отдавался процессу творчества, что был безразличен к комфорту.

Причем он не ограничивался только работой дома — съездил в Толедо, чтобы вновь увидеть своего любимого Эль Греко, посещал Прадо, просто бродил по городу в поисках подходящих сюжетов. Он пишет друзей из богемных кругов, крестьян Толедо, но предпочтение отдает женщинам… особенно проституткам различных социальных уровней — от элегантных кокоток, как, например, *Женщина в голубом*, до *Старой уличной проститутки*, с отталкивающе уродливым лицом.

Впрочем, его творческая активность стала еще более разнообразной после встречи с Франциско де Асис Солером, с которым он познакомился ранее в Барселоне, в «Четырех котах». Юноша прибыл в Мадрид, чтобы рекламировать изобретение своего отца в области медицины — электрический брюшной пояс, якобы способный исцелить от самых разнообразных болезней, среди которых… импотенция. На самом деле Солер гораздо больше интересовался искусством и литературой, чем коммерческим предпринимательством. Он решил основать периодический журнал модернистского направления «Молодое искусство» и стать его главным редактором. Деньги? Ему поможет семья, а особенно прибыль от чудодейственного пояса. Он привлек к работе в журнале нескольких талантливых писателей, в том числе Мигеля де Унамуно, Пио Бароху и других.

— А ты будешь художественным редактором и главным иллюстратором, — предложил Солер Пабло.

Польщенный подобным предложением, Пикассо с готовностью согласился, тем более что 150 франков, присылаемых ежемесячно Маньячем, явно не хватало. А так как Пабло отправлял ему немного картин, то Маньяч, не горя желанием платить зря, мог в любое время прекратить поддержку. Поэтому зарплата художественного редактора была как нельзя более кстати. Пабло надеялся благодаря этой работе зарекомендовать себя как иллюстратор. Кроме того, в кругу сотрудников журнала он сможет снова заговорить по-кастильски, от чего отвык в Каталонии, и, возможно, также установить полезные знакомства.

К несчастью, «Молодое искусство» базировалось на весьма зыбкой основе. Не столь наивная, как предполагал Солер, публика отнеслась исключительно скептически к достоинствам электрического пояса. Журнал, лишенный финансовой поддержки, просуществовал совсем недолго: пережил всего пять выпусков с 10 марта по 4 июня 1901 года. Приступив к работе в феврале, Пабло иллюстрировал первый номер «Молодого искусства» зарисовками из жизни Парижа и Мадрида. Но эта работа не оправдала его ожиданий и практически не принесла ни полезных связей, ни денег…

Разочарование было велико. Да и климат Мадрида в это время был не совсем благоприятным. На автопортрете угольным карандашом он выглядит осунувшимся, с разочарованным взглядом, утратившим всякие иллюзии. Кажется, будто он дрожит от холода, руки — в карманах тоненького пальто, которое едва ли защищает от пронизывающего, ледяного ветра мадридской зимы. Он не может согреться даже в своем подвальчике на улице Сурбано. «Я никогда так не мерз в своей жизни», — признается он позже.

Но все это меркнет на фоне только что полученной им ужасной новости. Утром почтальон вручил письмо от Хасинто Ревентоса: его взгляд посветлел — он нежно любил друга, ласково называя его Синто. Именно ему Пабло и Касаджемас подробно рассказывали о перипетиях своей парижской жизни.

Но, едва прочитав первые строчки, Пабло побледнел, слова запрыгали перед глазами.

«Касаджемас мертв», — прочел он. Он покончил с собой вечером 17 февраля.

Это письмо и рассказы очевидцев помогли Пабло позже восстановить все, что произошло в тот роковой день.

После того как Пабло, уставший опекать Касаджемаса, предоставил его самому себе, несчастный юноша отплыл в Барселону, где отдыхал у родителей в течение нескольких недель и, казалось, пришел в себя. Но, по-прежнему преследуемый воспоминаниями о Жермен, он продолжал писать ей два раза в день, умоляя стать его женой. Жермен отвечала лишь изредка не только потому, что вела свободный образ жизни, но и потому, что была официально замужем за неким господином Флорентеном.

В конце концов, в середине февраля, Касаджемас отправляется в Париж. Он останавливается у Пальяреса, так и не покидавшего Парижа, но переехавшего с улицы Габриэль на бульвар Клиши, в мастерскую, состоящую из двух комнат. Недавно он приютил своего соотечественника, скульптора Маноло Уге. Теперь они стали жить втроем. А тем временем Жермен, которую совершенно не устраивала перспектива делить ложе со своим вечным вздыхателем, решила вернуться к мужу, готовому понять ее и простить…

На следующий день она появилась на бульваре Клиши и очень мягко стала объяснять Карлесу, что не может быть и речи о браке, но она останется его лучшим другом.

Касаджемас воспринял это с невозмутимым видом и объявил друзьям, что в таком случае он возвращается в Барселону, но прежде хотел бы устроить прощальный ужин.

Воскресенье 17 февраля. Ресторан ипподрома на бульваре Клиши. За столом Карлес, Маноло, Пальярес, две их подруги и Жермен с Одеттой. Ужин подходит к концу. Обильное угощение сопровождалось столь же обильной выпивкой. Касаджемас приходит в экзальтированное состояние, которое друзья приписывают избытку выпитого. Неожиданно вспыхнул спор между слишком взвинченным Касаджемасом и Жермен, обеспокоенной его состоянием. И вдруг Карлес вытаскивает из кармана стопку писем и требует, чтобы Жермен их прочла: первое адресовано префекту полиции. Жермен еще не пришла в себя от удивления, как увидела, что Карлес вытащил из кармана револьвер. Она едва успела уклониться от пули, но тут же, лишившись чувств, упала на пол. Карлес, считая, что убил ее,

воскликнул: «Ну, это для тебя! А это для меня!» — прижав дуло револьвера к правому виску и нажав на курок…

Было девять часов вечера… Агонизирующего Касаджемаса доставили в госпиталь Биша, где он умер за полчаса до полуночи. Ему было всего двадцать лет.

Его похоронили на кладбище Монмартра, заказав поминальную службу в Барселоне в соборе Санта-Мадрона. Пабло не присутствовал ни на одной из этих церемоний. Но он рисует голову друга, и этот портрет появится в журнале «Catalunya artistica» 28 февраля 1901 года вместе с некрологом. Карлес изображен в профиль с правой стороны, куда проникла смертельная пуля.

Внезапный уход Касаджемаса потряс Пабло так же сильно, как когда-то смерть младшей сестры Кончиты. Но в данном случае к его переживаниям прибавилось еще чувство вины, неведомое ему до этих пор. Конечно, Касаджемас был безнадежно слабой личностью, об этом свидетельствовали и его безвольный подбородок, и весь внешний облик. Первая же девушка превратила его в свою игрушку. Но Пабло терзали мысли о том, что он обязан был сделать больше для друга и не должен был так быстро оставлять его без опеки. Угрызения совести преследовали его еще долгое время…

В любом случае, всегда трезвомыслящий и прагматичный, он извлекает урок из трагической судьбы друга. Он убедился, сколь ужасной оказалась разрушительная сила страсти, охватившей Касаджемаса. Вот откуда его постоянное недоверие к женщинам, определенная жестокость в его поведении, а также преждевременные разрывы отношений, часто из-за страха потерять независимость, что принесло бы непоправимый ущерб его творческой активности.

А он готов на все, чтобы защитить свое творчество, если чувствует опасность.

В конце зимы Пабло, все еще в Мадриде, получает письмо от Маньяча с приятной новостью: «Амбруаз Воллар согласен организовать твою выставку в июне. Поэтому, пожалуйста, работай напряженно…» Эта новость пришла в тот момент, когда Пабло начал сомневаться, стоит ли еще оставаться в Мадриде. Здесь ему так и не удалось добиться настоящего признания. Хотя он бесплатно написал несколько портретов дам из высшего общества, за этим не последовало выгодных заказов, которые позволили бы вести достойное

существование. Кроме того, его задевало, что жители Мадрида с презрением относятся к барселонцам (а его считали таковым).

Хотя у Пабло установились дружеские отношения с сотрудниками «Молодого искусства», он не смог найти в Мадриде той теплой, душевной атмосферы, которая царила в «Четырех котах»… Он так устроен: не может обходиться без ощущения мужского товарищества, к которому привык в Каталонии, и сохранит это чувство на долгие годы.

А пока он одинок, очень одинок. Он пытается развлечься, посещая многочисленные артистические кафе Мадрида, где одновременно черпает массу сюжетов для набросков: целая галерея живописных персонажей — певцы, клоуны, танцоры, проститутки… Он вынужден прибегать к услугам последних за неимением лучшего, так как нравы девушек Мадрида такие же строгие, как и всюду в Испании. Здесь не встретишь милых, доступных, молодых женщин, как Жермен или Одетта, которые, по мнению иностранцев, придают особый шарм Парижу. Поэтому в Мадриде он часто совершенно один, а не в компании друзей, как в Барселоне, отправляется в ночные путешествия в особенно отвратительные закоулки испанской столицы. Это мрачный, жестокий мир, и Пабло не боится его изображать, как, например, вход в убогий, облупившийся дом, в дверях которого, словно призрак, неподвижно стоит проститутка. А в глубине — мрачная лестница, на верхних ступеньках которой в виде черной пугающей массы угадывается другая проститутка, притаившаяся в темноте в ожидании жертвы[48]. Этот рисунок углем знакомит нас с теми отвратительными сценами, свидетелем которых стал молодой художник.

Нет! Определенно, нет ничего, что могло бы удерживать Пабло в Мадриде…

Решение принято. В начале мая 1901 года он возвращается в Барселону. Тем хуже для арендного договора, который он подписал на год, надеясь преуспеть в Мадриде. Тем хуже для журнала «Молодое искусство», впрочем, доживающего последние дни, и для Солера, который вселил в Пабло напрасные надежды[49]. Тем хуже для превосходного портрета *Дама в голубом*[50], салонной картины,

оставленной им в Мадриде. И никогда больше его нога не ступит в этот город, который его отверг…

В Барселоне он мог спокойно готовиться к выставке в Париже, остановившись у родителей, что доставило им большую радость. Впрочем, была и другая причина вернуться в Каталонию — Мигель Утрилло тоже решил организовать выставку его работ в наиболее престижной галерее — Сала Парес, которую посещают богатые горожане каждое воскресенье после мессы.

На данный момент он пока еще не располагает достаточным количеством картин для выставки Амбруаза Воллара и поэтому работает, не жалея сил.

У Пабло появилась новая манера письма: он покрывает холст толстым слоем краски, что, кстати, позволяет ему использовать заново старые картины…

Дни пролетают быстро, и Пабло перед отъездом в Париж готовится к вернисажу в Барселоне. Неожиданно он узнаёт, что помимо его работ Мигель Утрилло решил также выставить портреты, выполненные Рамоном Касасом… Пабло возмущен и считает подобную инициативу организатора выставки унизительной: ему хотят сказать, что его собственные работы не достойны быть представленными сами по себе. Хотя, на самом деле, Утрилло так вовсе не считал. Неважно. Уязвленный Пикассо уезжает в Париж накануне вернисажа. Его отсутствие вызвало скандал, но Утрилло простил ему эту выходку. В девятнадцать лет Пабло уже способен трезво оценить свой талант, но остается излишне чувствительным, слишком легко ранимым. Впрочем, он останется таковым на всю жизнь.

Морис Утрилло понимает чувства молодого художника, напишет в журнале «Кисть и перо» статью о работах Пикассо, исключительно благожелательную, где он утверждает, что французские друзья Пабло якобы прозвали его «маленький Гойя». Утрилло предсказывает Пабло блестящую карьеру и рисует его портрет во весь рост (уголь, карандаш, пастель), изрядно идеализированный. Он изображает его на фоне парижского пейзажа, где вырисовываются расплывчатые контуры холма Монмартра и… купол Пантеона.

Определенно, он предугадал…

Глава V БЛУЖДАНИЯ

Апрель 1901 года. Вокзал д’Орсэ. Снова в толпе пассажиров Пабло сходит на перрон под огромным стеклянным куполом, сквозь который едва брезжит тусклый дневной свет. Как не вспомнить, как шестью месяцами ранее несчастный Касаджемас, полный надежд и радостных ожиданий, прибыл на этот же вокзал? Но стоило Пабло подумать об этом, как перед его взором тут же всплыл простреленный висок… Не для того ли, чтобы не оставаться один на один с этими грустными воспоминаниями, Пабло пригласил с собой молодого студента живописи Жауме Андреу Бонсона, с которым познакомился в «Четырех котах»? Вполне возможно, если не учитывать, что в любом случае Пабло сделал бы что угодно, только чтобы не отправляться в поездку одному.

Пикассо запечатлел свое возвращение в Париж на прелестном рисунке, где он и Андреу уже не на вокзале, а на набережной Сены. Андреу, высокий молодой мужчина с квадратным подбородком, с трубкой во рту, в клетчатом кепи — типичная карикатура на путешествующего британца. Пабло, завернувшись в длинный плащ с поднятым воротником, в огромной черной шляпе «фермера, разводящего индюшек», «индюшатника», как в шутку дразнили его друзья. Он не расстается с рисовальной папкой. Несколько позади — молодая женщина, оглянувшаяся на ходу. Если папка с рисунками свидетельствует о его артистическом призвании, то молодая женщина — несомненный намек на важность для Пабло будущих завоеваний, которые ожидают его в Париже.

Но он не забывает главного: необходимо доставить Маньячу картины для будущей выставки у Воллара…

Маньяч, преследуя собственные интересы, снял мастерскую на бульваре Клиши, которую прежде занимал Пальярес. Он предложил Пабло жить вместе, на что тот опрометчиво согласился, не предвидя всех последствий подобного шага. Пикассо не осознал сразу, что в этом случае он попадает в полную финансовую зависимость от торговца и может оказаться без средств к существованию, если каждый месяц не будет обеспечивать его картинами… Хуже того,

Маньяч мог навязывать ему свои вкусы, заявляя, что та или иная картина не будет пользоваться спросом, или что он не одобряет ее сюжет или стиль.

Педро Маньяч королевским жестом предоставил художнику наибольшую квартиру из двух комнат, которую Пабло может использовать для проживания и как мастерскую. Места общего пользования были довольно примитивны, но это особенно не огорчало жильцов.

Маньяч сразу же приступает к делу: выставка назначена на 24 июня. Пикассо привез не более двадцати картин. Даже если объединить с полотнами, которые уже были у Маньяча, этого недостаточно.

— Как я могу организовать выставку, располагая этим! — воскликнул Маньяч, с трудом подавляя нервозность.

В результате Пабло обречен на каторжный труд… А он ненавидит работать в спешке, на скорую руку. Но на этот раз у него нет выбора. Похоже, что ему придется писать по три картины в день в течение довольно длительного периода.

Не теряя времени, Маньяч отводит Пабло к Воллару, в галерею на улице Лаффит, 6, в квартал, где в то время сосредоточились многочисленные выставочные залы торговцев наиболее продвинутым современным искусством.

Амбруаз Воллар[51], родившийся в 1868 году в Сен-Дени на острове Реюньон, был отправлен семьей в Париж изучать право, но это не стало его призванием. Экономя деньги, выданные ему родителями, питаясь в основном всухомятку, он проводил большую часть времени на распродажах и в букинистических лавках в поисках гравюр Домье, Форена и Ponca… В 1890 году он открывает собственную галерею. Ему удалось завязать дружеские отношения с Ренуаром, Дега, Писсарро, Гогеном и особенно с Сезанном. Часто случалось, что именно он первым показывал публике их работы.

Воллар не отличался привлекательной внешностью, из-за чего часто служил предметом насмешек, в том числе довольно грубых и даже жестоких. Так, несколько лет спустя в ходе одного застолья Пикассо, продемонстрировав друзьям только что поданный говяжий язык, заявил, что он подобен портрету Воллара: округленная часть

представляет макушку черепа, а внутренняя часть очень напоминает лицо, которым наделила его неблагодарная природа.

Когда Маньяч и Пикассо прибыли на улицу Лаффит, Воллар организовывал выставку Нонеля. Взглянув на работы Пабло, он сразу оценил его незаурядный талант и даже увидел в нем конкурента Тулуз-Лотреку и Стенлейну из-за сходства выбираемых сюжетов: нищие и обездоленные на улицах Парижа, неприглядный мир ночного Монмартра, сцены городской жизни, подмеченные художником.

23 июня 1901 года. Улица Лаффит, галерея Амбруаза Воллара. Шесть часов вечера. Немногочисленная толпа теснится в сравнительно небольшом зале, где с трудом разместили шестьдесят четыре работы Пикассо, результат нескольких недель изнурительного труда. Заметно, что некоторые из них выполнены слишком поспешно. Но, что бы ни говорил позже Воллар, встречены они были благожелательно и примерно половина картин продана. Естественно, оценивались они скромно, иначе и быть не могло — ведь художник пока неизвестен публике, но отрицать успех выставки нельзя.

Из воспоминаний критика Фелисьена Фагюса (15 июля 1901 года), который первым угадал гениальность молодого художника: «Все для него могло служить сюжетом — цветы, „фонтанирующие“ из вазы, окутанные светящимся воздухом, или многоцветная толпа на фоне зеленого поля ипподрома, или обнаженное женское тело…» Фагюс считает, что источниками вдохновения молодого художника были, несомненно, великие испанские живописцы, но также и Делакруа, Мане, Моне, Ван Гог, Писсарро, Тулуз-Лотрек, Дега, Форен, Ропс… И он очень справедливо отмечает, что подобное влияние временное и «вскоре улетучится». Даже если Пикассо еще окончательно не выработал свой стиль, его индивидуальность уже блистательно проявилась в неудержимом натиске творческого пыла.

Лучше не скажешь. Но в то время подобную точку зрения разделяли лишь немногие…

Несмотря на чрезмерную занятость Пикассо подготовкой к выставке, его личная жизнь, тем не менее, не приостановилась. В апреле 1901 года снова Пабло в Париже. Одетта, с которой он расстался в декабре, естественно, была уверена, что их отношения возобновятся. Однако Пабло считал по-иному. В глубине души он

всегда предпочитал Жермен, и теперь, когда Касаджемаса не стало, он решил, что именно она должна стать его возлюбленной. Тот факт, что она, того не желая, спровоцировала смерть его друга, не особенно смущал Пабло. Но было еще одно препятствие: скульптор Маноло, воспользовавшись моральным потрясением молодой женщины, вызванным самоубийством Карлеса, стал в тот же трагический вечер ее любовником и все еще оставался им… Но Пабло, без особых угрызений совести, вскоре очаровывает и «похищает» ее, что не составило особого труда. Одетта в ярости, Маноло — тоже. Пикассо, не придававший любовным перипетиям особого значения, забавляется, иллюстрируя происходящее рисунками, полными юмора, и отправляет их Мигелю Утрилло в Барселону: на одном из них — оскорбленная Одетта застает Пабло в кровати с Жермен, на другом — Маноло мечет яростные взгляды на соперника, а между ними — растерянная Жермен.

К счастью, друзья довольно быстро помирились. Впрочем, Пикассо всегда обожал Маноло: Пабло прощал ему да же насмешки, которыми тот его осыпал. Так, однажды Маноло, шутя, представил его своим французским друзьям как свою дочь, к великому смущению Пабло, который уже достаточно владел французским, чтобы понять, но еще не настолько, чтобы опровергнуть сказанное[52]. Позже, глядя на *Авиньонских девиц*, Маноло бросил ему: «Скажи-ка, Пабло, если бы ты отправился на вокзал встречать родителей, и они предстали бы перед тобой с подобными „рожами“, что бы ты сказал?»

Маноло и Пикассо во многом походили друг на друга. Невысокого роста, черные как смоль, волосы, бьющая через край энергия, неизменный вкус к циничным шуткам, бахвальство, за которым скрывалась определенная уязвимость, и к тому же удивительная воздержанность в окружении постоянно пьющих друзей. Но на этом заканчивается их сходство: Маноло, на самом деле, вовсе не отличался высоким осознанием своего предназначения в искусстве и страстным желанием работать без устали, столь характерным для Пикассо. Он никогда не станет выдающимся скульптором. Это не мешало ему относиться к Пабло по-отечески снисходительно, впрочем, он действительно был на десять лет старше Пикассо. До начала Первой мировой войны они будут неразлучными компаньонами в ночных прогулках и кутежах. То, что Пикассо больше всего ценил в

Маноло, — это качества, роднившие его с мольеровским Скопеном. В самом деле, он был поистине неистощим на проделки, вспоминал хорошо знавший его Джон Ричардсон. Так, изгнанный из дома генерала, чьим внебрачным сыном он был, Маноло снова возвращается к отцу, полный раскаяния: захлебываясь от рыданий, он рухнул в объятия растроганного генерала и, воспользовавшись подобным взрывом эмоций, незаметно похитил его часы…

В другой раз Маноло, без единого су в кармане, смог настолько очаровать хозяйку молочной лавки, что она позволила ему, при ее умеренных доходах, вырезать фигурки животных и богинь из большого блока масла и топленого свиного сала… А что сказать о той ночи, когда он украл у уснувшего поэта Макса Жакоба единственные брюки — впрочем, совершенно изношенные — и вернул их только тогда, когда не сумел продать. Он оставался шутником до конца жизни. Умирая, в 1945 году, он сказал жене: «Я ухожу. Ты со мной?»

Выставка у Воллара, вызвавшая лишь несколько благожелательных откликов в прессе, в то же время послужила поводом для встречи Пикассо с человеком, который сыграет значительную роль в его жизни. Однажды в июне на улице Лаффит появился невысокий мужчина с головой, слишком крупной для его тела и уже облысевшей, несмотря на очевидную молодость. За его моноклем сверкал живой и одухотворенный взгляд. По мере того как он разглядывал работы Пикассо, его интерес все возрастал. В тот день это был посетитель, который, несомненно, больше других задержался перед полотнами Пикассо. Покидая галерею, он написал несколько слов на визитной карточке и оставил ее Воллару.

Через три дня поклонник Пикассо позвонил в дверь мастерской, куда его пригласил Маньяч, обязательный посредник молодого художника. Это был день, когда между Пикассо и Максом Жакобом вспыхнула дружба, которую смогла оборвать лишь смерть поэта в концлагере ужасной зимой 1944 года.

В 1901 году Максу Жакобу всего двадцать пять лет, бретонский еврей, родился в Кимпере. В Париже изучал юриспруденцию, но через год забросил учебу, предпочтя поэзию. Макс зарабатывал на жизнь любой подвернувшейся работой — от уборщика улиц до критика в журнале «Вестник искусства». К моменту встречи с Пикассо он увлекся живописью и посещал академию Жюлиана. После нескольких

неудачных романов стал бояться женщин и смирился со своей нетрадиционной ориентацией.

Между Максом Жакобом и Пикассо вспыхивает необычайная взаимная симпатия, словно какая-то искра проскочила между ними, хотя еще не было произнесено ни слова. Позже Макс вспоминает эту встречу: «Он был неотразимо красив, его фигура словно высечена из слоновой кости, без единой морщины, только сияли его огромные глаза, его волосы, черные, как воронье крыло, невысокий лоб».

Пикассо, изъясняясь на смеси французского с испанским, одновременно ухитряется разыскать среди неописуемого хаоса, царившего в мастерской, несколько полотен и демонстрирует их гостю. А между тем в мастерскую прибывают его каталонские друзья, которые, из-за отсутствия стульев, рассаживаются прямо на полу, заляпанном краской. Вполне естественно, Макс не отказался от приглашения на ужин. Ужин? Это слишком громко сказано: один из гостей поставил варить фасоль на спиртовке, а другой стал бог знает из чего готовить какой-то странный коричневый соус. Из рук в руки передают *porron*, замысловатый керамический пористый сосуд, широко используемый в Испании для вина и мало известный непосвященным. Бедный Макс под всеобщий хохот обильно орошает лицо вином, прежде чем струя наконец попадает ему в рот.

А на следующий день вся компания направляется к новому знакомому. Макс проживал на набережной Флер, в скромной комнате, где сам тщательно натирал воском паркет. Если накануне была богемная нищета с грязью и беспорядком, то на этот раз это бедность, пытающаяся замаскироваться, и от этого еще более трогательная: достаточно было взглянуть на тщательно начищенные ботинки поэта, где слой гуталина плохо скрывал трещины. И тем не менее стены украшают несколько литографий Гаварни и Домье — единственная роскошь, которую мог себе позволить хозяин, так как стоили они тогда совсем недорого.

«Пикассо, — расскажет позже Макс Жакоб, — начал писать портрет, изображая меня сидящим на полу перед камином в окружении книг. Это полотно было потеряно или, возможно, поверх была написана другая картина»[53]. Макс, в свою очередь, готов поделиться с другом тем немногим, чем владеет, и дарит художнику гравюры. Гости

веселятся, поют, а затем по просьбе Пабло хозяин стал мастерски читать Верлена, Бодлера и свои собственные стихи. Еще не в состоянии понять их смысл, Пабло испытывал подлинное наслаждение от ритма и музыкальности. Постепенно испанцы стали расходиться, только Маньяч задремал в кресле. «Но Пикассо и я, — писал Макс, — мы проговорили, в основном жестами, до рассвета».

Что могло так связать этих мужчин? Поэт Макс Жакоб — страстно увлечен живописью, а художника Пабло неодолимо влекло к поэзии, о чем свидетельствуют и его будущие друзья — Аполлинер, Кокто, Арагон, Бретон, Элюар, Реверди…

Макс очарован Пабло, буквально влюбился в него, впрочем, любовь эта была исключительно платонической. И это чувство только усиливалось тем необычайным интересом, какой проявлял художник к поэзии. В результате, как говорил Макс, он чувствовал себя «вдохновленным на всю жизнь».

А Пикассо, обладающий поразительным даром брать все, что может обогатить его морально и интеллектуально, нашел в Максе того, кто был способен открыть ему, испанцу, двери в мир цивилизации, литературы и французской души. Макс хотя и не давал Пабло уроков французского в прямом смысле этого слова, но терпеливо обучал основам языка. Более того, он помог Пикассо завести важные знакомства, но при этом сохранить свою индивидуальность. Все это было совершенно необходимо для расцвета его мощного таланта художника.

С этих пор Макс становится постоянным членом «банды» молодых каталонцев.

Как и во время первого визита в Париж, Пабло участвует в ночных развлечениях «банды», что, по их мнению, составляло неотъемлемую часть особого шарма парижской жизни. По такому случаю Пабло и Макс водружали на голову модные цилиндры, которые к тому же делали их несколько выше и стройнее — оба едва ли достигали 1,60 метра (еще одна деталь, сближающая новых друзей).

Скудные финансовые средства не позволяли им развлекаться в «Мулен Руж». Лишь изредка директор, каталонец Хосе Холер, давал им несколько бесплатных билетов. Поэтому чаще они довольствовались посещением более скромных заведений, которые

попадались им во время блуждания по ночным улицам. Нередко Пикассо с друзьями проводили время в кабаре «Черт побери!» («Zut») на улице Равиньян.

Это заведение содержал некий Фред, развлекавший посетителей песнями и игрой на гитаре. В двух залах единственной мебелью были неудобные табуреты и старые бочки, служившие столами. Всюду царила грязь. Освещение? Бутылки с жирными потеками служили в качестве подсвечников. После того как Сабартес с трудом убедил Фреда вымыть грязные, засаленные стены этого притона, каждый из художников решил разрисовать отдельный участок стены. Рамон Пичот изобразил Эйфелеву башню, над которой парил дирижабль Сантос-Дюмона; Пикассо набросал силуэты нескольких соблазнительных обнаженных женщин рядом с отшельником, погруженным в молитву.

— Да ведь это Искушение святого Антония! — воскликнул кто-то.

Вдохновение Пабло мгновенно исчезло. Обескураженный, он собирает кисти: кто-то слишком быстро разгадал его замысел. Он вообще не любил работать на публике, это мешало ему сосредоточиться. Несколько позже он напишет нечто другое, но на этот раз в присутствии одного Сабартеса. К сожалению, следов этой фрески не сохранилось.

Вскоре «банда» прекратила проводить вечера в малом зале «Zut», так как в соседнем, большом зале, куда они не решались выходить, собирался всякий сброд, «апаши», как их зло окрестил Макс Жакоб, ибо, по его словам, они были готовы снять скальп с жертвы. Это, конечно, сильно преувеличено… но, на самом деле, там часто вспыхивали горячие споры и драки, которые порой заканчивались ранениями и даже убийством, а пострадавших проворно и незаметно выносили из зала. Это было уже слишком для молодых художников, которые совсем не чувствовали себя в безопасности в этом разбойничьем месте.

Естественно, что основную часть времени Пабло посвящает работе. И все же ему не удается обрести душевное равновесие, столь необходимое для творчества.

В Мадриде, узнав о самоубийстве Касаджемаса, он был потрясен, но постепенно время исцелило его и принесло некоторое успокоение.

В мастерской Парижа все вещи и обстановка постоянно напоминали об ушедшем друге, который провел здесь свои последние дни. Но могло ли быть иначе? Как могла прийти ему в голову эта глупая идея снова остановиться на бульваре Клиши! И еще более глупо было любой ценой добиться женщины, спровоцировавшей смерть бедного юноши. А в Малаге — ведь там он бросил на произвол судьбы друга, которого, возможно, мог бы еще спасти. Эти неотступные мысли, постоянные угрызения совести угнетали его. Преследуемый навязчивыми воспоминаниями о Касаджемасе, постоянно возникавшем в его памяти как упрек, он пытался изгнать из себя эту боль. В течение нескольких месяцев он использовал наилучший способ самозащиты — свое искусство.

И чтобы до конца исцелиться, он решил воспроизвести драму 17 февраля… во всем ее ужасе. Он изображает молодого человека, укрытого саваном, горящая рядом свеча освещает его мертвенно-бледное лицо. На правом виске — темное пятно, место, куда проникла пуля. Эта картина (Музей Пикассо, Париж) написана — и не случайно — на манер Ван Гога, который покончил с собой аналогичным образом. На другой картине юноша изображен в гробу, на третьей — агонизирующий Касаджемас со смертельной раной на виске. Это также *Смерть*, где вокруг трупа изображена компактная толпа плакальщиц. И наконец, *Похороны Касаджемаса,* словно пародия на знаменитую картину Эль Греко *Похороны графа Оргаса*, где Пабло вместо святых и ангелов, возносящих графа в небесный рай, изображает кокоток и обнаженных женщин, сопровождающих молодого человека, который столь малодушно и жестоко покинул их. Эту аллегорию, шутовское вознесение, несколько богохульное, можно было бы даже истолковать как ироничное отношение художника к поступку усопшего. Но не является ли это данью памяти тому времени, когда друзья забавлялись, обмениваясь подчас довольно грубыми, рискованными шутками?

Именно в этот период Пабло начинает систематически использовать голубой цвет, который для него ассоциируется с траурным настроением, как он объяснит это позже друзьям. Но подобный вкус к голубому не был в то время ничем необычным: он очень ценился каталонскими «модернистами», Сезанном, символистами и, наконец, Эль Греко, который в те годы опять стал

очень модным. Кстати, Пабло отправился в Толедо вновь посмотреть на полотна Эль Греко как раз в тот день, когда Касаджемас застрелился.

Этот же цвет Пикассо использует также и для других сюжетов, как, например, *Таз* (называемая также *Голубой комнатой),* где художник изобразил свою мастерскую, а также *Кружка пива* — портрет Сабартеса в зеленых и голубых тонах. Благодаря помощи доктора Жульена Пабло удалось проникнуть в тюрьму Сен-Лазар (женскую тюрьму до 1932 года) и нарисовать в мрачных голубых тонах несчастных, страдающих от сифилиса проституток. Он все чаще обращается к теме человеческих страданий и нищеты.

15 декабря 1901 года. Зима в Париже началась преждевременно. Бульвар Клиши — под покровом снега. Белый, пушистый, он повсюду — на ветвях платанов, на крышах ярмарочных палаток, только что установленных для праздничной торговли. Впереди рождественские праздники, развлечения, веселые застолья…

Но на душе у Пабло вовсе не радость, а, скорее, сумеречный свет, прелюдия ночи, которая готовится укрыть мир. Этот холодный голубой цвет заставляет еще более остро ощущать отчаяние несчастных, возникших словно из мира галлюцинаций…

Откуда такой тяжелый пессимизм? Безусловно, трагическое событие 17 февраля послужило причиной болезненного самокопания. Пабло осознает, что он так же одинок, как и большинство его персонажей. Конечно, у него есть семья — мать, которая боготворит, а вот с отцом, напротив, они перестали понимать друг друга. Он даже представить не мог, насколько мучительно будет переживать это отчуждение…

А его «банда» каталонцев? Конечно, они восхищались его талантом, признали в нем лидера, что льстило его тщеславию. Но именно это заставляло его чувствовать себя еще более одиноким. Хотя он и испытывал привязанность к землякам, это чувство товарищества, очень характерное для Испании, но в то же время осознавал, что каждый из них едва ли отличается талантом, а потому ему совсем не трудно доминировать над ними. Тогда чего стоит их восхищение? Более весомо было обожание со стороны Сабартеса, ибо он был умный, интеллигентный юноша. Пабло настолько любил Сабартеса,

что пригласил его приехать в Париж и с удовольствием, несмотря на то, что был неисправимый соня, отправился на рассвете встречать друга на вокзал д’Орсэ. Впрочем, преданность Сабартеса не знала границ, он безоговорочно доверял другу и поддерживал его во всем. Доказательства? Когда Маньяч продемонстрировал ему последние работы Пикассо, естественно, «голубой» период, рассчитывая насладиться его изумлением… бедный Сабартес спокойно сказал: «Я привыкну…»

Вот так.

Пабло, конечно, был растроган подобной реакцией. Но вселял ли такой ответ уверенность в его душу?

А женщины — возможно, они могли утешить Пабло в период уныния и глубокой депрессии? По-видимому, нет! Отношения между ним и Жермен были весьма натянутыми, так как в ее присутствии непрерывно оживало чувство вины по отношению к Касаджемасу. А ее кокетство, не говоря уже о нимфомании, стало все больше раздражать Пабло, и он пытался искать утешения в многочисленных увлечениях, чаще это были его модели, как, например, Бланш, которую он изобразил на известной картине *Голубая комната*.

Чтобы резюмировать состояние художника в конце 1901 года, который явился началом его «голубого» периода, обратимся к Сабартесу. По его словам, Пикассо «верил, что искусство соткано из Печали и Страдания», более того, он считал, что «не стоит искать искренность за пределами царства Страданий»[54].

Пессимизм, завладевший Пабло, вскоре усилился: Маньячу не нравилась новая манера Пикассо — его «голубые» полотна. Эти обездоленные, чье отчаяние он передавал с такой выразительностью, раздражали Маньяча…

— Это невозможно продать, — бросил он, не скрывая разочарования.

Но каким образом Пабло смог бы изменить свое настроение, передавать иное видение мира, отличающееся от его собственного? Часто он вынужден был писать тайком от Маньяча, заявляя, что отправляется на прогулку, а сам приходил в мастерскую одного из друзей и рисовал там, особенно если сюжет мог вызвать недовольство Маньяча.

К несчастью, Пабло полностью зависел от этого человека. Тем более что торговец, вопреки предварительной договоренности, не всегда целиком оплачивал аренду, а ежемесячные выплаты Маньяча были настолько малы, что Пабло вынужден брать у него в долг.

Автопортреты, написанные художником в 1901 году, прекрасно отражают эволюцию его творческого духа. Один из них был уже представлен в июне на выставке в галерее Воллара, подписан *Yo Picasso.* Другой автопортрет написан осенью 1901 года — жизненные невзгоды и одержимость отразились на лице художника, и, наконец, последний — знаменитый *Голубой автопортрет.*

Его он, вероятно, написал в декабре 1901 года, в тот момент, когда узнал, что Маньяч, больше не верящий в успех работ своего упрямого протеже, отказался возобновить контракт на следующий год, что гарантировало бы Пабло небольшой, но постоянный заработок.

Это решение попросту лишило его средств к существованию. В своем поразительном автопортрете двадцатилетний юноша изобразил себя преждевременно постаревшим. Без колебаний ему можно было дать лет сорок. Изможденный, с ввалившимися щеками, бледный, дрожащий от холода под плащом, поднятый воротник которого частично прикрывал его бородку и опущенные книзу усы, — он больше похож на больного, с трудом передвигающегося по двору госпиталя. Его взгляд усталый, полный разочарования, даже отчаяния…

Конечно, это совсем не тот Пабло, который предстает перед друзьями. Но таким он видит себя в будущем. Преследуемый мыслями о подобной перспективе, он бродит по мастерской, не находя себе места, или сидит в прострации, полностью обессилевший, опустошенный. Неоднократно он пытался как-то растрогать Маньяча, но тот оставался твердым как скала.

— Ты меня слишком разочаровал, — заявил он Пабло.

И тогда Пабло принимает решение, которое обходится ему слишком дорого, так как означает унизительное признание своего поражения. Он отправляет телеграмму отцу с просьбой прислать ему деньги на возвращение в Барселону.

Он ничего не скажет ни друзьям, ни Маньячу. Ему стыдно признаться в своей слабости. И сообщит о своем отъезде, только

получив перевод от дона Хосе.

Правда ли, что Маньяч, узнав о решении Пабло, пришел в отчаяние и валялся на кровати, не раздевшись, как будто сам лишился смысла жизни? Во всяком случае, так утверждает Сабартес, якобы видевший это своими глазами.

А почему бы и нет? Конечно, быть продавцом картин Пикассо — не синекура. «Достаточно было того, — скажет Сабартес, — чтобы то, что он делал, начинало ему нравиться, как он тут же терял к этому интерес». Естественно, подобная ситуация была невыносима для Маньяча, которого к тому же раздражало поведение художника: в то время как он гостеприимно его приютил, Пикассо, без малейших угрызений совести, часто приглашал всю «банду» бульвара Клиши, как будто был хозяином дома. Не раз случалось, что выведенный из себя ввалившимися в мастерскую ордами, которых он называл не иначе как псевдохудожниками и настоящими нахлебниками одновременно, Маньяч покидал студию, громко хлопая дверью.

Но, несмотря на все это, Маньяч продолжал восхищаться своим протеже. Поэтому он очень тяжело переживал разрыв, который, тем не менее, сам спровоцировал. Они не увидятся больше никогда. Для Маньяча это был крах его мечты…

Позже он женится, прекратит заниматься торговлей картинами и, вернувшись в Барселону, будет управлять фабрикой по производству сейфов, унаследовав ее от отца.

Но никогда этот человек, который так искренне любил искусство, не забудет тот период, так успешно начавшийся и так печально завершившийся…

Барселона, январь 1902 года.

Стоит ли говорить о том, с какой радостью встретили Пабло родители. Даже дон Хосе, несмотря на разногласия с сыном, был рад его приезду. Может быть, он все еще надеялся, что Пабло наконец образумится и сделает себе карьеру в Испании… Пабло снова на улице Мерсед, в той же комнате, которую занимал прежде. Мать окружила его вниманием и заботой, нежила и лелеяла, заставляла пораньше ложиться, а утром подольше спать.

В таких условиях он стал быстро восстанавливать свои силы. Естественно, в первый же день он поспешил на улицу Монтесьон в

«Четыре кота». Сохранился рисунок, где он изобразил себя за столом в окружении друзей: все еще с исхудавшим лицом и редкой бородкой, как и на знаменитом *Голубом автопортрете*, который он написал за несколько дней до этого в Париже.

Но Пабло, неспособный оставаться без работы более двадцати четырех часов, снимает с другом Хосе Рокаролом мастерскую на улице Нуева, 10. Помещение было выбрано удачно — большая, просторная, залитая солнечным светом, окруженная террасой комната, откуда открывался живописный вид на крыши Барселоны.

Из-за более яркого света, который преобладал в Каталонии, цвет полотен Пабло изменился — от парижского темно-голубого до теплого голубого барселонского оттенка.

Его восхищение голубым безгранично, он даже посвящает этому грандиозному цвету поэму. «Нет ничего лучшего в мире… — напишет он. — Это цвет всех цветов…» И все на его картинах погрузится в голубой цвет: голубые друзья, голубые нищие и обездоленные, голубые пейзажи и дома.

Разумеется, эти голубые цвета несут важную психологическую нагрузку, что принципиально важно для молодого художника. Есть ли что-либо общее между его голубым цветом и таковым, например, у Ренуара, где он передает несказанное ощущение счастья? Голубые цвета Пикассо в этот период и вплоть до 1904 года не перестают отражать тревогу, отчаяние, нужду, причем художник продолжает сюжеты, начатые еще в Париже, но применяя и новые художественные приемы их воплощения. В сущности, это снова тема всех обездоленных на земле. Пример? Сифилитичные проститутки: он писал их в Париже и снова использует в качестве моделей в Барселоне. Он заставил своего друга, врача Хасинта Ревентоса[55], провести его в палату к несчастным. Более того, он добивается, чтобы Ревентос получил для него разрешение посетить морг своего госпиталя. Там Пабло написал картину, названную *Смерть.*

Увиденное завораживает его, что, впрочем, было характерно и для многих других испанских художников, среди которых — Рибера, Гойя, Нонель.

Но изображение самого худшего из всех несчастий нисколько не мешает художнику радоваться жизни. Именно в этом заключается одно

из поразительных противоречий испанской души и в этом смысле Пабло — типичный представитель своего народа.

В Барселоне забыты мучительные моменты, пережитые в Париже во время разрыва с Маньячем. «Я люблю посмеяться», — часто повторяет он. И это действительно так. Он успевает и отдохнуть, и развлечься. По испанской традиции ложится поздно, а утром появляется в мастерской не раньше одиннадцати, работает до двух, а затем отправляется на обед в «Четыре кота». Здесь встречается с друзьями, они оживленно беседуют, много шутят, затем он возвращается в мастерскую, где работает до восьми вечера, а вечером — коллективные вылазки в бордели или мюзик-холл Баррио. Огромным успехом пользовалась танцовщица — красавица Челита. Самым успешным ее номером была «Блоха». Изображая поиски блохи, она постепенно раздевалась, что приводило Пабло в восторг, его, перед которым позировали десятки обнаженных моделей. Он тут же делает многочисленные зарисовки, коллекционирует ее фотографии, впрочем, сам никогда не добьется ее расположения…

Параллельно с работой над картинами он выполняет многочисленные рисунки, свидетельствующие о его отличном настроении: забавные карикатуры на друзей, изображение очаровательных женщин, с шутливым наказом: «Когда ты хочешь поцеловать — целуй!»

В Барселоне Пабло не удается продать свои картины. Он живет в семье, но денег на личные расходы у него нет, поэтому художник соглашается сделать рекламу, восхваляющую достоинства «Lectina Agell», средства для лечения неврастении (депрессии). Кроме того, наивно рассчитывает прилично заработать на игровых автоматах, пытаясь разгадать комбинации, позволяющие получить солидный выигрыш. Разумеется, это закончилось провалом…

В апреле 1902 года в Барселону возвращается Сабартес, к великой радости Пабло, так как его преданность и постоянное восхищение были жизненно необходимы Пабло в трудные минуты.

А трудных минут хватало: помимо денежных затруднений и разрыва с Маньячем надвигалось новое испытание — служба в армии. 25 октября Пабло исполнялся двадцать один год.

К тому же дядя Сальвадор, которого возмутило поведение Пабло во время последнего визита в Малагу, похоже, не собирался заплатить

за племянника залог в 1200 песет, что в то время позволяло освободиться от военной службы. Правда, в конце концов мать Пабло сумела добиться от него этой милости, и он прислал необходимую сумму.

Все больше и больше молодой художник тоскует по Монмартру. Когда он только вернулся в Барселону, а мать стала чистить его костюм, он грустно заметил, что она «изгоняет пыль Парижа».

Пикассо непрерывно сравнивает Париж с Барселоной, где он окружен заурядными художниками, которые едва ли понимают его. Об этом он пишет Максу Жакобу, своему лучшему французскому другу. Пабло еще слабо владеет французским, письмо изобилует ошибками. Он жалуется другу, что с окружающими его друзьями приятно беседовать, но «они пишут скверные романы и дурацкие картины», однако: «Такова жизнь!» — заключает он.

Бесспорно, но, в любом случае, жизнь, которую он ведет в Барселоне, больше не устраивает его…

Затем Пабло узнает, что Маньяч окончательно покинул Париж. Так как он не имел ни малейшего желания встретиться с ним, эта новость сделала для него Париж еще более привлекательным. Только там, далеко за пределами Каталонии, он сможет добиться настоящего признания и известности.

В конце октября Пабло принимает окончательное решение. А дон Хосе еще раз должен оплатить его поездку.

2 октября Пикассо прибывает в Париж. С кем на этот раз, ведь известно, что он не любит одиночества? На этот раз он нашел двух попутчиков: Рокарола, художника, с которым он делит мастерскую, и Хулио Гонсалеса, скульптора, одного из завсегдатаев «Четырех котов».

Но этот третий визит в Париж начинается неудачно: у Рокарола в кармане не больше 35 песет, у Пабло практически тоже ничего, так как он обычно рассчитывает на других, что порой влечет за собой немалые проблемы…

Гонсалес устраивается сам по себе, а Пикассо предлагает Рокаролу снять номер на двоих в «Отеле дез Эколь» на улице Шампольон в Латинском квартале. Номер обходится им в два франка в день, но даже это слишком дорого для бедных юношей, и вскоре Пабло вынужден перебраться к другому испанскому художнику, Аугусту

Ахеро, такому же нищему, как и он, который снимает жалкую каморку под лестницей в отеле «Марокко» на улице Сены, 57. Она была настолько крошечной, что один из них садился на кровать, чтобы дать возможность пройти другому. Кроме того, там царил настоящий хаос, намного превосходивший беспорядок в бывшей мастерской Пабло. С тех пор Пикассо использовал выражение «один ахеро», чтобы оценить степень беспорядка, в котором он сам не был повинен…

Постоянная нужда довела его до такого состояния, что однажды, придя к Рокаролу, который по-прежнему занимал тот же номер, он обнаружил, что хозяина нет, но дверь не заперта, на столе он увидел кусок хлеба, который съел без малейшего колебания, а также прихватил несколько су. Позже он покаялся жертве в содеянной краже.

Потрясенный отчаянным положением Пабло, Макс Жакоб приглашает его жить к себе, на бульвар Вольтера, 137. Его комната гораздо более просторная, но в ней всего одна кровать на двоих.

Ситуация довольно пикантная, так как Макс Жакоб — гомосексуалист и влюблен в Пабло. Конечно, Пабло уверен, что Макс не станет злоупотреблять сложившейся ситуацией. Но что подумают друзья-каталонцы? Конечно, начнутся пересуды. А ведь Пабло, как истинный испанец, должен бережно хранить свою репутацию мужчины.

Но он так настрадался, работая в невыносимых условиях, что принимает предложение друга и перебирается на бульвар Вольтера.

А проблема с кроватью? И она была решена: они спали по очереди. Макс нашел себе место продавца в большом магазине, и так как Пабло любил рисовать ночью, то он спал днем, а ночью предоставлял возможность выспаться Максу.

Друзья влачили нищенское существование: сколько раз Пикассо рассказывал позже историю о том, как однажды они с Максом увидели в витрине кулинарии большую и очень аппетитную колбаску по бросовой цене. В восторге от столь удачной находки, друзья покупают колбаску, выложив последние су. Но когда они решили поджарить ее на сковороде, она неожиданно взорвалась, словно большая петарда, разбросав содержимое по стенам комнаты. В чем причина? Просто в кишке скопился газ, образовавшийся при разложении фарша. Фактически этот взрыв спас друзей от пищевого отравления…

К счастью, не все застолья друзей были столь катастрофичны, бывали и хорошие минуты. Вернувшись в Барселону, Пабло напишет Максу: «Дружище, как часто я вспоминаю комнату на бульваре Вольтера, омлеты, фасоль, сыр Бри и жареную картошку…»

Но гораздо больше Пабло волновало отсутствие покупателей на его картины. Он очень рассчитывал на выставку, организованную Бертой Вейль с 15 ноября по 13 декабря в ее галерее. Помимо работ Пикассо там были выставлены картины трех других художников, в том числе Рамона Пичота. Но ни одна из картин Пикассо не была продана. Он в отчаянии. Берта Вейль напишет позже, что ей никак не удавалось заставить его понять всей сложности задачи, которую он поставил перед собой, и что «его отчаяние пугало ее».

Конечно, ему было бы достаточно, чтобы найти выход из затруднительного положения, быстро написать несколько картин на типичные «испанские» темы или исполнить несколько юмористических рисунков. Но об этом не могло быть и речи. Он будет писать только то, что задумал, и ничего другого. Никаких компромиссов.

Естественно, он мог бы поискать, как его друг, какую-нибудь временную работу… только чтобы внести свою лепту в общие хозяйственные расходы — ведь за все платил Макс. Но и здесь он снова упорно сопротивляется, а поэт слишком деликатен, чтобы попросить его об этом.

Во время третьего визита в Париж Пикассо старается избегать встреч с каталонцами Монмартра. Это вопрос самолюбия. Соотечественники очень ревниво относились к успеху Пабло во время его предыдущего пребывания в Париже, и ему совсем не хотелось, чтобы они стали свидетелями его полнейшего поражения…

Его рассказы позже о том, что нужда заставляла его бросать в печь собственные рисунки, чтобы согреться, кажутся скорее легендой, которой он стремился окружить себя. Пикассо всегда очень бережно относился к своим творениям.

Но то, что этот андалусец, привыкший к солнцу, действительно жестоко страдал от необычайно суровой зимы 1902/03 года, на самом деле правда. И это стало еще одной дополнительной причиной, чтобы покинуть город, который в течение трех месяцев не принес ему ничего, кроме разочарований.

Он пытается продать все выполненные здесь рисунки за 200 франков, но тщетно. Тогда он сворачивает их в рулон и оставляет Рамону Пичоту, который забрасывает рисунки на шкаф и забывает о них…

К счастью, в январе Пабло удалось продать пастель *Женщина с ребенком у моря* жене торговца красками, мадам Бернар. Этого достаточно, чтобы купить билет до Барселоны.

Барселона. Конец января 1903 года. Улица Мерсед, 3. Дон Хосе и донья Мария ведут себя в высшей степени тактично, они понимают, что лучше не задавать Пабло вопросов. К тому же его взгляд достаточно красноречив… За столом царит тягостное молчание.

Если не считать рисунков, то Пабло сравнительно мало написал в Париже. Здесь ему необходимо наверстать упущенное. Его творческий пыл нисколько не поколебали неудачи и лишения, преследующие его в течение последних четырех месяцев. Проблема с мастерской быстро решена: Пабло устраивается в студии на улице Риера де Сан Хуан, которую он разделяет со своим другом Анхелем де Сото. Впрочем, именно здесь он когда-то работал вместе с бедным Касаджемасом. С тех пор минуло уже два года…

Из его мастерской открывается вид на башни собора и церковную колокольню. Он напряженно работает, а в минуты отдыха мысленно переносится в Париж, вспоминает Макса, единственного друга-француза, которого он сохранил. А между тем бедный Макс, совершенно неспособный выполнять обязанности продавца, довольно быстро потерял эту работу. И тогда Пабло приглашает его в Барселону, иллюстрируя свое письмо рисунком с видом города, открывающимся из окна мастерской. «Ты не можешь вообразить, какое удовольствие я испытываю», — пишет он другу. И уточняет, что собирается остаться здесь на зиму и «кое-что сделать». Следует понимать: «работать не покладая рук».

На самом деле он проведет в Барселоне целый год, и именно этот период, все еще под знаком голубого, будет особенно богатым на шедевры, практически все они посвящены теме человеческих страданий и отчаяния, которые он стал еще более обостренно ощущать после неудач в Париже. Красноречивы названия картин, которые, впрочем, не всегда давал сам художник: *Нищие на берегу моря*,

Бедняки у моря, *Семья нищих*, *Старый еврей*, *Слепой*, *Трапеза слепого*, *Старый гитарист*. Названия могут быть не всегда показательны, но сюжеты все так же посвящены несчастным: на пастели *Объятие*[56] изображена пара в полном изнеможении, а в *Жизни*[57], наиболее знаменитой картине «голубого» периода, почти все персонажи выглядят крайне подавленными. Оставим специалистам-искусствоведам разбор глубокого смысла этих полотен, породивших огромное количество комментариев, вызывавших у художника ироническую улыбку…

В этот период Пикассо создает рисунки, практически полностью посвященные барселонской жизни, целую галерею персонажей, встреченных им на улицах города, — нищих, бедняков, голодных детей, калек, проституток… прохожих. Создается впечатление, что он старался аккумулировать впечатления о городе, который собирался вскоре покинуть. А чтобы развлечься — выполняет и другие, на этот раз — эротические рисунки, впрочем, он не раз делал это в последние два-три года, считая, что художник имеет полное право отражать, без ложной скромности, все аспекты человеческой жизни[58].

За исключением *Жизни*, которую он уступил за приличную цену в июне 1903 года, Пикассо практически ничего не сумел продать. Он считал зазорным суетиться, чтобы «пристроить» свои картины. Но постоянная нужда причиняла ему столько страданий, не давала возможности удовлетворить собственные запросы, например прилично одеться. И это толкало его подчас на непредсказуемые поступки. Чтобы хоть как-то поправить свое бедственное положение, он решает оплатить натурой костюм, сшитый портным Солером: он пишет портрет Солера, а затем и всю его семью на загородном пикнике, что очень напоминает наивные полотна Таможенника Руссо, которым Пабло заинтересуется четыре года спустя.

Мало-помалу интерес, который Пабло испытывал к барселонской жизни, стал угасать. Он пресытился большинством своих друзей, их беседами, их избитыми шутками, над которыми они продолжали делано смеяться.

Ему казалось, что он ходит по замкнутому кругу. «Глупцы», — с неприязнью бросает он Сабартесу, покидая одну компанию. И даже присутствие друга, похоже, не способно дольше удерживать его в городе.

И вновь, как и в 1903 году, им овладевает непреодолимое желание увидеть Париж. Несколькими неделями ранее, в январе 1904-го, он сменил мастерскую, обосновавшись на улице Комерс. Затем, стремясь к полной независимости, снял небольшую комнату. Но все это временно. Впрочем, его каталонские друзья никогда не тешили себя иллюзиями: как только он вернулся в Барселону, они стали заключать пари на дату его нового отъезда. Они были даже удивлены, что он так надолго «задержался» в Барселоне.

12 апреля 1904 года Пабло отправляется на вокзал, сопровождаемый на этот раз Жуниером, с которым подружился в «Четырех котах». Жуниер — тоже художник, на три года старше Пабло, которому уже двадцать два. В финансовом отношении Жуниер не знает проблем, так как унаследовал фабрику одежды. Он веселый, остроумный спутник; Пабло не раз изображал его на эротических рисунках. Его можно также увидеть на картине, представляющей довольно грубую пародию на *Олимпию* Мане: Пабло изобразил двух обнаженных мужчин, себя и Жуниера, пытающихся соблазнить молодую женщину. При этом он изменил одну существенную деталь — чернокожая служанка занимает место госпожи и принимает ее позу…

Поездка в Париж доставила Пабло такое удовольствие, что он решил запечатлеть ее в целой серии юмористических рисунков.

Глава VI ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ПЕРЕЕЗД В ПАРИЖ. БАТО-ЛАВУАР

Наконец Пабло и Жуниер на вершине холма Монмартра, перед домом № 13 по улице Равиньян[59]. Это здание уже знакомо Пикассо — он жил по соседству на улице Габриэль во время первого визита в Париж. Кроме того, после разрыва с Маньячем он нашел здесь приют на несколько дней в мастерской своего друга — скульптора и мастера по керамике Пако Дуррио, протянувшего ему руку помощи в трудную минуту суровой зимой 1902/03 года.

В данный момент Пако собрался переезжать, и Пабло решил поселиться в его студии вместе с Жуниером, который будет оплачивать аренду жилья, что, впрочем, нисколько не ставит под сомнение искренность их дружбы.

В 1904 году это здание на улице Равиньян представляло собой довольно странное сооружение: фасад — один этаж, дверь и три окна. Но так как дом стоял на крутом склоне холма, то с противоположной его стороны, выходящей на улицу Гарро, было уже три этажа. Эта задняя часть дома пятнадцатиметровой высоты практически полностью состояла из дерева и витражей. На крыше возвышалось несколько застекленных сооружений, похожих на маленькие теплицы. Весь ансамбль сооружения напоминал, по меткому выражению Макса Жакоба, Бато-Лавуар — баржу-прачечную, одну из тех, что стояли в те времена вдоль берегов Сены. Это название закрепилось за домом и стало знаменитым. Правда, существовала одна немаловажная деталь, которая не оправдывала придуманное поэтом название, — отсутствие воды. Умывание для обитателей было настоящей проблемой. Более того, на тридцать-сорок жильцов имелся всего один туалет, двери которого не закрывались из-за отсутствия щеколды и постоянно хлопали от сквозняков, гуляющих по многочисленным коридорам и лестницам. В здании не было ни электричества, ни газа на всех этажах, что, впрочем, характерно в те времена для многих старых жилых домов Парижа.

Здание, построенное для фабрики по изготовлению замков, превратилось в своего рода улей из мастерских и студий, на

поддержание которых хозяин отказывался тратить даже ничтожные суммы. Но это обусловило небольшую арендную плату, что привлекало начинающих художников, скульпторов и других бедняков…

В момент прибытия Пикассо в Бато-Лавуар уже проживали два его товарища — Хоакин Суньер и Рикардо Каналс. А неподалеку поселились Маноло и Рамон Пичот, нынешний спутник Жермен. Короче, молодой художник оказался в окружении знакомых.

Его не смущали крайне обветшалое состояние дома и царящая там грязь: прогнивший деревянный пол, шаткие ступеньки лестниц; был даже трагический случай, когда кто-то из жильцов, поскользнувшись зимой на лестнице, рухнул в пролет и разбился насмерть, причем его обнаружили только на третий день…

Мастерская Пикассо была светлая, достаточно просторная, но расположение под железной крышей и большие окна превращали ее летом в тропическую оранжерею, а в период с декабря по февраль она охлаждалась настолько, что недопитый чай замерзал в чашках. В студии был небольшой альков, который Пабло окрестил комнатой. Дуррио забрал всю мебель, поэтому друзьям пришлось приобрести по умеренной цене самое необходимое у другого художника. Они купили матрац, на котором спал плативший за жилье Жуниер, а Пабло пришлось довольствоваться ковриком; широкий плоский оцинкованный таз, который служил не только как необходимая принадлежность туалета, но в то же время… как аксессуар художника для написания с натуры моющейся молодой женщины. Убогий интерьер мастерской дополняли старая ржавая чугунная сковорода, использовавшаяся как подставка для глиняной лоханки, и белый деревянный стол, где лежали полотенце и кусок марсельского мыла. Следует упомянуть также керосинку, стул, провалившееся кресло и маленький черный дорожный сундук, на который можно было присесть. Ну а когда собиралось много друзей, то они рассаживались просто на полу…

Это, впрочем, было не совсем просто, так как пол мастерской был изрядно загроможден мольбертами, тюбиками с краской, консервными банками со скипидаром, в которых отмывались кисточки, и многочисленными картинами, стоящими на полу вдоль стен. Пабло заранее отправил в Париж несколько ящиков с работами из Барселоны.

Большинство из них, написанных в Каталонии, относились к «голубому» периоду. Занавесок на окнах не было, и все это хаотичное нагромождение вещей освещалось тусклым дневным светом.

Естественно, Пабло вновь обрел своих испанских друзей, которые были рады его возвращению и часто навещали его, в основном во второй половине дня, что не особенно беспокоило художника, так как он предпочитал работать ночью при свете керосиновой лампы. Впрочем, не заявлял ли он позже, что это особое освещение сильно повлияло на преобладание голубого в его картинах того периода?

Как бы то ни было, но прибытие Пикассо в Париж вовсе не означало его немедленного разрыва с прежним состоянием духа: словно все несчастные, обездоленные Барселоны продолжали преследовать Пабло. Конечно, Монмартр не относился к богатым кварталам Парижа, но молодой художник, с его явно избирательным видением окружающего, не хотел замечать ничего, кроме нищих, безумцев в лохмотьях, бормочущих неразборчивые слова, голодающих слепых или калек на костылях. И лишь изредка в его работах можно заметить чисто стилистические изменения: силуэты персонажей удлиняются или изгибаются под острыми углами, напоминая о маньеризме в духе Эль Греко.

Важной вехой в художественной карьере Пикассо стал его офорт[60] — *Скудная трапеза*, который он выполнил в сентябре 1904 года на пластине из цинка (это дешевле, чем медь) с помощью Рикардо Каналса, благодаря советам которого он мастерски овладел техникой гравюры. Исследователи часто недооценивают важность гравюр в творчестве Пикассо, рассматривая их как побочное, второстепенное увлечение. Однако сам художник очень серьезно и с огромным увлечением относился к этому виду творчества, о чем свидетельствует тот факт, что он оставит своим наследникам более 30 тысяч гравюр…

Летом 1904 года Пикассо познакомился с двумя женщинами, сыгравшими важную роль в его жизни. Сначала он встретил Мадлен, чей портрет случайно обнаружил в 1968 году.

— Ах! Так ведь это Мадлен! — воскликнул он с радостным изумлением в присутствии своего друга Пьера Дэкса, посетившего его в Мужене. — А ведь у нас чуть было не родился ребенок, — уточнил

он и добавил: — Ты представляешь меня с сыном шестидесяти четырех лет?

К сожалению, немного известно о Мадлен: она была натурщицей; ее портрет написал в 1907 году Васкес Диас, назвав *Мадлен, подруга Пикассо*, но сохранилось несколько рисунков Пикассо — *Женщина в блузке* в Галерее Тейт (Лондон) и еще несколько рисунков отличного качества, где запечатлена Мадлен. Зимой 1904/05 года Мадлен была возлюбленной Пабло.

Вскоре Пабло встречает другую молодую женщину — Фернанду Оливье. Позже она вспоминала: «В доме проживал испанский художник, с некоторых пор я повсюду встречала его. Он внимательно смотрел на меня своими огромными глазами; его взгляд был тяжелый, пытливый и задумчивый одновременно, полный внутреннего огня и настолько интенсивный, что буквально гипнотизировал меня. Я не могла определить его возраст. Красивые губы молодили его, а глубокая складка, спускающаяся от носа к уголкам губ, напротив, старила. Крупный нос придавал лицу некоторую вульгарность. Несмотря на улыбающиеся губы, глаза оставались печальными. Его жесты выдавали некоторую застенчивость, хотя не исключали и надменности»[61].

Однажды, в августе 1904 года, когда разразилась сильная гроза, сопровождаемая ливнем, Пабло, столкнувшись с Фернандой у входа в дом, смеясь, сунул ей в руки маленького черного котенка, которого только что спас от проливного дождя. Воспользовавшись моментом, он приглашает девушку посмотреть его картины. Фернанду потрясла безграничная печаль, исходящая от его полотен, но больше всего она была покорена личностью самого художника, и, когда Пабло увлекает ее к своей кровати, она не сопротивляется…

Фернанда Оливье родилась в Париже 6 июня 1881 года, ее настоящее имя — Амели Ланг. Фернанда — внебрачная дочь знатного человека, после смерти матери он доверил ее воспитание родственнице, мадам Бельвале, которая дала Фернанде неплохое образование. За четыре года до встречи с Пикассо она вышла замуж за некоего Поля-Эмиля Першерона. После того как муж стал нещадно бить ее, Фернанда сбежала. Ее приютил скульптор Лоран Дебьен. Он познакомил ее с такими художниками, как Болдини, Каролюс-Дюран, Эннер и Кормон, которым она служила моделью. Отчаянная по

природе, она бросается от одного любовного увлечения к другому. В момент встречи с Пикассо Фернанда живет со своим скульптором… в Бато-Лавуар. Она называет себя Фернандой Оливье потому, что предпочитает скрыть свое истинное имя — мадам Першерон[62].

Как бы то ни было, Пабло покорен, даже потрясен красотой Фернанды. Какой контраст с большинством молодых женщин, с которыми он сталкивался до сих пор — обитательницами публичных домов, красотками, шатающимися по ночным улочкам, бульварам Монмартра. К сожалению, его нищенское положение позволяло завоевывать расположение лишь дам легкого поведения.

Новая избранница — рыжеволосая красавица с миндалевидными зелеными глазами и соблазнительной фигурой; элегантная манера одеваться, изящные шляпки, обворожительный аромат духов — все это разжигает страсть Пикассо. Кроме того, Пабло уже достаточно знает французский, чтобы оценить, что она изъясняется намного изысканней, чем все те, с кем он сталкивался до сих пор.

Короче говоря, юноша страстно влюблен, и чтобы подчеркнуть особую важность этого события, Пабло вскоре делает рисунок, где изображает их тела, слившиеся в любовном порыве (Музей Пикассо, Париж). Более того, он фиксирует дату — *Август 1904*, словно это означает для него начало новой жизни, однако отношения молодых людей еще долгое время оставались довольно неопределенными. И только год спустя Фернанда наконец переедет к Пикассо.

А до тех пор Пабло продолжает встречаться с Мадлен, и именно осенью 1904 года у них появилась надежда, что Мадлен родит ему сына. Кроме того, Пабло какое-то время был любовником Алис Жери, будущей жены художника Дерена. А Фернанда, оставаясь любовницей Лорана Дебьена, одновременно вступила в связь с Хоакином Суниером, каталонским художником, которого она встретила у Рикардо Каналса. По ее словам, Суниер доставлял ей физическое наслаждение, хотя она и не была влюблена в него. «Если мои чувства говорили, то сердце мое оставалось закрытым», — напишет она об этом позже, подобрав такую довольно условную формулировку для своего поведения…

Мемуары прекрасной Фернанды, кстати, весьма удачно написанные, очень ценны: они создают живой, яркий образ молодого Пикассо, несколько неожиданный по сравнению с тем стереотипом,

каким представляли его после Второй мировой войны, с тем образом, который был растиражирован прессой — невысокого, коренастого мужчины с массивным лысым черепом, черными глазами хитреца, всегда готового к провокационным шуткам…

Вот несколько отрывков из «Дневника Фернанды» (1904–1905): «Я вернулась к моему испанскому художнику (Пабло). Он меня обожает, и это меня трогает, так как он очень искренен. Но мне приходится встречаться с ним тайно, так как я не хочу, чтобы Лоран догадался о наших свиданиях. К счастью, он должен вскоре отправиться на военную подготовку на тринадцать дней.

…Его глаза смотрят на меня с мольбой, он благоговейно хранит любую вещь, принадлежащую мне».

И это действительно так, в мастерской Пабло создает своего рода «алтарь», посвященный возлюбленной (так поступают в некоторых испанских семьях, оказывая особую честь одному из близких). Он покрывает голубой тканью ящик, раскладывает белую шелковую блузку, в которой была Фернанда в день их первой встречи. Две ярко-голубые вазы эпохи Луи-Филиппа с искусственными цветами завершают эту странную, довольно мещанскую композицию. А над «алтарем» — портрет Фернанды, мадонны, которой он поклоняется…

В этом поступке Пабло тесно переплелись фетишизм, религия, суеверие и грубая шутка. Ни в коем случае нельзя исключать искренности его чувств, в которых он стыдится признаться и якобы насмехается над ними из гордости…

Фернанда, как тонко чувствующая натура, анализирует мотивы столь сложного поведения Пабло.

Она делится с нами некоторыми деталями, вызывающими улыбку: «Он нежный и добрый, но неопрятный, что меня огорчает. Мне наплевать на беспорядок, царящий в его мастерской, но меня ужасает его плохо ухоженное тело. Я не решаюсь дать ему это почувствовать, это слишком деликатный вопрос, но я все-таки постараюсь изменить это и я добьюсь своего…»

Она доверяет дневнику сомнения: «Я не решаюсь перейти жить к Пабло. Он ревнив, он без гроша в кармане и в то же время не хочет, чтобы я работала. Но это глупо! И, вообще, я не хочу жить в этой жалкой мастерской».

А Пабло категорически против того, чтобы она работала, потому что она — модель. А он знает по собственному опыту, как художники не могут устоять от искушения овладеть позирующими им молодыми женщинами. И он не теряет надежды убедить ее перейти к нему. «Он часами смотрит на меня печальным, умоляющим взглядом своих огромных глаз, который буквально пронизывает вас помимо вашей воли…»

Однажды вечером Пабло предложил ей попробовать опиум. Его приобщили к наркотику знакомые в кафе «Клозери-де-Лила». Курение опиума вошло тогда в моду в некоторых литературных и артистических кругах. Юный поэт Кокто выкурит первую трубку у актера Эдуарда де Макса, а романист Пьер Лотти, вернувшись из путешествия по Востоку, тоже «привезет» вкус к этому наркотику. Толкаемая любопытством Фернанда соглашается покурить трубку, купленную для нее Пабло. Не хотел ли он использовать наркотик как средство соблазнения? Находясь под влиянием опиума, «испытывая обостренное возбуждение», Фернанда обнаруживает или верит в то, что обнаруживает, что она начинает лучше понимать Пабло: «Любовь вспыхнула, переполняя меня страстью».

И действительно, она привыкает к этому чувству и однажды принимает окончательное решение. Это было 3 сентября 1905 года. «В воскресенье, в яркий солнечный день, я переехала к Пикассо».

Так началась их совместная жизнь, которая продолжалась семь лет, до 1912 года, когда Пабло исполнится тридцать один год…

Чтобы доставить удовольствие Пабло, Фернанда больше не позирует Кормону и другим художникам. Теперь она ведет праздный образ жизни, большую часть времени оставаясь у любовника. «Пабло меня очень любит; я много сплю. Привычка ложиться рано после утомительного рабочего дня приводит к тому, что я засыпаю. А Пабло любуется мною, рисует, работает ночью и засыпает только около шести утра. Он предпочитает работать ночью, когда никто ему не мешает […], а меня он упрекает в том, что я все время сплю. Мне необходимо привыкнуть к новому образу жизни и постараться подольше оставаться рядом с Пабло в бодрствующем состоянии».

Фернанда не зря опасалась нищеты, когда отказалась от работы, чтобы жить с художником без единого су в кармане. Зимой 1904/05 года у них не было денег на уголь — печь оставалась ледяной, а чтобы хоть как-то согреться, она вынуждена была оставаться в постели. К счастью, друзья старались им помочь, чем могли. Так, Пако Дуррио, например, оставлял перед дверью банку сардин, хлеб, бутылку вина. Иной раз друзья давали даже деньги, в том числе и Макс Жакоб, который сам пребывал в крайне бедственном положении.

Доведенные до отчаяния, влюбленные иногда прибегали к хитрости, заказывая доставку товара на дом: когда посыльный привозил им, например, пакет с углем, Фернанда кричала через дверь:

— Я не могу сейчас открыть вам — я голая… Пожалуйста, оставьте пакет у порога, я заплачу вам в следующий раз.

Подобным трюком они выигрывали еще неделю, во время которой Пабло удавалось заработать несколько су…

Впрочем, Пикассо ненавидел продавать свои картины. Во-первых, он никогда не считал их окончательно завершенными и с огромным трудом расставался с ними. Во-вторых, ему было отвратительно торговаться, вступать в дискуссию, доказывая достоинства картины. Он не умел заключать сделки, что приводило его в ярость. Он предпочел бы просто отдать свои работы даром…

К счастью, преданные друзья, Макс Жакоб и Пако Дуррио, пытались помочь, продавая его рисунки. Это была крайне тяжелая и неприятная миссия. И все-таки они не всегда возвращались ни с чем.

Макс Жакоб, к тому же, очень страдал от постоянного присутствия Фернанды рядом со своим идолом. Он с тоской вспоминал время, когда они с Пабло жили вместе на бульваре Вольтера… Тогда их связывали такие задушевные отношения, каких он больше никогда не испытает, в этом он не сомневался. И его охватила жгучая ревность к Фернанде, впрочем, он ее будет испытывать и ко всем последующим возлюбленным *его* Пабло. Но в то же время благодаря Пабло он встретил столько новых друзей, в первую очередь Андре Сальмона и Аполлинера.

В октябре 1904 года Маноло привел Андре Сальмона в Бато-Лавуар и познакомил его с Пикассо. Маноло надеялся, что после этого визита поэт, под впечатлением работ Пикассо, напишет о нем

хвалебную статью. К сожалению, тогда он не написал ни строчки. Зато через пятьдесят лет он не забудет описать свою первую встречу с выдающимся художником и впечатление от его работ: «Я полностью погрузился в „голубой“ период… Керосиновая лампа на столе слабо освещала мастерскую, и Пикассо был вынужден демонстрировать свои полотна при трепещущем свете свечи, которую он держал высоко, в это время деликатно знакомил меня со своими обездоленными, голодными, увечными, несчастными матерями, лишенными молока, принадлежащими сверхреальному миру *Голубой нищеты.*

…Знаменитая прядь волос, ниспадающая на глаз цвета черной смородины; из-под распахнутой голубой куртки видна белая рубаха, подпоясанная темно-красным фланелевым поясом с бахромой. Довольно долго он будет пользоваться поясом такого типа, даже под жилетом своего первого вечернего костюма»[63].

Кто этот Андре Сальмон, который станет одним из лучших друзей Пикассо вплоть до 1937 года, пока их не разведут непреодолимые разногласия по отношению к гражданской войне в Испании? Андре — всего на три недели старше Пикассо, сын французского гравера, обосновавшегося в Санкт-Петербурге и вернувшегося из России в 1900 году. Поэт и литературный критик, Сальмон сотрудничает с журналом «Эзопово празднество», издаваемым Гийомом Аполлинером, и со знаменитым сатирическим журналом «Тарелка с маслом». Высокий, элегантный молодой человек, носивший пальто с пелериной, выглядел шикарно. Фернанда сразу прониклась к нему симпатией и очень тепло отзывается о его таланте рассказчика, умевшего изысканно излагать даже самые непристойные истории. Он не похож ни на Макса Жакоба, ни на Аполлинера. Проницательный ум, утонченность, язвительность не мешают ему быть поэтом и сентиментальным человеком. Это покоряет Пикассо, и они становятся неразлучными друзьями…

Благодаря Жану Молле, называемому Бароном, осенью 1904 года к «банде» Пикассо присоединяется Аполлинер. Молле сразу понял, что Пикассо заинтересует Аполлинера, он приводит художника в один из английских баров, тогда очень модных, на улице Амстердам, по всей вероятности, «Austen’s Railway». Завсегдатаи бара — жокеи, тренеры, конюхи, которые прибывают на вокзал Сен-Лазар из Мезон-Лаффита.

Аполлинер — тоже постоянный посетитель этого бара, но вовсе не по причине англомании, а потому, что проживает в Везине, пригороде Парижа, куда отправляется с вокзала Сен-Лазар. Выпитое пиво позволяет ему подготовиться к отъезду за город. Из-за отсутствия денег он вынужден жить с матерью, авантюристкой в прошлом и беспробудной алкоголичкой. Во время приступов она нещадно избивает домашних. Даже Гийом, несмотря на свой внушительный внешний вид, не спасается от ее ударов.

Как бы то ни было, при первой же встрече между Пикассо и Аполлинером зарождается глубокая симпатия. Их дружба продлится вплоть до смерти поэта в 1918 году. Они откроют друг в друге таланты, о которых и не подозревали — это будет уникальным примером гармоничной взаимодополняемости в истории искусства и литературы.

Вильгельм Альберт Владимир Александр Аполлинарий де Костровицкий, вошедший в историю как Гийом Аполлинер, родился в 1880 году в Риме. Внебрачный сын Анжелики де Костровицкой, дочери польского дворянина, ставшего камергером папы, и некоего Франческо д’Аспермонта, родившегося в Швейцарии в Сен-Морисе. Парочка путешествовала по казино Европы, с трудом перебиваясь небольшими выигрышами и оставляя повсюду долги. Гийом обучался в Монте-Карло, затем в Бельгии вместе с братом Альбертом. Вел такой же беспорядочный образ жизни, как его мать.

Когда Гийом встретил Пикассо, он уже опубликовал многочисленные статьи и поэмы, правда, без особого успеха. И тем не менее в 24 года он — автор «Песни нелюбимого», подлинного шедевра, на который его вдохновила несчастная любовь к юной англичанке Анни Плейден.

Он основал журнал «Эзопово празднество» и в то же время работал редактором другого издания — «Спутник рантье». Подозревали ли его читатели, что советы по финансовым вопросам исходили от поэта, неисправимого шутника, приятеля другого любителя розыгрышей — Альфреда Жарри?

Через несколько дней после встречи Аполлинера с Пикассо Макс Жакоб, в свою очередь, знакомится с будущим автором «Алкоголей», а Пабло вскоре напишет над входом в мастерскую — «Место встречи

поэтов». К ним присоединяется Андре Сальмон. А Аполлинер все чаще станет посещать Бато-Лавуар вместо английского бара.

Многочисленные оживленные дискуссии, разгоравшиеся в тесном кругу друзей, были для них своего рода интеллектуальной гимнастикой. Недаром Сабартес сравнивал их обмен идеями со стремительным обменом мячом теннисистами.

Позже Пикассо тоже начнет писать стихи, а также сможет обсуждать собственное искусство — все это произойдет благодаря продолжительному общению с Жакобом, Сальмоном и Аполлинером.

А его живопись? В конце 1904-го — начале 1905 года она стала меняться. От голубого цвета, который прежде доминировал в картинах, он постепенно переходит к более светлой колористической гамме — серому, охре и бледно-розовому цвету. В итоге — это начало нового периода, который назовут «голубовато-розовым», предшествовавшего «розовому» периоду. Но не станем делать слишком поспешного заключения, что теперь сам художник и его персонажи начали видеть жизнь в розовом цвете. Конечно, он больше не изображает трагический мир, где доминируют нищета и отчаяние, но работы пока еще полны меланхолии и тревожных вопросов.

Появление Мадлен, а затем Фернанды в жизни художника, несомненно, сыграло важную роль в его постепенном выходе из голубого пессимизма.

Условия, в которых теперь работает Пикассо, тоже способствовали этой эволюции. Прежде, во время трех предыдущих визитов в Париж, начиная с 1900 года, он ощущал себя временным гостем. Сейчас же, напротив, какими бы ни были условия проживания в Бато-Лавуар, денежные затруднения и его плохое знание французского языка, он уверен, что останется в Париже, потому что только во Франции его будущее…

В этот решающий период (1904–1905 годы) на полотнах Пикассо появляются новые персонажи: в первую очередь арлекин. Возникнув в 1900 году, он исчез во время «голубого» периода. Художник видит в арлекине двойника, часто наделяя его своим лицом и выражая через него свои чувства.

Затем появляются бродячие акробаты, ставшие модными после прошедшей с успехом оперетты Луи Ганна о странствующих

комедиантах, созданной еще в 1899 году. Пабло встретил однажды группу артистов, выступавших на площади Инвалидов, и они произвели на него неизгладимое впечатление. Кроме того, Пикассо часто посещает цирк Медрано, расположенный рядом с площадью Пигаль. Но больше, чем аттракцион, художника интересуют сами артисты, люди, столь отличные от него. Он любит беседовать с ними в баре, в антракте или после представления. Что же касается странствующих акробатов, то его влечет их бродячая жизнь, полная трудностей и лишений, и мистический характер судьбы вечных странников… Впрочем, все эти персонажи остаются для него загадкой, чем-то странным, бесплотным, ирреальным. И это художник подчеркивает, изображая их на фоне унылых пейзажей и безлюдной земли, словно возникшие галлюцинации.

Пикассо трогают судьбы этих бедных творцов грустных праздников и блестящих, но быстро угасающих иллюзий. Шедевром этого жанра являются знаменитые *Странствующие акробаты*, огромное, очень амбициозное полотно 1904–1905 годов.

Осознавал ли Пабло, что, переходя от голубых полотен, где доминировали печаль и отчаяние, к более спокойному жанру, он как бы уступал настойчивым требованиям Маньяча, желавшего, чтобы художник создавал менее мрачные, зловещие, а следовательно, и более легко продаваемые картины? Конечно, нет. Но, сам того не ведая, он вскоре исполняет полотна, за которые будут сражаться любители и торговцы живописью.

Какой образ жизни вел Пабло в Бато-Лавуар? Мемуары прекрасной Фернанды позволяют представить это достаточно образно. Взаимоотношения с возлюбленной — в некотором роде их вкусы и темперамент совпадали: тогда как она, по ее собственному признанию, была «исключительно ленива», Пабло и не требовал от нее особых хлопот по дому. Самое главное, чтобы она ни в коем случае не нарушала неописуемый беспорядок, царивший в мастерской — иначе он не сможет ничего найти. Единственное, о чем он ее просил, — приготовить какую-нибудь бесхитростную еду. Что же касается покупок, то он был настолько ревнив, что предпочитал делать это сам, опасаясь, что Фернанда, отправляясь в магазин, познакомится с каким-нибудь мужчиной. Поэтому его можно было встретить в окрестных лавках с сумкой для провизии. Жаль, что он не изобразил себя таковым

на рисунке… «Он заставлял меня жить словно затворницу, — вспоминает Фернанда. — Но в моем распоряжении были книги, немного чая, диван, работа по дому сведена до минимума, и я была очень, очень счастлива». Ее существование немного походило на жизнь в гареме. Впрочем, она была пылкой любовницей, готовой в любое, даже самое неподходящее время отдаваться капризам своего хозяина, отличавшегося повышенными сексуальными запросами.

Зато Пабло никогда не упрекнет ее в том, что она мало интересуется его картинами и его творческими поисками. С одной стороны, он гордится красотой своей возлюбленной и болезненно реагирует на недвусмысленные взгляды, которые бросали на нее другие мужчины. С другой стороны, он благодарен за то, что по его требованию она отказалась от работы моделью, хотя покупать ей шляпки, духи, косметику сам Пабло был тогда не в состоянии. Бывали случаи, когда у нее не было даже подходящей обуви, чтобы выйти на улицу. Но она постепенно привыкает к новому образу жизни, большую часть времени лежа и читая, и едва ли страдает от этого…

Ее несомненным достоинством была способность творить чудеса на кухне. Она ухитрялась на два франка в день приготовить обед не только для них, но и накормить друзей, которых Пабло мог неожиданно привести в дом. Правда, иногда на помощь приходил случай — так, однажды их кот, который тоже жил впроголодь, появился в форточке после прогулки по крышам со связкой сосисок в зубах. Фернанда призналась, что тщательно вымыла их и без малейших колебаний подала гостям это угощение, буквально свалившееся с небес…

Изредка влюбленные все же покидали студию. Иногда они обедали в дешевых харчевнях — у Вернена на улице Кавалотти или у Азона на улице Труа Фрер, единственных, где можно было поесть в кредит. Они посещали также кабаре «Проворный кролик» на улице де Соль, 4, принадлежащее Фреду, бывшему владельцу небольшого кабаре «Зют» на площади Равиньян. Именно здесь теперь собиралась «банда» Пикассо. Фред с длинной бородой патриарха, в сабо, часто развлекал публику песнями под гитару, приглашая посетителей петь вместе с ним, в то время как Берта, его жена родом из Бургундии, готовила вкусную еду. Большой зал кабаре был окутан клубами табачного дыма, выглядел довольно мрачно, слабо освещаемый

масляными лампами с абажурами из красного шелка, и напоминал бандитский притон, что, впрочем, было недалеко от истины. Но, к счастью, художники и поэты довольно мирно уживались с прочей, сомнительной публикой.

Фред предложил Пабло кредит в своем кабаре при условии, что тот украсит одну из его стен большой картиной. На ней художник изобразил себя в наряде арлекина, на втором плане — Жермен, бывшую подругу Касаджемаса, а в глубине — хозяина, играющего на гитаре.

Постепенно популярность кабаре «Проворный кролик» привлекает других художников Монмартра. В 1907–1908 годах его посещали Вламинк, Модильяни, Брак, Дерен, Ван Донген, Валадон и Утрилло, Грис, Мари Лорансен…

Но по-настоящему знаменитым его сделала грубая шутка Ролана Доржеле с Лоло (осликом Фреда, бывшего торговца рыбой). На Лоло перевозили товар на различные рынки Парижа. Даже став хозяином заведения, Фред не расстался со своим любимцем. Например, если Пикассо приглашал Фреда в гости, то тот являлся в сопровождении ослика, груженного продуктами, которых хватало хозяевам на несколько дней.

Но в 1910 году журналист Ролан Доржеле, критически относящийся к современному искусству, решил разыграть Пикассо и его поклонника Аполлинера. Он сочиняет манифест, который подписывает как Иоахим Рафаэль Боронали (анаграмма Алиборона, ослика из сказки). Затем, попросив Лоло у Фреда, он ставит позади осла три чистых полотна и несколько ведер краски. К хвосту очень нервничавшего Лоло прикрепляет кисть. Ослик в присутствии судебного исполнителя и фотографа «рисует» три картины: *Заходящее солнце, Морской пейзаж* и *На Адриатике.*

Остается загадкой, как эти полотна позже попали на стены Салона независимых, а еще более непонятно — в очень солидный Каталог художников, скульпторов и граверов Бенези.

Более того, газета «Утро» публикует не только манифест, но и фотографии осла-«художника» в момент работы над полотнами, и протокол, заверенный судебным приставом, к великой радости хулителей современного искусства. Публика спешит в Салон независимых, чтобы увидеть собственными глазами «шедевры» нового

художника, а затем в «Проворного кролика», в театр мистификаций. Так что Фред вовсе не сожалеет об этой акции, тогда как Пикассо не простит ему участия в этом деле[64].

Вернемся к периоду 1904–1905 годов, когда «Проворный кролик» играл роль деревенской харчевни в этой богемной деревушке, где собирались молодые художники, поэты, проститутки и воришки, которых было немало на Монмартре. А в летнее время столики выставляли перед кафе под сенью огромных акаций; там можно было нередко увидеть Пабло в кругу друзей. Цены здесь были вполне доступные: бокал пива — 30 су, а чашечка кофе — 40 су…

По вечерам там можно было послушать знаменитого Аристида Брюана, которого опекал Фред, да и сам хозяин с удовольствием пел под гитару. Фред приглашал также артистов, читающих стихи. Особенно странное впечатление производил один из них — Шарль Луллен, необычайно худой, горбатый, который гнусавым голосом читал Верлена или Бодлера, а его друг ходил среди посетителей, собирая во время выступления в среднем около тридцати су, что было единственным источником их существования.

Безусловно, поиски средств существования были главной заботой большинства посетителей заведения, включая и Пабло Пикассо, особенно в первые годы его проживания в Париже.

Он больше не решается обращаться к семье за помощью. Если и случалось друзьям продать несколько его рисунков, то это была всего лишь кратковременная поддержка. В то же время он отвечает отказом на предложение иллюстрировать журнал «Тарелка с маслом», как делали его собратья, так как не хочет заниматься делом, недостойным его… Он пытается взять денег в долг у друзей из Барселоны, стараясь разжалобить их, но они сами с трудом сводят концы с концами и уклоняются от помощи. У Пикассо пока нет своих торговцев живописью, которые впоследствии будут скупать большинство его картин. Воллар отказывается от его картин с тех пор, как Пикассо погрузился в «голубой» период. Пабло вынужден иметь дело с «хищниками», чаще всего с Эженом Сулье и Кловисом Саго, весьма колоритными личностями…

Эжен Сулье, бывший ярмарочный борец, стал торговать постельным бельем и подержанными вещами, старыми кроватями,

матрацами, тюфяками и даже антикварными вещицами. Среди его клиентов немало нищих художников, которым, как он считал, протягивал руку помощи, например, обменяв старый матрац на две-три картины. Иногда даже покупал картины за наличные деньги, естественно, за гроши, и тут же перепродавал их настоящим торговцам живописью или маклерам, жадным до быстрой наживы. Говорят, что он якобы платил Пикассо по 10 сантимов за рисунок и по 3 франка за гуашь… Порой он давал Пикассо заказ — быстро для заказчика нарисовать букет цветов за 20 франков. Воспоминание об этом вызывало у Пикассо отвращение до конца дней. Папаша Сулье, большой любитель спиртного, выпивавший в среднем до пятидесяти порций аперитива или абсента в день, умер в 1909 году. Он оказывал услуги, если их можно так назвать, не только Пикассо, но и Дюфи, Метценже, Модильяни и Фрезу. Это у него Пикассо купит в 1908 году картину, выполненную Таможенником Руссо за… 5 франков. Она стояла на тротуаре среди других картин перед лавкой Сулье. Продавая ее, Сулье посоветовал Пабло: «Вы сможете рисовать поверх»… Это был *Портрет Ядвиги*, находящийся ныне в Музее Пикассо в Париже.

Иным был Кловис Саго, брат торговца эстампами, создавший свою Галерею XX века на улице Лаффит, 46, недалеко от галереи Воллара. Трудно было найти человека, более жестокого в делах: Пикассо, оказавшись в крайне тяжелом положении, когда ему не на что было купить даже необходимые для работы материалы, пригласил Саго в свою мастерскую. Торговец отобрал несколько картин, среди которых оказалась *Девушка с корзиной цветов,* и предложил Пабло за все 800 франков. Оскорбленный художник отказывается. Несколько позже, не найдя иного выхода, он вынужден снова обратиться к Саго… но тот дает только 500 франков. В ярости художник выгоняет торговца, однако Финансовое положение становится совершенно плачевным, но теперь Саго снижает цену до 300 франков. Несчастный Пабло, испив чашу унижения до дна, вынужден согласиться.

Тем не менее поразительно, что жажда наживы, полное отсутствие даже малейших угрызений совести сочетались у Саго с поразительным чутьем. Вот почему Аполлинер восхищался им, когда много позже тот, подавив в себе скупость, станет покупать работы Пикассо.

Выставка Пикассо, организованная Волларом в 1901 году, получила благожелательные отзывы, поэтому удивительно, что за ней не последовали новые вернисажи. Скорее всего, это объясняется тем, что никто не хотел приложить даже малейших усилий, чтобы сделать произведения малоизвестного художника доступными публике.

Правда, по инициативе художественного критика Шарля Мориса в галерее Серрюрье на бульваре Осман было выставлено несколько его работ в феврале 1905 года. Это принесло Пабло небольшой заработок. Появилась также знаменитая статья Аполлинера, где он заявляет: «Этот испанец поражает нас своей внезапностью».

На самом деле, от безвестности и нищеты его спасут не торговцы картинами, а истинные ценители искусства и коллекционеры. Таковым был Оливье Сенсер, высокопоставленный чиновник, благодаря которому Пабло сможет получить вид на жительство во Франции. Еще в 1901 году Сенсер приобрел две картины Пикассо. А затем, в течение нескольких лет, вплоть до периода кубизма, он регулярно посещает Бато-Лавуар, каждый раз покупая у Пикассо картину, офорт или рисунок. «Сколько было радости, — вспоминала позже Фернанда, — когда Сенсер оставлял на столе две или три банкноты по 100 франков. В этот вечер мы ужинали всей компанией, а затем отправились в цирк Медрано».

Это Сенсер купил голубой рисунок, изображающий обнаженную Фернанду за туалетом. Но чрезмерно целомудренная мадам Сенсер, шокированная этой наготой, потребовала, чтобы муж обменял его на другой рисунок, не столь вызывающий.

По мнению Пабло, у Сенсера был один недостаток: он вставал слишком рано. Разве не бестактно приходить к художнику к одиннадцати утра? Правда, консьержке было строго-настрого наказано никого не пускать к Пикассо раньше двух часов дня. Но, зная нужду художника, она сообразила, что в этом случае следует сделать исключение. Итак, сопровождая Сенсера, она стучит в дверь студии и кричит:

— Мсье Пикассо, мсье Пикассо, откройте! Это серьезный визит.

Фернанда быстро скрывается за ширмой, а Пабло спешит открыть дверь, оставаясь все еще только в кальсонах. И тогда государственный

чиновник, любовь к искусству которого не лишала его чувства приличия, тактично предлагает художнику сначала надеть брюки…

К сожалению, Оливье Сенсер и критик Адольф Бриссон, отец будущего директора «Фигаро», тоже купивший несколько работ Пикассо, не располагали достаточными средствами. В основном только богатые коллекционеры-иностранцы (русские, немцы, американцы) принесут известность и успех Пикассо. Это произойдет в 1905–1907 годах, когда художнику будет всего лишь двадцать шесть лет.

Сергей Щукин, родившийся в 1854 году, владелец текстильных фабрик, завоевавший международный авторитет, к 1914 году приобрел пятьдесят одну работу Пикассо. По-видимому, никому больше не удалось собрать равной ему коллекции. А познакомился он с Пикассо в 1905 году, когда Пабло сделал его портрет-шарж. Правда, Щукин не сразу стал покупать работы Пикассо и предпочитал ему Матисса. Но именно тогда он заинтересовался творчеством Пабло. Гораздо позже, озадаченный некоторыми работами Пикассо, которых он не «понимал», Щукин говорил: «Вероятно, это он прав, а не я»[65].

В том же 1905 году Вильгельм Уде знакомится с Пикассо в «Проворном кролике». Уде — выходец из богатой семьи протестантов Восточной Пруссии. Его готовили к карьере юриста, но этот эстет-гомосексуалист забросил обучение и с 1904 года обосновался в Париже, где, по его словам, наконец почувствовал себя как дома. Как-то он бродил по Монмартру и «откопал» на тротуаре перед лавкой папаши Сулье *Голубую комнату* Пикассо. Это были те счастливые времена, когда, прогуливаясь, можно было наткнуться на картину Пикассо за 10 франков. Позже, став частым гостем в Бато-Лавуар, Уде купил еще несколько работ Пабло, в том числе *Смерть арлекина*. В своей парижской квартире он принимал Пикассо и других молодых художников — Брака, Дюфи, Делоне, а также покупал их работы. Некоторые картины Пикассо он перепродавал, но когда в 1914 году его коллекция была конфискована французским правительством, как принадлежащая подданному Германии, то в ней оказалось еще одиннадцать полотен Пикассо. Кроме того, Уде оказал большую помощь художнику, рекламируя его другим торговцам живописью и

коллекционерам. Со своей стороны, Пикассо написал в 1910 году прекрасный портрет Вильгельма Уде. Дополним его воспоминаниями Гертруды Стайн: «Всегда в окружении молодых людей, высоких, стройных блондинов, которые щелкали каблуками и учтиво кланялись, когда их представляли, а затем торжественно стояли навытяжку весь вечер»[66].

Гертруда Стайн и ее брат Лео были наиболее яркими личностями в американской колонии Парижа. Гертруда сыграла исключительно важную роль в карьере Пикассо. Она помогла ему вырваться из узкого круга друзей, в основном художников из Каталонии; в частности, она познакомила Пабло с Матиссом. Именно она и ее брат, постоянно покупая его работы, окончательно вытащили Пабло из нищеты.

Гертруда и Лео Стайны — наследники богатой американской семьи немецкого происхождения. Они доверили распоряжаться наследством брату Майклу, который ежемесячно выплачивал им солидную ренту. Получив университетское образование в США. они с 1903 года обосновались в Париже, в особняке на улице Флерюс, 27, рядом с Люксембургским садом. Лео, будучи эстетом-дилетантом, увлекся Сезанном и Матиссом, купил несколько их полотен, а затем вместе с сестрой они открыли Пикассо. В галерее Саго купили *Девочку с корзиной цветов.* Спустя некоторое время они появились в Бато-Лавуар и тут же приобрели несколько картин Пикассо за 800 франков. Важно отметить, что Гертруда и Лео были первыми, кто серьезно заинтересовался его «голубым» периодом. Фернанда Оливье очень живо описала этих двух американцев: Лео — высокий, лысый, в очках в золотой оправе, за которыми сверкали хитрые глаза. Лео носил длинную бороду, поэтому очень походил на профессора. Гертруда — коренастая, массивная, но с «красивой головой с правильными благородными чертами», с живыми, умными глазами. Ее жесты и голос не отличались женственностью. Вкусы тоже были скорее мужскими, так как она увлекалась боксом. Сосед, живущий этажом ниже, часто сетовал, наблюдая, как опасно раскачивается его люстра и слышны выкрики, подобные этому: «А теперь заходи с фланга и наноси удар в челюсть!»

Следует ли удивляться, что Гертруде были не чужды нетрадиционные сексуальные наклонности! Весной 1908 года она вступила в связь с Алис Токлас, тридцатилетней американкой из Сан-

Франциско, которая выступала в роли ее секретарши. Позже Гертруде пришла забавная идея написать свои воспоминания, назвав их «Автобиография Алис Токлас» (Алис Токлас скончалась в Париже в 1967 году в возрасте девяноста лет). Мемуары Гертруды представляют собой большую ценность, так как в них уделено много страниц Пикассо, дружба с которым продолжалась до смерти Гертруды в 1946 году.

За несколько месяцев до встречи со Стайнами Пабло познакомился в «Проворном кролике» с компанией голландцев, среди которых были Ван Донген и Ван Рес; он помог им снять студию в Бато-Лавуар. Ван Донген и Пабло подружились, Ван Рес относился к Пикассо довольно прохладно. Позже Рес поделился с одним журналистом: «Этот испанец был ужасный, просто сумасшедший… Возможно, он был талантливым художником с богатым воображением, но его заботили только собственные интересы. Все мы были бедны как крысы и постоянно помогали друг другу, делились материалами для живописи, продуктами или небольшой суммой денег. И только Пикассо никогда ничего не давал»[67].

Иного мнения о Пабло был другой голландец, Том Схилперорт, и когда он получил приличное наследство, то пригласил Пикассо — естественно, на свои средства — провести несколько недель у него на родине в Шоорле на берегу моря. Он вернется оттуда с рисунками, акварелями и гуашами. Наиболее известна его *Прекрасная голландка*, девушка с восхитительными формами в стиле Рубенса, единственным предметом одежды которой был типично голландский кружевной чепчик. Она буквально во всем контрастирует с его обнаженными «голубого» периода. Без сомнения, она предвещает картину *Две обнаженные женщины* 1906 года (в настоящее время находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Работы поражают массивностью — художник мог эволюционировать не иначе как путем шокирующего контраста, будто бросаясь из одной крайности в другую.

Познакомившись с Пикассо, Стайны стали часто приглашать его к себе на улицу Флерюс. Поначалу Пабло чувствовал себя несколько неловко. Однажды за столом Гертруда нечаянно дотронулась до его куска хлеба, и он тут же резко бросил: «Это мой хлеб», зло взглянув на нее. Сначала оторопев, Гертруда затем расхохоталась, а Пабло вслед за

ней. Лед отчуждения был сломан. А когда Лео с очень серьезным видом стал показывать Пабло свою коллекцию японских эстампов, Пабло изобразил заинтересованность, но тут же шепнул хозяйке: «Я не переношу подобных вещей». С этой минуты между ними возникает молчаливый сговор. Кроме того, художник, стыдившийся своего отвратительного французского, чувствует себя намного комфортней с американкой, которая, следует признать, тоже не блистала французским. В любом случае, Пабло очарован Гертрудой, естественно, не в сексуальном плане — ценит ее ясный ум, властный характер и целеустремленность. Кроме того, ее сильное тело, лишенное женственности, заинтересовало художника: у него возникает желание нарисовать ее, столь далекую от классической красоты. Естественно, он не решается попросить ее позировать обнаженной, предлагая Гертруде написать ее портрет почти в полный рост, и она соглашается. Не для того ли Пикассо делает это, чтобы завоевать расположение и симпатию этой богатой и влиятельной покупательницы? Возможно. Более того, он пишет также портрет Лео и его племянника Аллана. Подобные мотивации, более или менее осознанные, конечно, сыграли свою роль. Но в то же время между Гертрудой и Пабло возникает своего рода взаимное восхищение и дружеское расположение, что оправдывает его действия.

С декабря 1905 года Гертруда несколько раз в неделю поднимается по склонам Монмартра в Бато-Лавуар, чтобы позировать Пикассо с невероятным терпением, так как художнику понадобится около восьмидесяти сеансов. Однако, закончив рисовать голову модели, Пабло столкнулся с неожиданной проблемой: «Я больше не вижу вас, когда смотрю на это!» — вдруг раздраженно воскликнул он, приходя в ярость. Ему кажется — все, что он нарисовал, плохо, никуда не годится. Он лихорадочно ищет чего-то еще и не находит. По его мнению, это полный провал. А между тем Гертруда, не понимая, что не нравится художнику в портрете, считает его успешно выполненным, завершенным. И они с братом, как всегда, с наступлением весны готовятся к отъезду во Флоренцию.

А Пабло, окончательно решившего остаться в Париже, порой охватывает ностальгия по Испании! Вот уже два года, как он покинул родину. И вновь возникает потребность хоть ненадолго вернуться к своим истокам.

Он принимает решение мгновенно. Тем более что затраты на поездку не являются больше проблемой. Стайны регулярно покупают его работы. Более того, в январе 1906 года Аполлинер приводит в мастерскую Амбруаза Воллара, который забирает почти все работы: двадцать полотен и гуаши, в основном те, что относятся к «розовому» периоду, — за 2 тысячи франков[68]. Воллар так загрузил такси картинами, что ему пришлось сесть рядом с водителем (что противоречит правилам пользования такси во Франции). Потрясенный увиденным, Макс Жакоб лишился дара речи и только схватил за руку Андре Сальмона, который сам растрогался до слез.

Возвращение в Испанию было не только инстинктивной потребностью Пабло вернуться к своим корням. После всего того, что произошло в Париже, у него возникло желание переосмыслить все это в спокойной обстановке, в одиночестве и избрать для себя направление, в каком следует двигаться дальше. Он решил побыть несколько дней в Барселоне, а затем отправиться в горы. Пабло покинул Париж 20 мая 1906 года.

С ним, разумеется, едет Фернанда. Она красива, элегантна, он гордится ею и хочет показать семье и друзьям, как одно из доказательств собственного успеха. Его родители, не зная, что она уже замужем, принимают ее как невесту сына. Пабло рад встрече с сестрой Лолой, братьями де Сото и Ревентосом, Каналсом, Мигелем Утрилло, Энрике Казановой. Он увидит всех, кроме Сабартеса, который отправился в Гватемалу, где надеялся заняться коммерцией. А на самом деле он преуспеет на журналистском поприще в Уругвае, а с Пикассо они увидятся только годы спустя.

После короткого пребывания в Барселоне Пабло покидает город и отправляется в Госоль, небольшую деревню в каталонских Пиренеях, изолированную от всего мира. Она находится на высоте 1500 метров, а воздух там настолько чист, что доктор Ревентос рекомендует его своим больным. Единственная сложность: пробраться в деревню можно только верхом на муле по узкой, извилистой тропинке над обрывом. Фернанда, под которой расслабились крепления седла, чуть было не сорвалась в пропасть, если бы ее не подхватил погонщик мулов. После восьмичасового утомительного путешествия они наконец добрались до места — огромные, причудливые скалы, соседствующие с каменными домами или руинами. Преобладание серого цвета и охры в

этом почти лунном пейзаже делало его фантастическим. Картину оживляли лишь несколько овец и коз да доносившиеся крики орла, парящего в небе.

Здесь, вдали от цивилизации, Пикассо чувствует себя очень уютно, наслаждается жизнью, у него хорошее настроение. «В Испании, — вспоминала Фернанда, — я видела его совершенно иным, чем в Париже, — веселым, общительным, живым, остроумным, интересующимся всем окружающим и к тому же очень спокойным. Он буквально излучал какое-то счастливое сияние, так контрастирующее с его обычным состоянием и манерой поведения»[69]. Они остановились в единственной деревенской гостинице «Каль Тампанада», в комнате на втором этаже, расположенной над общим залом, где подавали еду на массивном деревянном столе, окруженном грубыми скамьями.

Фернанде здесь тоже очень нравилось, но, забыв, что это не Монмартр, она имела неосторожность появляться по утрам одетой по-домашнему и с сигаретой. Ревнивый Пабло не мог удержаться, чтобы не прикрикнуть на прохожих, которые останавливались перед гостиницей, внимательно разглядывая его спутницу.

Пабло проводил время с крестьянами, ходил с ними на охоту, с интересом слушал увлекательные рассказы бесстрашных погонщиков мулов.

Поначалу Пабло очень много рисовал обнаженную Фернанду, словно его толкала на это вольная жизнь вдвоем, вдали от городской суеты. Он изображал также местные традиционные предметы быта и обитателей деревни — молодых девушек, крестьян и особенно хозяина гостиницы, девяностолетнего старика, бывшего контрабандиста, который особенно заинтересовал художника своей «странной и дикой красотой». Кроме того, «Каталонский блокнот» Пикассо полон интересных эскизов (был опубликован в 1959 году Дугласом Купером (1915–1985), английским историком искусства и коллекционером).

Важно отметить, что Госоль сыграла роль своего рода испытательного стенда в творчестве Пикассо.

Проблема, которая стала его волновать с некоторых пор, одновременно проста и сложна: как преодолеть устаревший академизм, продолжавший властвовать в большей части картин, выставляемых в салонах?

И именно в Госоли, наряду с чисто классическими картинами, Пикассо делает [карандашный] набросок деревни, предвосхищающий кубизм, изображая дома в форме геометрических блоков. В предварительных этюдах к картине, которая превратится в Париже в полотно, названное *Крестьяне*, он отбрасывает законы перспективы и простую связь форм, а лица отдельных персонажей превращает в застывшие маски. Эта эволюция завершится несколько позже в знаменитой картине *Авиньонские девицы* (Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Где искать источники вдохновения этого произведения? Или, если быть более точным, этого нового стиля? По-видимому, в иберийских скульптурах (примитивном испанском искусстве), которые были выставлены в Лувре в конце 1905 года, а также в Мадонне Госоли XII века, которая находилась там во время его пребывания.

Именно в Госоли Пикассо, стремясь вырваться за рамки академизма, начинает упрощать, схематизировать, одним словом, «примитизировать» все то, что встречает его взгляд. Он считает, что таким образом обретает силу и архаическую жесткость. В том же духе он пытается создавать скульптуры из дерева.

Похоже, что теперь окончательно забыты терзания «голубого» и мечтательная меланхолия «розового» периодов. Обретенное наконец материальное благополучие, регулярная сексуальная жизнь, которой он обязан Фернанде, необычайное очарование старой деревни, ощущение возврата к своим истокам — все это создает очень благоприятную атмосферу для спокойного творчества. Можно сказать, что именно здесь начинает зарождаться подлинная революция в живописи Пикассо.

Он полностью уверен в себе в этот момент, о чем свидетельствует удивительная запись в его «Каталонском дневнике»: «Тенор, берущий более высокую ноту, чем та, которая в партитуре, — это я!»

Увы! Его уверенность, к несчастью, распространялась не на все. В начале августа он узнает, что дочь хозяина гостиницы заболела брюшным тифом. Эта новость приводит его в ужас — он всегда испытывал панический страх перед болезнями. Узнав об этом поздно вечером, Пабло и Фернанда в панике покидают Госоль в пять утра, чтобы добраться до Бельвера примерно за двенадцать часов. Затем они

нанимают дилижанс до Пюгсерда, а там — еще один до Акле-Терм. Ужасно напуганный Пабло считает, что ни в коем случае нельзя оставаться в Испании — болезнь может быстро распространиться по всей территории. Фернанде никак не удается успокоить его, и они тут же отправляются на поезде через Тулузу в Париж; художник наконец успокаивается…

Вернувшись в Бато-Лавуар, Пикассо принимается за работу. Со стены мастерской на него с немым укором смотрит незаконченный портрет Гертруды Стайн. Незаконченный потому, что Пабло никак не мог понять, что же все-таки в нем не так, он не сумел сразу передать то, что хотел — сущность ее личности. Теперь же, вдохновленный тем, что начал в Госоли, изображает ее лицо как жесткую маску с грубыми чертами, лишенную индивидуальности. И тем не менее — и в этом проявляется гениальность художника — это Гертруда. Когда он покажет Стайн портрет, далеко не лестный, она, озадаченная, спросит — похож ли он на нее, и Пабло уверенно ответит: «Вы будете похожи на него со временем».

Несколько лет спустя Гертруда сделает стрижку, убрав венчающую голову косу. Озабоченный Пабло строго спросит ее:

— А мой портрет?

К счастью, после внимательного изучения, он ее обнадеживает:

— И тем не менее все на месте.

Вне всякого сомнения, в конце 1906 года Пабло находился на перепутье. И Гертруда, вероятно, была недалека от истины, когда заключила не без некоторой гордости: «Мой портрет ознаменовал конец „розового“ периода».

И действительно, ее портретом, а также автопортретом, выполненным в момент разрыва с прежней манерой письма, Пикассо решил подвести своего рода итог. Но в этом *Автопортрете с палитрой* (Музей Пикассо, Париж) он все еще изображает маску вместо лица. Причем маску очень загадочную, где исключительное упрощение черт обескураживает и затрудняет какие-либо комментарии. Чувствуется влияние иберийского искусства, которым заинтересовался Пабло. Об этом свидетельствуют и две примитивистские статуэтки, приобретенные у некого Жери-Пьере. Едва ли он сомневался в том, что они были украдены в Лувре, где экспонировались в то время.

Долгое время Пабло, вращаясь в узком кругу каталонских художников, был в стороне от французских коллег, причина — отвратительное знание французского, что буквально парализовало его. Однако с 1906 года ситуация постепенно меняется. Именно тогда он познакомился с Анри Матиссом. Матисс, тридцати пяти лет, родившийся на севере Франции в семье буржуа, был во многом полной противоположностью Пикассо: высокий, стройный, с золотистой бородой, ухоженный и галантный, получивший превосходное образование, свободно чувствовал себя в обществе, восхищая окружающих красноречием. Он преуспел и в личной жизни, очень любил жену и дочь Маргариту. Тогда он принадлежал к группе фовистов, которые ошеломили зрителей парижского Осеннего салона 1905 года яркими, неистовыми красками своих полотен. Среди фовистов Пабло знал Ван Донгена, поселившегося в Бато-Лавуар с 1905 года, а осенью 1906-го он встретился с Андре Дереном. Но именно Матисс на долгое время привлек внимание Пикассо. По-видимому, их познакомили Гертруда и Лео Стайны.

Очень быстро оба художника почувствовали взаимный интерес, причем исключительно профессиональный, без всякой личной симпатии. Они были настоящими соперниками, которые будут внимательно следить за творчеством друг друга, оставаясь одновременно друзьями и врагами, как скажет позднее Гертруда Стайн… Она не раз противопоставляла их друг другу, хотя старалась сделать все, чтобы их объединить. Оба художника быстро разгадали эту уловку, и отношения между ними стали более напряженными. Они отличались не только физически, но и манерами. Матисс всегда элегантен, Пабло предпочитал, не без позерства, одежду рабочего. Матисс любил пространно высказываться, блистал красноречием; испанец, комплексующий из-за незнания французского, в основном молчал или бросал короткие реплики только в случае крайней необходимости. «Матисс говорит, говорит, говорит, а я не могу. Все, что я могу сказать, — „да, да, да“!» — с горечью восклицает Пабло.

Причина этого соперничества легко объяснима. Оба художника неутомимо ищут, как порвать с классической традицией идеальной красоты и точного копирования натуры. Причем поиск Пикассо более одержимый, более вдохновенный, символизирующий протест против

концепций, проповедуемых его отцом и преподавателями тех академических школ, которые он посещал в Барселоне, Мадриде и Ла-Корунье.

Глава VII АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ

Мастерская в Бато-Лавуар. Лето 1907 года. Несколько картин выставлены напоказ. Но только одна сразу приковывает к себе внимание…

Огромное полотно, около шести квадратных метров, натянутое на массивную раму, выполненную по специальному заказу Пикассо, да и сам холст, более плотный, чем обычно. Но не исключительные размеры картины поражают посетителей, а ее сюжет или, скорее, манера, в которой она написана.

Перед нами пять обнаженных женщин, точнее, пять созданий — какими их никто никогда не решался изобразить. Странное впечатление, но, кажется, будто они написаны разными художниками. Две женщины в центре полотна наделены огромными, четко очерченными глазами и ушами в форме цифры «восемь». Хотя их лица обращены к зрителю, носы повернуты боком и похожи на «четвертинки сыра бри», как будто они изображены в профиль. («Это, чтобы их можно было лучше рассмотреть», — поясняет художник.) А две женщины справа выполнены в совершенно иной манере — они «геометризированы» до крайности, буквально насыщены острыми углами. Их клиновидные носы — тоже повернутые боком — оттенены плотной штриховкой. И, словно в силу какого-то анатомического чуда, одна из них, присевшая, повернулась к нам спиной и тем не менее ухитряется смотреть на нас в фас… Лица всех этих женщин — словно маски, не выражающие никаких чувств. Но жесткость их черт и полное отсутствие выражений глаз придают им какой-то необъяснимо зловещий, ужасающий вид.

Пикассо создавал эту картину в течение восьми или девяти месяцев, предварительно написав несколько десятков эскизов. Но чего же он хотел добиться? Продемонстрировать свою крайнюю враждебность ко всем классическим правилам живописи, используемым до сих пор. Он намеренно выбрал столь большое полотно. Зрители и коллеги должны его понять: речь идет о манифесте. И Пикассо в этом разрыве с общепринятыми канонами собирается пойти дальше, чем Сезанн в *Больших купальщицах*, и

дальше, чем его соперник Матисс в *Радости жизни*, хотя он и восхищается этими произведениями.

А сюжет? Хотя он черпает его в классической традиции изображения «женщин в бане» или «турецких бань»[70], но превращает это в пародию, чтобы усилить свой жест, так как если писать обнаженных женщин, то почему нужно изображать их лишь в бане? Ведь достаточно вспомнить банальную презентацию проституток в салоне одного из борделей, где он был частым гостем. Разве не там можно встретить наибольшее количество обнаженных тел? И, наконец, это еще один способ «показать нос» традиции. Сначала Пикассо назвал свою картину *Авиньонский бордель*. Это название связано не с городом Авиньон во Франции, а с улицей Авиньо на окраине Барселоны, где было несколько публичных домов.

Но так как фонетически это название было созвучно названию города Авиньон во Франции, где, между прочим, родилась бабушка Макса Жакоба, то друзья Пабло в шутку поговаривали, что он хотел изобразить бедную старушку как одну из обитательниц этого дома. А к ней, забавы ради, присоединяли Фернанду, а затем и художницу Мари Лоренсен…

Авиньонский бордель… Нет, совершенно недопустимо давать подобное название картине в 1907 году. И тогда Андре Сальмон придумал другое — *Философский бордель*, а потом еще одно — *Авиньонские девицы*, окончательно закрепившееся за полотном — к великому огорчению Пабло, считавшему, что оно лишено той остроты, которую предполагало первое название.

Реакция друзей на новое творение Пикассо была в основном негативная, хотя художник уточнял, что картина еще не завершена.

Аполлинер пришел в замешательство: он прекрасно понимал, что Пабло не может продемонстрировать публике новую манеру письма, не вызвав при этом некоторого смятения, провоцируя зрителя — таковы правила игры. Но на этот раз было все-таки слишком… Прежде, как в случае с *Странствующими акробатами*, Аполлинер, вдохновленный Пабло, пытался в стихах создать нечто, равное творению друга. Но как можно сделать нечто подобное для произведения, которое не вызывает в нем никаких чувств, переводимых на язык поэзии?

А Феликс Фенеон, критик из «Ревю бланш», пришедший с Гийомом в Бато-Лавуар, важный, внушающий робость, намного старше Пабло, по-отечески посоветовал художнику, похлопывая его по плечу:

— Мой юный друг, вам следовало бы заняться карикатурой. У вас явный талант.

Гертруда Стайн, называвшая Пабло «маленьким Наполеоном», потрясена его выходкой. А ее брат Лео заклеймил эту ужасную «мазню», согласившись с Матиссом, который также не мог скрыть возмущения:

— Маленький предатель! Он хотел высмеять модернистское движение! Но, поверь мне, он поплатится за это…

По кварталу поползли слухи (об этом говорили и в бакалейной, и в мясной лавке) о том, что бедный мальчик, «маленький испанец», сошел с ума…

Помимо непонимания друзей Пабло столкнулся также с проблемами в личной жизни. По возвращении из Госоли художник, находясь под сильным впечатлением от иберийского примитивного искусства, изобразил прекрасную Фернанду так же, как сделал это в портрете Гертруды и в *Авиньонских девицах*. Но Фернанда, которая нисколько не интересовалась эстетическими поисками любовника, расценила это по-своему: он гадко изуродовал ее лицо, которым она так гордилась, когда мужчины бросали на нее восхищенные взгляды. То, что Гертруда, которой было нечего терять, согласилась видеть себя изображенной в подобной манере, в конце концов, ее дело. Но она! И тогда, подчиняясь непреодолимому побуждению, она спешит к Ван Донгену, художнику, живущему по соседству в Бато-Лавуар с женой и дочерью Долли. Ван Донген без колебаний пишет с нее несколько портретов, один из которых назовет *Прекрасная Фернанда*, где изображает ее полуобнаженной. Можно представить себе реакцию Пабло, который никогда не допускал, чтобы какая-либо из его возлюбленных позировала другому художнику, даже если последний был его другом. Пабло приходит в ярость. А Ван Донген неуклюже пытается доказать, что это вовсе не портреты Фернанды, но ему не удается переубедить Пикассо, который, зная легкомыслие своей подруги, раздражается еще больше.

Пабло становится все более мрачным и напряженным, как отметил это Сальмон, потому, что свои эстетические поиски он ведет в полном одиночестве.

Но вскоре произошло одно событие, еще более омрачившее Пабло. Напомним, что он чуть не стал отцом, когда его любовницей была Мадлен… На этот раз, зимой 1906/07 года, несбывшаяся тогда надежда чуть было не осуществилась. И снова творчество Пикассо, выполняя роль его личного дневника, позволяет нам понять душевное состояние художника: он пишет картину в примитивистском стиле, где изображает себя, нежно смотрящим на женщину с ребенком на руках (*Мужчина, женщина и ребенок*, Музей искусств, Базель). К несчастью, Фернанда стала бесплодной вследствие выкидыша, который произошел в начале ее замужества. И она, чувствуя состояние Пабло, отправляется в детский дом по соседству, на улице Коленкур, чтобы усыновить малыша и тем самым излечить Пабло от тоски по ребенку. Но в то время в приюте было мало младенцев, поэтому привела домой девочку двенадцати лет. Так, в апреле 1906 года в Бато-Лавуар появляется Раймонда. Неизвестно, какова была первая реакция Пикассо на подобную инициативу Фернанды. Но подобный вариант едва ли мог его по-настоящему удовлетворить. И все же девочка понравилась Пабло, и он нарисовал ее портрет, проникнутый нежностью. Его растрогала ее судьба: она была брошена матерью, проституткой из борделя в Тунисе, затем ее приютил голландский журналист, но вскоре выгнал девочку, так как она не проявила достаточной склонности к музыке, как ему того хотелось… Впрочем, Раймонда «жизнерадостна и сообразительна», как отметил Аполлинер. Но ее присутствие вынуждает Пикассо часто покидать мастерскую, особенно если Фернанда занималась ее туалетом. Гораздо более огорчительным было событие, когда Фернанда застала девочку голой в кровати своего бывшего любовника, скульптора Лорана Дебьена — она якобы позировала ему.

Постепенно поведение Раймонды все больше раздражает Фернанду, которая вскоре стала строго наказывать ее. Она поняла, что совершила ошибку. И тем не менее считала, что пыталась сделать доброе дело. Но контролировать ситуацию уже не могла.

Наконец чаша терпения ее переполнилась, и в июле Фернанда попросила доброго Макса Жакоба вернуть девочку в приют. Раймонда

прожила у них три месяца. Что с ней стало, мы никогда не узнаем. Печальная история…

А Пабло, более чувствительный, чем казалось, был потрясен происшедшим. Он упрекает Фернанду, что это она спровоцировала подобную ситуацию, и предлагает расстаться. Позднее Фернанда доверительно делилась с Гертрудой Стайн: «Какое разочарование! Похоже, уже ничего нельзя исправить, так как Пабло заявляет, что с него довольно, но что бы он ни говорил, меня упрекнуть не в чем, он просто не создан для такой жизни».

Несмотря на разрыв, Пабло вынужден оставить Фернанду в Бато-Лавуар, так как у него не было средств, чтобы снять ей комнату. Он считал недостойным выбрасывать женщину на улицу. В сентябре в Париж вернулся Воллар, который купил у Пикассо несколько картин, заплатив 2500 франков. Теперь Пабло может, наконец, помочь Фернанде переехать в небольшую комнату на улице Жирардон, 5.

Чтобы как-то заработать на жизнь, Фернанда дает уроки французского языка подруге Гетруды Стайн, калифорнийке Алис Токлас, тридцати трех лет, которая только что прибыла в Париж. Вскоре она станет для Гертруды больше чем подругой.

Забавный случай иллюстрирует некоторые качества личности Пикассо. Однажды, во время званого обеда, Пабло схватил под столом руку Алис и стал крепко сжимать ее, что привело Алис в полное смятение — она выросла в пуританской среде и вовсе не была готова к подобным прямым атакам…

Понял ли тогда Пабло, что он зря тратит время на мисс Токлас? Он не предпримет больше дальнейших попыток…

Размолвка Пабло с Фернандой не стала слишком продолжительной. Как справедливо отмечала Гертруда, Пикассо, если он одинок, не способен оставаться в мастерской, а следовательно, работать. Она отмечает также, что Фернанда больше не носит серьги, значит, она в затруднительном положении, и если ей не на что жить, то она вернется к Пабло.

Предвидение Гертруды оправдалось — в конце 1907 года Фернанда снова в мастерской Пикассо. По-видимому, она все-таки осознала, что творчество Пикассо заслуживает гораздо большего внимания, и поняла — художника необходимо морально поддержать в момент, когда он практически в одиночестве пытается осуществить

революцию в живописи. Кто, как не он, способен так радикально порвать с законами перспективы времен Ренессанса и классическими пропорциями человеческого тела?

В это время стало очень модным примитивное искусство Африки и Океании. Повсюду можно было встретить талисманы или идолы, как их тогда называли, — на Блошином рынке, у Порт Клиньянкур, на улице Муфтар или у папаши Соваж (от фр. *sauvage* — дикарь), как прозвали антиквара Хеймана. Андре Дерен, Вламинк, Матисс, охваченные этой лихорадкой экзотики, скупали статуэтки и маски. А Пабло, в свою очередь, заинтересовавшись искусством Африки и Океании, отправляется в Музей этнографии на Трокадеро. Он провел там не один день, внимательно изучая запыленные витрины. Он ощутил в этих масках и скульптурах какую-то магическую силу; это явное желание африканских мастеров предотвратить те опасности и ужасы, жертвами которых были их предки, и которые по-прежнему, но в других формах, угрожали современному человеку. Его также очаровала их особая пластика, совершенно новая и необычайно выразительная.

А Пикассо как раз пытался найти совершенно новый язык в живописи, чтобы порвать с академическими традициями своей эпохи…

Долгое время считалось, что именно под влиянием африканского искусства были созданы две женские фигуры справа на знаменитом полотне. Вовсе нет: как показали различные исследования, это иберийское искусство и только оно вдохновило Пикассо на создание подобных образов, работу над которыми он начал уже в Госоли. Откуда и знаменитая фраза Пабло: «Негритянское искусство? Не знаю такого».

Но верно то, что гораздо позже Пабло будет использовать некоторые приемы, заимствованные у африканских скульптур, чтобы добиться эффектов примитивизма, в особенности в период кубизма.

Вернувшись из Госоли, Пабло меняет распорядок дня. Теперь он больше работает днем, что позволяет ему проводить вечера с друзьями. Особенно их привлекает кафе «Клозери де Лила» на Монпарнасе, впервые их привели сюда в конце 1905 года Андре

Сальмон и Аполлинер. Друзья принимают участие в поэтических вечерах, организуемых в кафе журналом «Стихи и проза», основанном Полем Фором (Андре Сальмон был исполнительным секретарем этого журнала). Эти вечера объединяли поэтов, писателей, художников, скульпторов и музыкантов. В прокуренном зале, где большинство клиентов находились, как правило, под воздействием крепких напитков, осмелевшие поэты читали свои стихи под несмолкаемый людской гул. Тишина наступала, когда слово брал Яннис Пападиамантопулос, более известный под именем Жан Мореас. Этот импозантный грек красивым звучным голосом читал свои «Станцы», размахивая в ритм рукой, унизанной золотыми перстнями. Враги прозвали его Матамореас. Откровенно говоря, Пабло тоже не нравился этот поэт, но он старался не показывать этого, так как Мореас был идолом Аполлинера и Маноло. «Какая жизнь, какой гам! Какое безумие!» — писала по поводу этих вечеров Фернанда, а Пикассо воображал, что он снова в «Четырех котах». Он обожал эти литературные собрания настолько, что ничто не останавливало его преодолевать пешком (он был не в состоянии тогда нанять фиакр) нелегкий маршрут Монмартр — Монпарнас. А на обратном пути пытался найти в мусорных баках что-нибудь съестное для своих собак и кошек, без которых не мог обойтись, как бы беден ни был в то время.

В эти годы на вечерах в «Клозери де Лила» Пикассо мог встретить писателей и художников со всего света — например, итальянца Маринетти, англичанина Стюарта Мерилла или студента-грека Кристиана Зервоса, который много позже создаст уникальный каталог картин и рисунков Пикассо, монументальный труд, пользующийся всеобщим признанием.

Из всех сотрудников журнала «Стихи и проза» наибольшее влияние на Пикассо оказал Альфред Жарри. По-видимому, они никогда не встречались лично, но это не помешало им много знать друг о друге от общих друзей — Аполлинера, Макса Жакоба и Андре Сальмона. Всего на восемь лет Жарри старше Пикассо, но, подорвавший свое здоровье алкоголем, он был слишком слаб и уже близок к концу, что и произошло в 1907 году. Он стал знаменитым в одночасье, написав пьесу «Король Убю», превратившую его в самую известную личность театрального авангарда. Его вкус к пародии и абсурду, экстравагантные выходки, оригинальность поведения — все это

восхищало Пикассо. А кроме того, их сближало то, что Жарри, как и Пикассо, был невысокого роста. Но он успешно компенсировал этот недостаток, впрочем, как и Пабло…

Пикассо восхищался его эксцентричностью, например, Жарри иногда надевал сорочки из бумаги, на которых рисовал галстуки. Позже Пабло станет подражать ему. Кроме того, Жарри, как и Пикассо, был совершенно равнодушен к комфорту: обитал в своем «загородном доме», жалкой лачуге из досок на четырех столбах, куда поднимался по канату и проникал в дом через люк в полу.

Всем было известно увлечение Жарри огнестрельным оружием, что, впрочем, поначалу никого особенно не беспокоило, так как он был добрейшим человеком. Однажды, когда он забавлялся, стреляя по яблокам на дереве соседки, взволнованная женщина закричала: «Прекратите, несчастный! Вы можете убить моих детей!» На что Жарри снисходительно ответил: «Не волнуйтесь, мадам, мы сделаем вам других!» В другой раз он выстрелил в зеркало на стене бистро и, присев рядом с одной из перепуганных клиенток, спокойно заявил ей: «А теперь, когда лед сломан, если не возражаете — поболтаем!» В нем было что-то от клоуна, что особенно ценил Пабло. Но постепенно Жарри становился действительно опасным, он не только злоупотреблял эфиром как наркотиком, но и пристрастился к абсенту, причем пил его неразбавленным. Во время одного из застолий, организованных на улице Ренн Морисом Рейналем, он неожиданно выстрелил в Маноло, считая его слишком трезвым. Аполлинер тут же отнял у него пистолет и, не зная, что с ним делать, передал его Пикассо. И, как ни странно, Пабло, подобно Жарри, воспользуется им не раз. «В его кармане всегда был браунинг», — отмечала Фернанда Оливье в своих мемуарах. Однажды вечером, когда он выходил из «Проворного кролика», к нему пристали четверо немцев с расспросами о том, что означает одна из его картин. У Пабло подобные вопросы вызвали такое раздражение, что он выстрелил в воздух четыре раза — перепуганные немцы тут же исчезли. Иногда в компании друзей, забавляясь, Пикассо стрелял в воздух, чтобы оживить атмосферу, подталкиваемый то излишней экзальтацией, то просто стремлением подкрепить свое убеждение. Так, в 1907 году он стал настолько ярым поклонником Сезанна, что, положив пистолет на

стол, объявил, что выстрелит без колебаний в любого, кто выразит хотя бы малейшее сомнение в гениальности этого художника…

О том, насколько Пикассо восхищался Жарри, свидетельствуют его многочисленные рисунки, посвященные герою знаменитой пьесы Жарри «Король Убю»[71]. А во время гражданской войны в Испании, в 1937 году, он создает целую серию антифранкистских рисунков, где уподобляет генерала Франко королю Убю. Более того, в 1941 году Пикассо пишет пьесу «Желание, схваченное за хвост» — шутовскую и непристойную одновременно, в духе Жарри, и демонстрирует друзьям драгоценные страницы рукописи «Короля Убю», многие из которых знает наизусть.

Это родство душ Пикассо и Жарри, которых сильно сближало их стремление к «иконоборчеству», к ниспровержению устоявшихся классических канонов, — одно из ярких подтверждений глубокого единства, при всем кажущемся многообразии, различных видов искусства.

Осенью 1907 года скоропостижно, в возрасте тридцати четырех лет, умирает Альфред Жарри. Но он продолжает вдохновлять Пикассо, вести его карандаш, кисть и перо. И, возможно, не будет слишком большим преувеличением рассматривать Пабло как его наиболее аутентичного последователя.

Глава VIII НА ПУТИ К КУБИЗМУ

Аполлинер познакомил Пикассо с Жоржем Браком, художником примерно того же возраста, что и Пабло. Высокий, широкоплечий, Брак гордился своей физической силой. Фернанда недолюбливала его, о чем свидетельствуют записи в дневнике: «Мощная голова белого негра, плечи и шея боксера, черные курчавые волосы. Выражение лица зачастую довольно суровое, голос и жесты грубоватые. Не элегантен, но свободно чувствует себя в просторных одеждах. Вместо галстука — черные тесемки, завязанные слабым узлом, какие носят крестьяне в Нормандии». Уже в течение пяти лет Брак проживал на Монмартре. Сын маляра, ставший художником после обучения в лицее, он увлекся фовизмом — использованием исключительно ярких, резко контрастных, «диких» красок. Но в то же время он считает, что это не должно наносить ущерба структуре произведения. С 1907 года начали признавать его талант, и в Салоне независимых Вильгельм Уде без колебаний приобрел сразу пять его картин. Пикассо тоже заинтересовался Браком и захотел познакомиться с ним.

В ноябре Брак был приглашен в мастерскую Пикассо, он только что вернулся с юга, где, следуя Сезанну, хотел писать горный массив Эстак. *Авиньонские девицы* шокировали его, он пришел в ужас, особенно от двух женских фигур, расположенных справа на картине. Как ни пытался Пикассо объяснить, каковы были его намерения, Брак не изменил своего мнения. «Послушай, — сказал он, и эта фраза стала знаменитой, — несмотря на все объяснения, твоя картина производит впечатление, будто ты хочешь, чтобы мы жевали паклю или пили бензин».

Таково было начало их знакомства, которое позже переросло в пламенную дружбу, подкрепленную тесным сотрудничеством, — подобных примеров совсем немного. Но пока до этого еще далеко…

Не намного ближе и тот момент, когда *Авиньонские девицы* привлекут внимание торговцев живописью. Приведенный в замешательство отрицательной реакцией людей, мнение которых он ценил, например Фенеона или Воллара, Пабло просит Вильгельма Уде посмотреть его новое творение. Немец, также озадаченный

необычностью этой картины, сообщил своему земляку Даниэлю-Анри Канвейлеру, что в Бато-Лавуар есть огромное полотно в египетском или ассирийском стиле и что эта картина может его заинтересовать. Канвейлер, двадцати двух лет, родившийся в Манхейме в богатой семье импортеров колониальных товаров, должен был стать банкиром. Родители отправили его в Париж на стажировку. Но он, помимо работы, открыл для себя новую парижскую живопись и был потрясен ею. Так он нашел свое истинное призвание и принял окончательное решение — оставить банк. Он станет торговцем картинами и будет поддерживать и рекламировать молодых художников. Он обосновался в небольшой галерее на улице Виньон, рядом с площадью Мадлен, и первыми его приобретениями были работы Вламинка и Дерена.

Итак, по совету Уде он отправляется в мастерскую Пикассо. Его встречает невысокий молодой человек, смуглый и коренастый, с горящим, пронизывающим взглядом, в блузе с глубоким вырезом, полы которой свободно развевались в такт его шагам (был разгар лета, и цинковая крыша над мастерской сильно раскалилась). Вопреки тому, что он напишет в 1961 году в своих мемуарах «Мои галереи и мои художники», тогда он ничего не купил и вернулся в мастерскую Пикассо гораздо позже, настолько велико было его замешательство во время первого визита…

После 1907 года Пабло только изредка демонстрирует картину гостям. Естественно, он разочарован, но, несмотря на это, не падает духом. Во всяком случае, он никогда не представлял это огромное полотно как окончательно завершенную работу. Пикассо постоянно меняет замысел картины. Выражение «Если точно знаешь, что должен делать, то зачем это делать?» — как никогда справедливо в данном случае. Искусствоведы, скрупулезно изучавшие картину, пришли к заключению, что художник постепенно, от первоначального замысла — изображения борделя в примитивистской манере — перешел к резкому, прямому манифесту примитивизма, к высмеиванию всех условностей и правил, которыми руководствовалась живопись до этих пор. Этот поистине революционный протест особенно ярко проявился в правой части картины.

Очевидно, Пабло осознавал это нарушение равновесия в картине. Пятьдесят лет спустя он признается Антонине Валантен, что не раз

задавался вопросом, не следует ли переделать все, чтобы придать цельность картине. «А затем я решил, объяснил он: „Нет, поймут и так, что я хотел сделать“».

Какое заблуждение! В то время, действительно, многие из тех, кто внимательно изучал картину, решили, что Пабло, оказавшись в плену слишком большого количества проблем, был не способен ее завершить. Он явно переоценил своих посетителей: они не поняли, что *Авиньонские девицы* были всего лишь художественной лабораторией, где в любой момент можно возобновить работу или, напротив, приостановить.

Небезынтересно отметить роль, которую сыграло соперничество художников в трансформации *Авиньонских девиц.* В 1907 году в Салоне независимых Андре Дерен в *Купальщицах* и Анри Матисс в *Голубой обнаженной* также удивили публику примитивистской манерой исполнения. Пабло, не желая допустить, чтобы кто-то превзошел его в этом направлении, тут же совершенно изменил две женские фигуры справа. Он использовал поистине революционную жесткость, многочисленные острые углы, нечеловеческое «скручивание» туловища, асимметрию, пустые глазницы на искаженных лицах.

После всех этих преобразований, которым подверглась картина, едва ли можно однозначно понять ее смысл, хотя многие критики, не лишенные дерзости, пытаются это сделать. Несомненно, лучше сослаться на слова самого Пикассо, сказанные Зервосу: «Возможно ли, чтобы зритель был способен прожить мою картину так, как прожил ее я? Эта картина пришла ко мне издалека, трудно сказать, насколько издалека […]. Как можно проникнуть в мои мечты, в мои инстинкты, мои мысли, которые рождались и накапливались во мне столь долгое время, чтобы в конце концов однажды проявиться; можно ли уловить все то, что я вложил в эту картину, возможно, даже помимо моего желания?»

Стоит ли упоминать, что современники Пикассо были не в состоянии оценить всей значимости *Авиньонских девиц* в истории искусства. 16 июля 1916 года публика, наконец, смогла познакомиться с картиной в Салоне д’Антен, принадлежащем модельеру Полю Пуаре. Во время вернисажа исполняли произведения Сати и Стравинского. Но

это событие прошло настолько незамеченным, что даже биографы Пикассо узнали о нем лишь в 1976 году. В 1921 году модельер и коллекционер Жак Дусе купит картину по настоянию Андре Бретона. Естественно, Дусе торговался… Его аргументы, чтобы добиться скидки, могут вызвать улыбку, по крайней мере те, о которых сообщил его биограф Франсуа Шапон: «Видите ли, месье Пикассо, сюжет этой картины настолько специфический, что я не могу выставить ее в салоне мадам Дусе…» Как жаль, что мы не могли быть свидетелями ответной реакции художника!

Через восемь лет после смерти мужа, в сентябре 1937 года, вдова Дусе продаст *Авиньонских девиц* Жаку Селигману за 150 тысяч франков. А в 1939-м картина была приобретена Музеем современного искусства в Нью-Йорке, где и находится по настоящее время — причем Управлением по делам изящных искусств Франции не было сделано ни малейшей попытки удержать ее во Франции.

В конце лета 1907 года, прекратив работу над *Авиньонскими девицами*, Пабло продолжает большую часть дня заниматься живописью, встречается с друзьями, хотя многие из них не смогли оценить его работу, «ужасаясь уродству лиц на картине», как признался Андре Сальмон. Аполлинер, Андре Сальмон и Макс Жакоб постоянно посещают Бато-Лавуар. Правда ли, что в этот трудный период, когда художник решился революционизировать живопись, он был напряжен больше обычного? Это очевидно. Как совершенно справедливо отметил Макс Жакоб, Пабло стал «мрачным». Когда присутствие людей в мастерской начинало тяготить, он мог неожиданно заявить: «Ну, друзья, отправляйтесь поразвлечься!» И тогда Макс Жакоб и Гийом спешили покинуть студию. Впрочем, Сальмон уточнял: «В то время Пикассо был крайне обеспокоен: он повернул свои картины лицом к стене и забросил кисти […]».

Несмотря ни на что, в этот сложный период 1907–1908 годов Пабло продолжал посещать вечера в «Клозери де Лила». А иногда, как это повелось в последние два-три года, организовывал вечера, где курили опиум или гашиш, у себя. Однако вскоре трагическое событие положило этому конец. В 1906 году молодой немецкий художник Вигельс поселился в Бато-Лавуар. Его мать при поддержке друзей собрала необходимые средства, чтобы оплатить обучение сына в Париже. Вигельс был очень чувствительный, нежный юноша, похожий

на гермафродита. Пикассо написал его портрет *Мальчик с трубкой*[72]. К несчастью, он слишком увлекся опиумом, эфиром, кокаином и быстро превратился в жалкого наркомана…

Однажды вечером в июне 1908 года Пабло, обеспокоенный постоянным, тревожным лаем своей собаки Фриски, заглянул к живущему рядом Вигельсу и обнаружил его висящим под потолком. Он снял несчастного, но было уже слишком поздно…

Это ужасное событие так потрясло Пабло, что они с Фернандой выбрасывают наркотики и больше никогда к ним не прикасаются. Впрочем, Пикассо никогда не злоупотреблял ни наркотиками, ни алкоголем, полностью контролируя себя. Инстинктивно он отметает все, что могло бы повредить ясности ума и творческой энергии.

С некоторых пор в гостях у Пабло и Фернанды стала появляться некая Мари Лорансен, особа двадцати двух лет.

Однажды Пикассо, обеспокоенный настроением Аполлинера, заявил ему очень серьезно:

— Я тут встретил у Кловиса Саго невесту для тебя.

Заинтригованный, но знающий склонности Пабло к розыгрышам, Гийом поспешил в лавку Саго и столкнулся с юной, стройной девушкой с двумя каштановыми косами на плечах. Она только приступила к занятиям живописью. Поговорив с ней, Аполлинер, которому было тогда двадцать семь, почувствовал, что влюбился с первого взгляда: «Она веселая, добрая, одухотворенная, талантливая! Она подобна маленькому солнышку! Она создана для меня».

Действительно, Мари Лорансен была довольно красива, хотя ее красота несколько необычна. Теперь Аполлинер приходит в Бато-Лавуар только вместе с ней, что не очень устраивало Пикассо и его «банду», так как они обожали Гийома, но Мари не вызывала у них особой симпатии. Они считали ее претенциозной и экзальтированной, у них создавалось впечатление, что она рассматривает их богемную компанию так, словно попала в зоопарк. Но еще больше невзлюбили ее женщины. В своих воспоминаниях Фернанда описывает ее «лицо козы, близорукий взгляд, глаза, посаженные близко к остренькому носу, кончик которого всегда немного красный […]. Она внимательно рассматривала все вокруг, заглядывая в каждый уголок, причем, что удивительно, нисколько не смущаясь. Любопытная, с лорнетом, помимо очков, чтобы лучше все рассмотреть». И довольно

дружелюбно добавляет: «В конце концов, мы привыкли к ее манерам, и, когда Аполлинер приводил ее, никто не обращал на нее внимания».

Действительно, ее поведение приводило окружающих в некоторое замешательство. Впрочем, если все называли Пикассо «Пабло», Макса Жакоба — «Макс», даже Гертруду Стайн — «Гертрудой», то ее называли только «Мари Лорансен».

Как и Аполлинер, Мари — внебрачный ребенок весьма влиятельной персоны, имя которой оставалось тайной. Мать Мари жила в расположенном в районе Отой комфортабельном доме, практически не покидала его, полностью посвятив себя занятию рукоделием. Мари, приученная к строгой дисциплине, была вынуждена просить у матери разрешения вернуться домой в десять вечера, когда отправлялась с Гийомом в гости к Пикассо. Однако это не помешало ей участвовать в последних сеансах курения наркотиков в Бато-Лавуар. Действительно ли она увлеклась Гийомом? Она никогда не оставалась у него. Конечно, и Аполлинер не был лишен недостатков: он отличался скупостью и какой-то маниакальной мелочностью. Причем часто это доходило до крайностей. Так, любовью они занимались в его квартире только в кресле, так как он опасался, что подобные «упражнения» на кровати могут повредить безукоризненному состоянию ее покрывала…

В компании Пикассо Мари занимала несколько особое положение. Так, если Фернанда написала несколько картин, ни на что не претендуя, то Мари — единственная женщина в «банде» Пикассо, которая действительно была художником. Находящиеся рядом такие таланты, как Пикассо или Матисс, не только не «подавляли» ее, но и не оказали сколь-нибудь заметного влияния. Она создавала свой собственный мир, не похожий ни на какой другой, необычный мир, в котором переплелись персидская миниатюра, волшебная сказка, средневековые гобелены и салон мод рубежа XIX–XX веков. Женщины на ее картинах, часто сопровождаемые борзыми, наделены огромными глазами ланей. Во времена, когда на полотнах распоясавшихся фовистов кричали яркие краски, она предпочитала оттенки серого, белого, бледно-розового и нежно-голубого.

Аполлинер и его друзья — так назовет она свою картину, которую немедленно купят Стайны, покоренные этим ценным и трогательным свидетельством того, как представляла себе эту маленькую «банду»

талантливая художница. На полотне Мари не забыла изобразить даже любимую собаку Пикассо — Фриску, причем написала ее в такой манере, словно она только что появилась со знаменитых средневековых миниатюр Часослова герцога Беррийского…

Ее связь с Аполлинером продолжалась в течение нескольких лет со взлетами и падениями, вплоть до 1912 года. А после их разрыва Пикассо станет свидетелем странного психологического феномена: Гийом никогда так страстно не любил Мари, как тогда, когда потерял ее окончательно. И как не быть признательным той, которая вдохновила его на поэму «Алкоголи», которая стала столь же популярной, как и его знаменитый «Мост Мирабо».

Приостановив работу над *Авиньонскими девицами* в конце лета 1907 года, Пабло продолжал экспериментировать — он ищет новый язык, новые средства выражения в живописи, он хочет добиться мощной экспрессивности примитивистов. Гораздо больше внимания он уделяет теперь искусству Африки и Океании, собирая статуэтки, тотемы и маски, широкий выбор которых был в антикварной лавке папаши Саважа на улице Ренн. На снимках его мастерской, сделанных фотографом Бюргессом, можно увидеть некоторые из них, украшающие стены.

Тем не менее Пикассо никогда не пытался копировать эти объекты примитивного искусства. Это не иберийское примитивное искусство определило новую ориентацию художника, а, напротив, как показал Пьер Дэкс, новая ориентация Пабло заставила его заинтересоваться примитивистским искусством. Он находит в этих вещах тот или иной прием экспрессии или элемент структуры, но не более. Ибо то, что больше всего интересовало Пикассо, — это сам процесс творчества, создание нового. И таким он оставался всю жизнь.

В 1907–1908 годах решающее влияние на Пикассо оказал Сезанн, «наш общий отец», как назвал его Пабло. Сезанн умер в 1906 году, а в Осеннем салоне 1907 года была организована ретроспективная выставка его работ. Пикассо в своем стремлении революционизировать живопись все больше интересуется приемами Сезанна в решении проблем пространственной перспективы. Уже во время работы над *Авиньонскими девицами* он кое-что заимствует из *Больших купальщиц* Сезанна. Но вскоре Пикассо пошел еще дальше благодаря Жоржу

Браку. Напомним, что Брак считал излишним «дикий примитивизм ужасных масок», заменивших лица *Авиньонских девиц*. Он не восхищался и самим Пикассо. Между Пабло и Браком часто вспыхивали профессиональные споры, которые не прекращались до 1914 года. Но Брак был покорен работами Сезанна настолько, что каждое лето 1908 и 1909 годов отправлялся в Эстак, в окрестностях Марселя, по следам обожаемого мэтра. По-видимому, именно под влиянием этого поклонника Сезанна Пикассо смягчил геометрическую жесткость своего изначального примитивизма, который еще наблюдается, например, в его картине *Обнаженная с драпировкой*.

Брак, после кратковременного увлечения фовизмом, начинает менять свои взгляды под влиянием Сезанна. Как Сезанн, а также Гоген, равно как и Пикассо, он отказывается от классических законов перспективы, царивших в живописи со времен итальянского Ренессанса, которым его обучали в школах изобразительных искусств. И их полотна передают пространство только в двух измерениях. Но чтобы как-то сохранить объем и рельеф, Пабло использует такое примитивистское средство, как штриховка интенсивными параллельными линиями, например, при изображении лиц-масок двух женщин справа в *Авиньонских девицах*. А Брак впечатление объема достигает при помощи тончайших вибраций света. Пикассо, вслед за Браком, меняет стиль в том же направлении — он понял, что это лучшее решение проблемы. Кроме того, оба художника стали изображать предметы схематично, систематически упрощая их. Между ними царило полное взаимопонимание, так как они решали одни и те же проблемы…

Так, осенью 1908 года, зародилась дружба и началось плодотворное сотрудничество между Пикассо и Браком. «Практически каждый вечер, — скажет позже Пикассо, — я отправлялся в мастерскую Брака или он приходил ко мне. Нам было необходимо обсудить все, что мы сделали за день». Со своей стороны, Брак сравнивал их сотрудничество — и эта формулировка стала знаменитой — как «связку альпинистов в горах», где каждый «страховал» другого изо всех сил.

А насколько отличались они внешне! Один — высокий, метр восемьдесят, красивый мужчина, похожий на ковбоя; он без труда мог бы стать в Голливуде звездой типа Гарри Купера; другой — маленький

андалусец, с живым взглядом огромных глаз, выглядел совсем молодо, хотя оба были практически одного возраста. Противоположны и их характеры: Брак, нормандец — невозмутимый, благодушный, уравновешенный, спокойный, не терпящий крайностей, тогда как андалусец из Малаги — страстный, пылкий, вспыльчивый, с частыми и внезапными сменами настроения, переходящего от восторга к разочарованию и наоборот. А насколько различался их ритм работы! За одно и то же время Пикассо написал около двадцати картин, Брак едва закончил три.

Но все это не так важно, главное, что в творческом плане их единодушие было настолько тесным, что чуть позже ими будут созданы картины, авторство которых с трудом смогут определять даже самые компетентные эксперты. Более того, и этот жест тоже показателен, они часто подписывают свои картины только с обратной стороны или вообще не подписывают…

Это исключительное взаимопонимание двух художников отразилось даже на отношениях Пабло и Фернанды. Молодая женщина стала чувствовать себя покинутой, и она тут же невзлюбила Брака, слишком ловкого и хитрого, по ее мнению, который отнимал у нее возлюбленного.

Летом 1908 года Брак снова отправляется в Эстак, а Пабло, потрясенный самоубийством своего соседа и друга Вигельса, напомнившим трагедию Касаджемаса, решает тоже сменить обстановку. До сих пор Пабло, выросший на юге, заявлял, что не любит сельскую местность Франции, считая, что там «пахнет сыростью и грибами». Но все убеждали его в том, что там он сможет отдохнуть гораздо лучше, чем на Лазурном Берегу, и в конце концов он снимает небольшой домик к северу от Парижа, недалеко от Сенлиса, между густыми лесами и мирно несущей свои воды Уазой, в небольшом селении с милым названием Ля Рю-де-Буа. Пикассо взял с собой любимую собаку Фриску и сиамскую кошку. Пабло и Фернанду не смущал исключительно скромный комфорт жилища. Пабло давно не писал пейзажей, и теперь он был покорен живописными полями, лугами, лесами, простирающимися за деревней на тысячи гектаров, словно безбрежное зеленое море.

Для изображения подобного пейзажа классическими методами следовало использовать традиционные эффекты перспективы, уменьшающие размеры предметов по мере их удаления вплоть до «растворения» в голубоватой дымке горизонта. Пикассо, напротив, решает отказаться от законов перспективы и изобразить передний и задний планы так, словно они находятся от него на одном и том же расстоянии. Он считает, что таким образом наиболее удаленные элементы пейзажа будут как бы приближаться к нам и обретут такую же реальность, как и другие. Чтобы более четко выделить их, он решает убрать ненужные детали, упростить декорацию. Вот откуда такое обилие геометрических форм, которые словно взрывают природу *(Домик и дерево).* Но после существующей веками традиции точно воспроизводить окружающую природу эта революционная техника Пикассо привела в замешательство большую часть публики и критиков.

Те же геометрические формы, что он применял для изображения сельских или лесных пейзажей в окрестностях Ля Рю-де-Буа, художник использует и для натюрмортов, которые он пишет, вернувшись в Париж. Создается впечатление, что Пикассо в буквальном смысле пользуется рецептом, предложенным Сезанном в его письме Эмилю Бернару: «…изображать природу с помощью цилиндров, сфер и конусов», так как для натюрмортов он специально избрал стаканы, яблоки и груши, что значительно упрощало задачу. И он без колебаний нарушает классические законы. По примеру Сезанна он наклоняет к зрителю поверхность стола с лежащими на ней предметами и фруктами.

Вернувшись в начале октября из Ля Рю-де-Буа, где его периодически посещали Дерен, Макс Жакоб и Аполлинер, Пикассо встречается с Браком, прибывшим в Париж из Эстака. Показав друг другу свои последние работы, друзья убеждаются в том, что движутся в одном и том же направлении — достаточно сравнить их картины, которым они дали сходные названия — *Дом и дерево.* Близость стилей очевидна: схематизация форм, выдвижение на первый план всех объектов и приглушенный колорит.

Несколько позже из шести картин, выполненных Браком в Эстаке и предложенных им для Осеннего салона, две были отклонены. Огорченный Брак забирает все работы и выставляет их в галерее

Канвейлера, которого не смутил новый стиль художника. Именно тогда появился термин — «кубизм». Автором его, по-видимому, был Матисс, он входил в состав жюри Осеннего салона и при рассмотрении работ Брака был шокирован кубическими формами домов на его картинах. А критик Луи Воксель, автор термина «фовизм», назвавший так в 1905 году манеру изображения некоторых художников, написал после знакомства с работами Пикассо в галерее Канвейлера в ноябре 1908 года: «Он все свел к геометрическим схемам, к кубикам». Термин «кубизм» был подхвачен критиком Шарлем Морисом и многими другими, так же как и Аполлинером и Сальмоном, став — вплоть до наших дней — символом неясности и путаницы.

Естественно, термин быстро утратил свой этимологический смысл в устах тех, кто его использовал. И, в конце концов, у каждого художника и у каждого критика сформировалось свое собственное видение кубизма. Но нас, естественно, интересуют прежде всего Пикассо и Брак. Наверное, было бы преждевременным, как это сделал Сальмон, считать, что *Авиньонские девицы* — первое произведение Пикассо как кубиста, и тем не менее несомненно, что в этой картине Пабло сделал первые существенные попытки порвать с традиционной живописью. В самом деле, жесткое упрощение форм, которым он оперирует (под влиянием иберийского искусства и средневековых фресок), является, действительно, одной из наиболее существенных черт кубизма, так же как и геометризация форм.

Другой, не менее важной, характерной чертой кубизма было добровольное отречение от любых проявлений буквального «сходства» с изображаемым предметом и, конечно, желание добиться глубины изображения, объемности совершенно новыми методами.

Таков был кубизм Пикассо в начальный период. Таким же он был и у Брака. Но затем довольно быстро произошла его эволюция…

Напомним, что Пабло приобрел за пять франков большую картину Анри Руссо, которую он обнаружил на тротуаре перед лавкой папаши Сулье на улице Мартир. Это был портрет польской студентки Ядвиги. Позже он купил еще три работы Руссо, среди которых *Представители иностранных держав, приветствующие Республику.* Эта картина вызвала в Салоне независимых 1907 года такой хохот публики, какого никогда не слышали эти стены… Но Пикассо, гораздо более проницательный, считал подобную реакцию зрителей совершенно

глупой. Он восхищался качеством картин Руссо, впрочем, не только он, но и Уде, Альфред Жарри, Реми де Гурмон и даже Аполлинер, который иронически назвал Руссо Таможенником, так как прежде он был сотрудником муниципальной парижской таможни. Больше всего Пикассо нравилось в Таможеннике то, что он являлся примером художника-самоучки, чье полное неведение, игнорирование всех законов живописи заставляло его искать собственные решения в создании картин. В определенном смысле Пабло даже завидовал Таможеннику и поэтому бережно хранил в течение всей жизни картины Руссо, которые ему удалось приобрести. Поэтому неудивительно, что в 1908 году, когда он сам пытался революционизировать живопись, он захотел воздать должное человеку, который, по его мнению, совершенно несправедливо высмеивался современниками.

Анри Руссо — невысокий мужчина шестидесяти четырех лет, очень застенчивый. Несомненно, он верил в свой талант и, не колеблясь, заявил Пабло: «Мы с тобой — самые выдающиеся художники нашей эпохи, ты — в египетском стиле, я — в современном». Очевидно, он имел в виду *Авиньонских девиц.* Но все-таки он страдал из-за отсутствия художественного образования и был не настолько наивен, чтобы не замечать в глазах некоторых собеседников отблеск снисходительной насмешки. Он был несчастен и в личной жизни — будучи женатым дважды, похоронил обеих жен. Теперь собирался снова жениться на некой Леони, называл ее своей «невестой», но она неожиданно грубо отказала ему.

О банкете, устроенном в честь Руссо, ставшем легендарным, будут вспоминать многие участники. Их рассказы удивительно несхожи, причем эти расхождения во мнениях касались не столько самого события, сколько намерений его организаторов. Так, Фернанда Оливье, знающая Пабло как великого насмешника и не понимающая, что его могло заинтересовать в живописи Таможенника, написала, что «банда» Пикассо была счастлива «разыграть» этого бедного человека. А по мнению Гертруды Стайн, чье утонченное чутье, возможно, отказало ей на этот раз, это было всего лишь шуткой (так она напишет в «Автобиографии Алис Токлас»), Прекрасный пример недопонимания…

В любом случае, сам банкет по качеству угощений, количеству забавных эпизодов, которые его украсили, по своему символическому значению, более чем заслуживает того, чтобы фигурировать в антологии артистических событий века.

Организовать подобную церемонию не каждому по силам, в особенности Пикассо. Тем более что он пригласил более тридцати гостей, которые должны были уместиться в его мастерской. Среди приглашенных — Аполлинер и Мари Лорансен, Стайны в сопровождении Алис Токлас, Пичот и Жермен, Брак, скульптор Агеро. Макс Жакоб отказался прийти из-за того, что его отношения с Пабло несколько охладились — он ревновал Пикассо к Браку и решил проигнорировать это мероприятие. Но друзья официально реквизировали его убогое жилище на улице Равиньян, 7, чтобы устроить там гардероб для дам.

Было решено устроить настоящий пир — угощение заказали у трактирщика Феликса Потена.

Естественно, предварительно Пабло и Фернанда тщательно вымыли мастерскую, навели порядок — это была по-истине чистка авгиевых конюшен. Положив доски на козлы, они ухитрились соорудить большой стол. Тарелки, блюда и столовые приборы взяли у трактирщика Азона. На почетное место поставили портрет Ядвиги, а по бокам — большие африканские скульптуры, эта композиция освещалась венецианскими бумажными фонариками. Многоцветные гирлянды украшали стены; громадный плакат со словами СЛАВА РУССО поместили над троном, предназначенным для художника (на самом деле это был скромный стул, установленный на возвышении). Приглашенные собрались сначала в баре на улице Равиньян, где за аперитивом терпеливо ожидали приглашения на торжественный ужин… Им пришлось ожидать довольно долго, за это время все изрядно напились, а Мари Лорансен опьянела настолько, что когда наконец вошла в мастерскую, то чуть не упала на огромное блюдо с пирожными, а затем кинулась всех целовать…

Пабло и Фернанда никак не хотели смириться с тем, что не все удается так, как планировалось: машина-доставка от Феликса Потена, заказанная на семь вечера, все еще не прибыла… Угощение гостей аперитивом, явно, не спасало ситуацию.

И вдруг Пабло издает крик, за которым последовало крепкое испанское ругательство.

— Я перепутал день, — воскликнул он, в отчаянии обхватив голову руками.

Он, наконец, вспомнил, что заказал трактирщику доставку не на этот, а на следующий день. Они побежали к коммерсанту, у которого был телефон, начали звонить Феликсу Потену, но телефон не отвечал.

К счастью, Фернанда приготовила рис по-валенсиански, рецепт которого она записала в Испании. Гертруда и Алис поспешили в окрестные лавки Монмартра и площади Пигаль, которые были еще открыты.

Гости расположились вокруг стола в ожидании Руссо, за которым отправился Аполлинер. Наконец виновник торжества появился в дверях. Он прикрывает глаза, смущенный аплодисментами и шумной встречей, оказанной ему «бандой» незнакомцев, уже достаточно охмелевшей к тому времени. Но когда его торжественно усадили на трон и он заметил огромный плакат со своим именем, его лицо осветилось радостью. В ходе банкета тост следовал за тостом, читали стихи в его честь, причем Аполлинер заявлял, что сочинил их экспромтом.

Мы собрались, чтобы чествовать Вас,
Поднимем бокалы, наполненные Пикассо,
Давайте же выпьем, настал этот час,
И дружно грянем: «Да здравствует Руссо!»

Разомлевший от воздаваемых почестей и количества выпитого вина, Таможенник начал дремать. Он даже не чувствовал, как на его лысину падали капли расплывшегося воска от свечи в бумажном фонарике. В какой-то момент он внезапно пробудился и запел одну из своих любимых песенок: «Ай! Ай! Как болят мои зубы», при этом он аккомпанировал на скрипке, которую принес с собой. Несколько позже, когда всеобщее веселье достигло апогея, Андре Сальмон решил развлечь публику, изобразив ужасный приступ белой горячки: заорав, он бросился на стол, а на его губах выступила пена (на самом деле это была мыльная вода). К несчастью, он пал жертвой собственного

розыгрыша и слишком большого количества выпитого и стал вести себя действительно как сумасшедший. Мужчины с трудом заперли его в дамском гардеробе, откуда выпустили только через несколько часов. За это время он успел изжевать поля шляпы миссис Токлас…

Позже появился Фред, естественно со своим осликом — их приветствовали аплодисментами. Но оказалось, что Фред уже успел разболтать на Монмартре о грандиозном празднике у Пикассо. Пришлось силой выгонять незнакомцев, которые пытались проникнуть в мастерскую, чтобы развлечься на дармовщину.

Руссо, несомненно, провел один из самых замечательных вечеров в своей жизни. На рассвете Стайны проводили его домой. Так Пикассо сделал подарок Таможеннику, к которому относился как к талантливому самобытному художнику и старшему товарищу. И если кто-то из гостей сомневался в истинной цели этого банкета, тем хуже для них, решил Пикассо, не считая нужным их переубеждать…

Помимо этого знаменитого банкета Пабло, несмотря на напряженную работу, продолжал регулярно встречаться с друзьями.

Несмотря на то, что Макс Жакоб не был на вечере в честь Руссо, дружба Макса с Пикассо по-прежнему оставалась прочной. Правда, Макс несколько изменился в последнее время — он заинтересовался иррациональным миром, увлекся оккультными науками, например астрологией, стал составлять гороскопы друзей, гадать на картах и даже активно практиковать хиромантию. И Пикассо, который всегда был суеверным, всю жизнь будет помнить толкование, сделанное Максом по линиям его руки.

В последние годы Пикассо, став старожилом Бато-Лавуар, завел себе новых друзей, в частности, девятнадцатилетнего Хуана Гриса, прибывшего в Париж из Мадрида. Именно Пикассо помог ему занять освобождающуюся мастерскую Ван Донгена и продать рисунки сатирическим журналам «Шаривари» и «Тарелка с маслом», чтобы заработать немного денег на жизнь. Позже Грис станет одним из выдающихся последователей кубизма, при этом порвет дружеские отношения со старшим товарищем.

По субботам Пабло посещает Стайнов, относясь к ним с большой симпатией, особенно к Гертруде. Он продает американцам по смехотворной цене, а иногда и просто дарит целый ряд картин, в том

числе и свой портрет. Но по-прежнему чувствует себя неуютно в их доме, где в салоне выставлены полотна Мориса Дени, Манженомо, Валлотона, Сезанна, Матисса и других выдающихся художников.

Матисс… он часто встречает его у Стайнов, зная, как они ценят этого художника. Матисса раздражает, что Гертруда восхищается Пикассо. В свою очередь, Пабло иронизирует по поводу Академии живописи и рисунка, недавно открытой Матиссом на улице де Севр. Оба художника имеют своих поклонников, которые еще больше подливают масла в огонь вражды. Причем распространяются настойчивые слухи о том, что когда соперники обмениваются картинами, то каждый из них выбирает у другого наихудшую, чтобы затем посмеяться над ней в кругу своих поклонников. Если верить Андре Сальмону, то «банда» Пикассо, например, забавлялась, стреляя каучуковыми стрелами из воздушного пистолета Эврика по портрету дочери Матисса, радостно выкрикивая при этом: «Паф! Прямо в глаз Маргариты!»

Насколько правдива эта история? Возможно, кто-то из каталонских друзей Пабло и был способен пошутить подобным образом, но не в присутствии Пикассо. *«Я* запрещаю, — сказал он однажды друзьям, — любому из вас высказываться против него: Матисс — наш величайший живописец». Кстати, Пикассо хранил портрет Маргариты всю жизнь. Более того, его дети, Клод и Палома, часто копировали его, чтобы доставить удовольствие отцу.

Париж. Начало мая 1909 года. Несмотря на календарную весну, непрерывный мелкий дождь делает все вокруг площади Равиньян серым и печальным. И неожиданно в памяти Пикассо возникают солнечные пейзажи Хорты де Сан Хуан и вид самой деревни, раскаленной от жары. Воображение Пабло позволяет ему ощутить опьяняющий аромат средиземноморской флоры… услышать пение цикад, увидеть синеву неба без единого облачка. В его памяти возникло все, что доставило ему радость в 1898 году, одиннадцать лет назад. И он почувствовал настоятельную необходимость вновь вернуться туда. Кроме того, эта поездка позволит поработать какое-то время одному, ощутить полную независимость от окружающих, хотя их отношения с Браком и отличались взаимопониманием.

Он быстро принимает решение. Фернанда с готовностью собирается в дорогу и даже берет с собой довольно тяжелую переносную плитку, чтобы побаловать Пабло кулинарными изысками…

В Барселоне они останавливаются в отеле, а обедают у родителей Пабло. Вечера художник посвящает друзьям. Среди них — Мануэль Пальярес, чей портрет он вскоре напишет, кстати, в не слишком кубистическом стиле, чтобы не испугать друга. И тем не менее этот портрет поразит Пальяреса, но не вызовет сильного возмущения, так как он знает, что от Пабло можно ожидать всего и что на этом он не остановится. По просьбе Пабло Мануэль напишет своему шурину, главе деревенской общины в Хорте, чтобы тот подыскал для гостей подходящее жилье.

Во время семейных обедов дон Хосе ведет себя так же, как и во время предыдущего визита сына в Барселону: ни слова о живописи, как бы много она ни значила для обоих. Со своей стороны, Пабло также не хочет нарушать молчаливое перемирие, царящее между ним и отцом. Но дон Хосе, который легко не сдается, ухитряется шепнуть на ухо Мануэлю Пальяресу: «Вы, как классический художник, скажите Пабло, что он на неверном пути». Мануэль даже не попытается…

5 июня Пабло с Фернандой отправляется в Хорту. Их пребывание там омрачено несколькими неприятными происшествиями. Деревенский парень влюбился в Фернанду, и, хотя Пабло при всей его болезненной ревности на этот раз нечего было опасаться, все же это раздражало его. Кроме того, обитатели деревни узнают, что Пабло с Фернандой не женаты, а следовательно, живут во грехе… Ночью кто-то бросает несколько камней в их окно. Пабло, который никогда не расставался с револьвером, доставшимся ему от Альфреда Жарри, выскакивает во двор и несколько раз стреляет в воздух. Но ничто не произвело большего впечатления на крестьян, чем толстая пачка банкнот, которую Пабло вытащил из кармана, расплачиваясь за какую-то незначительную покупку. Дело в том, что, опасаясь оставлять деньги в доме, он носил с собой все наличные, предназначенные для отдыха.

С первого же дня Пабло приступил к работе. Хотя за одиннадцать лет деревня и окружающий пейзаж практически не изменились, Пабло

пишет теперь совершенно по-иному. Он снова рисует гору Санта-Барбара, которая величественно возвышается над окружающей местностью, но на этот раз он использует новую технику. Он вспомнил, как Сезанн неоднократно изображал свою любимую гору Сен-Виктуар, и решил, следуя его примеру, сначала расчленить пейзаж на составные элементы, а затем снова воссоздать его на плоскости, используя повторение простых геометрических структур. Две картины, выполненные Пабло, являются ярким примером геометрического кубизма. В такой же манере он написал несуществующую Фабрику в Хорте, окруженную воображаемыми пальмами. Под его кистью здания превратились в небольшие кубики, громоздящиеся один на другой. Контрастные оттенки смежных поверхностей помогают придать вид прочных структур. Таким же кубизмом в буквальном смысле этого слова отличаются и другие его картины — *Дома на холме*, *Водоем*.

Подобные принципы Пикассо использует и для изображения лиц, что, по его мнению, позволяет их делать более рельефными. Он начинает с Фернанды. При этом пытается написать лицо своей возлюбленной не только в фас, но одновременно и в профиль. Таков один из принципов кубизма — запечатлеть на холсте черты модели, которые нельзя увидеть одновременно. Пикассо делает это очень корректно, так как не решается поступить с лицом Фернанды так же, как он сделал это в *Купальщице*, где одновременно изобразил грудь и ягодицы, что заставило его представить корпус женщины в искривленном виде, где отдельные части тела причудливо соединены, напоминая строение брюхоногих. Но не следует забывать, что тогда это был всего лишь дерзкий эксперимент и что склонность художника к забавным выходкам не знала границ…

И тем не менее многочисленные «головы» Фернанды, выполненные Пабло, не могли доставить ей удовольствие. Эта очаровательная женщина, бывшая модель известных художников, гордилась своей красотой. И даже если она хотела бы из любви к Пабло защищать кубизм, то как могла она смириться с тем, чтобы он «расчленял» ее лицо, сводил к каким-то плоскостям с острыми углами и глубокими морщинами? К тому же ее лицо, на самом деле, несколько утратило прежнюю свежесть и красоту. И портреты, созданные Пабло, словно подчеркивали то, что ее ожидает в будущем. Безусловно, Пабло не собирался сделать ничего подобного, но он должен был проявить

больше чуткости и такта по отношению к любимой женщине и избрать другую модель для подобных экспериментов. К несчастью, такая мысль не пришла ему в голову, и он даже не понимал, насколько глубоко ранил любимую женщину.

Впрочем, и в остальном взаимоотношения пары стали несколько напряженными. Еще в Барселоне Пабло был раздражен тем, что из-за плохого самочувствия Фернанды ему пришлось отложить на несколько дней отъезд в Хорту. Кроме того, после Хорты Пабло рассчитывал заехать в Толедо, чтобы снова увидеть полотна Эль Греко. Но снова недомогание Фернанды помешало этому… что еще более усугубило раздражение художника. В результате Фернанда пишет Гертруде письмо, где выражает свое отчаяние: «Он слишком эгоистичен, чтобы понять, что именно он довел меня до такого состояния этой зимой. Он совершенно „выбил меня из колеи“. Все это крайне волнует меня, „я знаю его…“»…

Такова вечная история гениального мужчины, настолько поглощенного своим искусством, что, не осознавая, он приносит в жертву окружающих, и в первую очередь свою подругу жизни. К тому же Фернанда очень скучает в деревне, где, за исключением Пальяресов, никого не знает. Она не может даже пойти одна в кафе, чтобы послушать гитару…

У Пабло был фотоаппарат, и он сделал несколько снимков пейзажа, который запечатлел в картинах *Водоем*, *Гора Санта-Барбара*. Только не для того, как наивно считала Гертруда Стайн, чтобы показать, насколько его картины отражают пейзаж — это как раз противоречило его новым принципам. На самом деле он собирался продемонстрировать, что его картины упрощают и модифицируют модель.

И все-таки он остерегается окончательно порвать с реальным миром. Он стремился к тому, чтобы его живопись была узнаваема, а если использовать термин, который тогда еще не был в употреблении, — чтобы она оставалась «фигуративной» (образной, неабстрактной).

Вполне удовлетворенный своими «этюдами» (как он сам их назвал), проверкой своего нового метода, осуществленного в Хорте, Пабло спешит в Париж к Стайнам. Он прибывает в город 10 сентября.

Вскоре он встречается с Браком, который провел лето в Ля-Рош-Гийоне, деревне в долине Сены, недалеко от Манта: он привез оттуда картины, где с некоторой разницей в стиле тоже изображает пейзаж, граня формы, как делал это Пикассо.

Оба художника и дальше будут продолжать работать в том же направлении. Тем не менее Пабло иногда позволял себе грубо подтрунивать над коллегой, бросать в его адрес саркастические замечания. Так утверждала Соня Делоне, и это похоже на правду, тем более что позже он будет вести себя аналогично по отношению к другим людям, особенно к Кокто. И тем не менее Брак не жалуется, не восстает против подобного поведения, сохраняет достоинство, несмотря на оскорбления, чего никогда бы не стерпел от кого-то другого. Очевидно, это было обусловлено тем, что Пабло в то же время обладал целым рядом достоинств, и в первую очередь талантом, высоко ценимым Браком. Ни с кем другим он не смог бы вести дискуссии о живописи, подобные тем, какие вел с Пикассо. «Мы могли говорить друг другу, — напишет позже Брак, — вещи, которые никто более не смог бы сказать себе, и никто к тому же не смог бы понять. Вплоть до начала войны мы были связаны неразрывными узами».

Но сопутствовала ли этому полному взаимопониманию в профессиональном смысле столь же искренняя дружба двух художников? Личность Пикассо настолько сложна, что очень трудно ответить однозначно на подобный вопрос.

Возможно, потому, что настроение Пабло очень часто резко менялось, причем до такой степени, что иногда создавалось впечатление, что имеешь дело одновременно с несколькими людьми: один из них шокировал Брака злыми выходками, а другой всячески старался поддержать и даже заботился о личном счастье друга, пытаясь его женить… Подобно тому, как Пикассо нашел возлюбленную для Аполлинера, он теперь ищет женщину, которая была бы идеальной для Брака. И находит… дочь хозяина знаменитого кабаре «Ле Не-ант» на Монмартре. Хозяин — кузен Макса Жакоба. Это должно было бы упростить дело. Но все-таки следовало бы произвести должное впечатление во время официального визита, когда он будет представлять жениха. И тогда Пабло, Макс, Брак и еще несколько друзей берут напрокат приличные пальто, элегантные костюмы, цилиндры и даже изящные трости. В таком виде они

появляются в кабаре и действительно производят впечатление на будущую невесту. Растроганный хозяин очень щедро угощает гостей. И, к несчастью, очень скоро под воздействием выпитого с друзьями происходит такая метаморфоза, что это ошеломляет хозяина, и он меняет свое мнение не в лучшую сторону. Переговоры приобретают совершенно иной тон, гораздо менее любезный. Осознав, что зря теряют время, друзья решают покинуть кабаре, но не в состоянии распознать свои пальто хватают что попадается под руку, возмущенные посетители начинают угрожать и оскорблять их… В конце концов все улаживается, за исключением, конечно, провалившегося плана женитьбы Брака.

Но Пабло терпеть не может поражения. Он не хочет смириться с тем, что его друг может остаться одиноким. И он знакомит Брака с очаровательной девушкой, некой Марсель Лапрэ, которая, по его мнению, должна подойти другу. И он не ошибся. Марсель и Брак станут жить вместе с 1911 года, а через несколько лет узаконят свои отношения. Пикассо торжествует. Это одна из неожиданных черт его личности: он любит вмешиваться в личную жизнь друзей, считая при этом, что делает им добро. И его способности «сводника» — всего лишь один из примеров…

Вернувшись из Хорты, Пикассо счастлив: помимо сотрудничества с Браком, чьи концепции кажутся ему порой слишком интеллектуальными, он сам ощущает себя свободным и готовым идти до конца, не признавая никаких устоявшихся канонов. Он привез из Испании целый ряд картин и показал их Гертруде, которая отнеслась к ним с большим энтузиазмом. Несколько она сразу покупает, в том числе *Фабрику в Хорте*, которую тут же вывешивает в своем салоне. Ничего лучше для рекламы Пикассо не придумаешь, ведь дом Стайнов непрерывно посещают гости, уже весьма преуспевшие в жизни. Кроме того, Амбруаз Воллар, который ничего не покупал у Пикассо с 1907 года, решил выставить в своей галерее картины Пабло «голубого» периода, купленные в 1906 году. В то же время в Мюнхене в галерее Танхаузера организована выставка его работ. И, наконец, Щукин приобретает картины Пикассо.

Следует упомянуть также о богатом любителе живописи Андре Левеле. Этот французский финансист основал в 1904 году небольшую ассоциацию «Шкура медведя», задачей которой было помогать

молодым, подающим надежды художникам, покупая у них картины на 3 тысячи франков в год. Ассоциация купила сто сорок пять картин до 1914 года. Причем, как показал аукцион, это было очень выгодное вложение денег. А в 1906 году Андре Левель решил, что ассоциация должна вложить основную часть своего бюджета в единственного художника — Пикассо. И в 1908 году он покупает у Пикассо за тысячу франков *Странствующих акробатов.* В то время очень немногие оценили жанр, в котором написано полотно. Пикассо никогда не забудет этот щедрый жест.

Возрастающая известность художника и все увеличивающийся интерес любителей живописи к его творчеству скажутся на его образе жизни и ментальности.

Глава IX КУБИЗМ

Париж, конец сентября 1909 года, бульвар Клиши, 11, недалеко от площади Пигаль. Этот жилой дом, принадлежащий Теофилю Делькассе, бывшему министру иностранных дел и «отцу» Антанты, выглядит фешенебельно. Перед ним останавливается небольшая повозка, доверху нагруженная жалким скарбом Пикассо и Фернанды. Многочисленные полотна, часть которых свернута в рулоны, мольберты, прочий материал художника, несколько примитивных скульптур, а также матрац, стулья, часть из которых сломаны. Шкаф из белого дерева, неумело выкрашенный под орех, оцинкованная лохань с книгами — Рембо и Верлена, Маларме, приключения Шерлока Холмса и Ника Картера (американский коллега Холмса), и, наконец, несколько коробок с эскизами, завершают весь этот «базар», как назвала его Фернанда.

Какой контраст между новой квартирой и убогой мастерской на улице Равиньян! Здесь в распоряжении Пикассо большая мастерская, освещаемая высокими окнами, выходящими на север в сторону собора Сакре-Кёр, из окон жилых комнат, выходящих на юг, видны кроны деревьев авеню Фрошо.

— Несомненно, им крупно повезло, — прошептал один из грузчиков, переносящих вещи, другому, кивнувшему в знак согласия.

Пикассо с Фернандой начинают обживать новую квартиру, их обезьянка Монина, три сиамские кошки и собака Фриска носятся повсюду, обследуя новую «территорию», которую они еще не пометили.

По площади новая квартира превосходит мастерскую в Бато-Лавуар примерно в пять-шесть раз, есть даже комната для прислуги. Родители Пабло отправляют ему несколько предметов старинной мебели с инкрустацией и кресла. Сам Пикассо ищет в квартале подходящую мебель, чтобы завершить обустройство нового жилища. Он приобретает большую удобную кровать, солидный старинный буфет из дикой вишни, большой диван в стиле Луи-Филиппа, обитый сиреневым плюшем.

Постепенно Пабло почувствовал, что им овладела страсть к коллекционированию, которую он никогда не мог удовлетворить из-за недостатка средств. Но он не отличался изысканным вкусом. И он гордится этим, считая наличие вкуса буржуазным пережитком. И в самом деле, он предпочитает все необычное, диковинное, причудливое, нестандартное, отступающее от нормы и… бесполезное. Зачем, например, ему маленький орган красного дерева — ведь ни он, ни Фернанда не умеют играть на этом инструменте? Потому, что он красив? Вовсе нет. А потому, что обладает удивительной особенностью — всякий раз, когда нажимаешь на клавишу, из мехов органа исходит резкий запах ладана.

Вскоре Пикассо украсит комнаты изделиями из бронзы, олова, фаянса — разным «хламом», который он смог откопать в лавках старьевщиков. Он купил еще куски старинных гобеленов из Обюссона или Бовэ, что вызвало раздражение Фернанды; она также питала отвращение и к лубочным картинкам в рамках из плетеной соломы, которые приносил Пабло, считая их забавными.

— Браво! — язвительно замечала она. — Наша гостиная будет похожа на комнату консьержки.

Она с трудом мирилась с тем, что Пабло делал все это лишь ради забавы. Ведь он, наконец, счастлив после стольких лет нищеты, постоянной нужды, непрерывного страха за завтрашний день. Даже не признаваясь себе в этом, он гордится, что добился возможности жить комфортно.

Но некоторые друзья из богемных кругов Монмартра тоже не приветствуют подобную метаморфозу. Они поднимают на смех приобретения Пабло. А Пабло, не любящий музыки, покупает пианино для гостиной, как у буржуа, нанимает горничную, которая обслуживает хозяев в накрахмаленном белом переднике, а также он учреждает один день — воскресенье — для приема гостей.

Некоторые начинают даже считать, что он «умер» как художник и что, «обосновавшись» таким образом, он займется карьерой, осуществляя мечту отца.

Естественно, что ни Брак, ни Макс Жакоб, ни Матисс, ни покупатели и истинные ценители его искусства так не считали. И они оказались правы.

В самом деле, обретя комфортные условия жизни, Пикассо удвоил свою творческую активность. В сущности, этот вечно ищущий художник, который не перестает нарушать общепринятые правила, рисковать вплоть до того, что искажает, уродует в своих картинах и скульптурах даже тех, кого любит, он все-таки нуждается в компенсации хотя бы нормальными условиями жизни. И он действительно хочет быть как все… по крайней мере, за порогом своей мастерской.

А в мастерской, где протекает его настоящая жизнь, он продолжает свои революционные эксперименты. Если, угождая Фернанде, он разыгрывает своего рода социальную комедию, то в мастерской правит как абсолютный властелин. Он выставляет там африканские скульптуры и маски, которые восхищают его своей экспрессией. Развешивает на стенах гитары и мандолины, в которых видит подобие женскому телу. Долгое время Брак и Пикассо отводят этим инструментам ведущую роль в своих полотнах.

Все это нисколько не мешает Пабло выставлять или собирать в мастерской полотна художников, которыми он восхищается, — работы одних приобретает путем обмена с друзьями, других — в качестве подарка. Среди его приобретений, например, очаровательный женский портрет кисти Коро, картины Руссо, Матисса, Брака, Дерена, Вламинка… Пикассо становится одним из главных коллекционеров современной живописи.

Впрочем, мало кто знает, что он часто посещает Лувр, всегда в одиночестве. И что же он предпочитает? Испанских художников, примитивов и особенно Энгра, который становится для Пабло культовой фигурой.

Даже Фернанда не смеет войти в мастерскую без разрешения. Единственные, кто имеют на это право, — его любимые животные.

Естественно, не могло быть и речи о том, чтобы кто-то убирал в этой святая святых. В самом деле, в мастерской, как и в Бато-Лавуар, царил невообразимый беспорядок, который шокировал посетителей. Они не понимали, что для Пабло подобный хаос и был порядком.

Единственный раз прислуга осмелилась подмести пол в этом священном месте. Поднявшаяся пыль тут же прилипла к только что написанным картинам. Гнев Пикассо был ужасен. Несчастная не могла

спать несколько ночей… Шутки в сторону, когда дело касается творчества.

За исключением этого печального эпизода, жизнь служанки протекала достаточно комфортно. Пабло предпочитал жить по времени Испании, поэтому вставали они не раньше одиннадцати или в полдень, и прислуга тоже могла понежиться в постели. С двух часов Пикассо закрывался в мастерской и работал до вечера. А по вечерам они обычно выходили в свет, тем более что теперь он все чаще получал приглашения. Он был приглашен к Полю Пуаре, знаменитому кутюрье, который революционизировал моду, освободив женщин от корсета. Пуаре устраивал блестящие приемы, на которые стремился попасть весь Париж. Пикассо и Фернанда часто посещали молодого художника Франка Берти Авилана, принадлежащего к семье известных владельцев лиможского фарфорового завода. Пабло познакомился с ним у Стайнов.

Отношение Пабло к этим приемам порой озадачивало: говоря о том, что подобные мероприятия вызывают у него смертельную скуку, он все же не мог удержаться, чтобы не посещать их. Впрочем, он не умел говорить «нет», как мы в этом неоднократно убеждались. Оказавшись на приеме, он практически не принимал участия в светских беседах, а сидел в углу с мрачным видом. Настоящая пытка начиналась, когда к нему обращались с просьбой рассказать о своем творчестве, так как он все еще изъяснялся на ломаном французском. К тому же считал абсолютно бесполезным что-то кому-то объяснять. И его недовольный вид быстро охлаждал пыл тех, кто позволял себе обратиться к нему с вопросами…

Фернанда Оливье довольно красочно описывает приемы у Стайнов, толпу «художников, богемы, буржуа, в основном иностранцев», которые растекались по всем уголкам квартиры, настолько их было много. Центральными фигурами среди приглашенных были Матисс и Пикассо, которые постоянно соперничали друг с другом. Пабло откровенно предпочитал, чтобы интересовались именно им. А Матисс покорял окружающих красноречием, убеждая слушателей четкими высказываниями в правоте своей точки зрения. Пикассо, плохо владевший французским, не участвовал в спорах с соперником на этой почве. Но все же он не мог удержаться, чтобы не бросить в адрес Матисса несколько колких

замечаний, значение которых было понятно противнику, даже если большинство гостей не улавливали их смысла. Определенно, соперники знали цену друг другу. Вот почему они так пристально следили друг за другом…

Случай, описанный Фернандой, позволяет лучше понять умонастроение Пикассо в те годы и увидеть личность Пабло.

Во время одного из вечеров у Стайнов Пабло заметил, что они, не спросив разрешения, покрыли лаком две купленные у него картины. Разъяренный Пикассо, считая, что таким образом они совершенно исказили полотна, решил снять их и унести. Фернанде с помощью нескольких друзей с огромным трудом удалось предотвратить скандал. К счастью, Стайны, занятые с гостями в другой комнате, ничего не заметили. Узнав об инциденте позже, они со смехом заявили Пабло:

— Это был всего лишь небольшой эксперимент. Лак исчезнет со временем…

А между тем Пабло в течение нескольких недель игнорировал приемы в доме Стайнов. Им пришлось прийти к нему и убедить снова посещать их дом. В сущности, Пабло любил Стайнов, он нуждался в их искреннем восхищении его талантом, в их дружбе, поэтому не смог бы окончательно порвать с ними. Да к тому же это не было в его интересах: Стайны собирали такое общество, о котором Пабло мог только мечтать, а он был слишком здравомыслящим, чтобы пожертвовать их поддержкой в угоду собственному настроению…

Обычно Пабло и Фернанда принимали гостей по воскресеньям, но это не мешало им ужинать с друзьями и в обычные дни. Среди приглашенных — Аполлинер, Макс Жакоб, Сальмон, Пичот, Ван Донген, Брак, Гертруда Стайн и даже Матисс. Эти товарищеские ужины обнажали те изменения, которые произошли в их умах и, возможно, даже в сердцах. Всегда немного грустно, когда завершается определенная эпоха, — все это ощущают, хотя не говорят об этом и даже не признаются сами себе. Ужин протекает теперь в уютной гостиной за овальным столом из красного дерева, их обслуживает горничная. «Она знает, как приготовить суфле», — с одобрением отмечает Гертруда. Угощение обильное и разнообразное. Но каждый с ностальгией вспоминает импровизированные ужины в прошлом, в Бато-Лавуар Фернанда освобождала часть стола от тюбиков с красками и старых консервных банок, где отмокали в скипидаре кисточки.

Вместо скатерти она расстилала старую газету, открывала банку сардин и готовила рис. Мест всем не хватало, некоторые ели, сидя на полу. Но как было весело! И теперь всем кажется, что дружба и товарищество были тогда более искренними, глубокими и настоящими. И тогда они могли веселиться по пустякам…

Тем не менее они еще молоды, в 1909 году Браку было всего двадцать семь, Сальмону и Фернанде — двадцать восемь, Ван Донгену и Максу Жакобу — тридцать два и тридцать три. Пикассо — двадцать восемь, но выглядит он моложе.

Однако теперь их вечера проходят так, словно успех Пабло и сопутствующая финансовая обеспеченность, а также новая обстановка, в которой он живет, нарушили гармонию этой маленькой «банды».

Много позже постаревший Пабло, проходя с другом по улице Равиньян, грустно признается:

— Это единственное место, где я когда-либо был по-настоящему счастлив!

Именно в это время еще больше охладели отношения между художником и Фернандой. А началось все в Хорте, из-за того, какой он изобразил ее на портретах, а также из-за эгоизма Пабло, который, по словам Фернанды, постоянно проявлялся в повседневной жизни.

К этому прибавились серьезные расхождения в их отношении к образу жизни, который они вели, перебравшись из Бато-Лавуар на бульвар Клиши. Фернанда рассматривала это как путь к той буржуазной жизни, о которой она в глубине души не переставала мечтать. Но Пабло, добившись прочного материального благополучия, совсем не просто чувствовал себя в новом социальном статусе. Это комфортное существование, которое должно было бы сделать его счастливым, натыкается на внутреннее противоречие. Порой ему кажется, что он предал старых друзей, оказавшихся менее удачливыми. В то время как Фернанда, называя свой адрес, гордо произносит: «бульвар Клиши», Пабло, немного стыдясь, предпочитает говорить, что живет «на Фрошо», что обозначает лишь улицу, куда выходит задняя часть дома…

Еще больше нарушает гармонию их отношений безразличие Пабло ко всему, что не имеет отношения к его экспериментам в кубизме, чем он сейчас непрерывно занимается.

В период 1909–1910 годов Пабло продолжает работать параллельно с Браком и в постоянном сотрудничестве с ним, и это будет продолжаться еще три-четыре года. Кроме того, он пишет портрет Брака, причем Брак не позирует ему. Пикассо использует фотографию, сделанную им самим. Он пишет и портрет Кловиса Саго, что удивительно, если вспомнить, как нещадно эксплуатировал Саго художника, пользуясь его нищенским положением. Возможно, Пабло был благодарен Саго за то, что тот одним из первых признал его талант…

Работая без устали, Пикассо пишет много портретов. Среди них — портрет Воллара, возможно, наиболее известный и, по мнению многих, наиболее удачный портрет этого периода. Пабло, способный, если того захочет, писать по два портрета в день, потратил на портрет Воллара месяцы, добиваясь совершенства, так как хотел доказать торговцу живописью, что его кубизм позволяет сделать портрет такого же качества, как и классическая живопись. И он выигрывает это пари, так как эта работа имеет безусловный, неоспоримый успех. Кажется, что лицо и торс торговца с усилием вырываются из прочной стены кубов и призм, как будто Воллар хочет пройти сквозь эту стену, чтобы приблизиться к нам. Можно было бы сказать, что Пабло иллюстрирует роман Марселя Эйме «Проходящий сквозь стены». Удивительно, что черты лица модели, полностью состоящие из геометрических кристаллов, насаженных один на другой, создают потрясающее сходство с оригиналом. И Воллар будет всюду с удовольствием рассказывать, как четырехлетний ребенок, застыв перед портретом, воскликнул: «Ой!.. Месье Войяр!», — несколько искажая его имя, но узнав изображенного.

Еще более поразительно, что Роланд Пенроуз, который был знаком с Вильгельмом Уде только по портрету, написанному Пикассо, мгновенно узнал его, случайно встретив двадцать пять лет спустя, в одном из лондонских пабов.

Что бы ни говорил Канвейлер, подобного не могло бы случиться с его портретом, написанным позже. В самом деле, постепенно Пикассо все меньше и меньше придерживается прямого и традиционного сходства с оригиналом. Он стремится теперь не к точному воспроизведению внешнего облика модели, а пытается глубоко

проникнуть в ее внутреннюю природу. Так, в портрете Канвейлера художник высвечивает верхнюю часть лица — лоб, взгляд, как бы отдавая должное блеску ума этого человека. Остальная часть лица и особенно туловище остаются невыразительными, будто в тени. Поверхность холста подобна замысловатому узору из крошечных плоскостей различной величины и формы — множество кубиков, призм и треугольников.

Но, опасаясь, по-видимому, что от персонажа на холсте не остается ничего реального, Пабло оставил в отдельных местах кое-какие знаки. Можно, например, угадать пальцы, волосы, возможно, нос, глаза и цепочку от часов. Вот примерно и все. Но не следует думать, что эти «кусочки» реальности выбраны случайно. Это продиктовано желанием художника доставить удовольствие преуспевающему торговцу картинами, но без лести. Одно из средств добиться этого — особое освещение верхней части лица. Другое — реальные детали, которые Пикассо оставил на портрете, полны символики. Руки? Они говорят о неутомимой активности торговца. Нос? Намекает на удивительную способность Канвейлера учуять таланты. Глаза? Канвейлер — человек, который умеет видеть… И как!

У всех перечисленных портретов есть общее — пространство, окружающее персонажи, не пустое, как это часто бывает на классических портретах, — оно материализовано, как и сами персонажи, с помощью множества мельчайших плоскостей, насаженных одна на другую, вплоть до рамки картины. Все это создает впечатление поверхности разбитого зеркала, что характерно для этого периода творчества Пикассо.

И почти всюду смягченные, приглушенные, угасшие цвета — серый, коричневый, охровый, слоновой кости, бежевый или бледно-голубой, часто гризайль или монохромная гармония. На самом деле Пабло гораздо больше интересуют формы, а не цвета, а потому он старается не мешать пластике ансамбля.

Июль 1910 года, Коста-Брава, в нескольких сотнях метров от Кадакеса. На дне рыбацкой шхуны, мирно покачивающейся на якоре, блаженно растянулся невысокий загорелый мужчина лет тридцати. Он наслаждается последними лучами заходящего солнца, тогда как другой, чуть постарше, высокий, худощавый, с бородой, усевшись на

корме, следит за поплавком, колышущимся на легких волнах. Первый из них — не кто иной, как сам Пикассо, прибывший на отдых 30 июня, второй — его друг Рамон Пичот, чья семья владеет в Кадакесе большим домом. Рамон женат на той самой Жермен Гаргалло, из-за которой покончил с собой несчастный Касаджемас. Это они уговорили Пикассо и Фернанду приехать в Кадакес на лето. Пикассо снял квартиру в доме № 3 на площади Лас Эрбс (ныне площадь Фредерико Рахола). Сюда же прибыли Андре Дерен и его подруга Алиса Принсе. Обе пары часто посещают дом Пичотов, где обычно собираются по вечерам поэты и художники. Гости весело проводят время.

Окрестности Кадакеса очень живописны. Деревня, находящаяся в глубине залива, окруженного скалами, хорошо защищающими его от ветров, расположена на солнечном склоне горного отрога. Ночью порывы ветра приносят ароматы трав с окружающих холмов. Настоящая идиллия. Следует заметить, что в 1910 году в этих местах не было ни туристов, ни фешенебельных отелей, лишь скромная гостиница Ля Фонда Мирамар, где остановились Дерены.

В Кадакесе Пабло много работает, но умело сочетает труд с отдыхом. Он любит ловить морских ежей темно-фиолетового цвета, называемых также морскими каштанами: их легко увидеть сквозь прозрачную воду — они буквально устилают бархатистое песчаное дно. А затем он с наслаждением дегустирует их с айоли (приправой из чеснока с оливковым маслом), запивая отличным местным вином. Семья Пичот, владеющая двумя небольшими рыбацкими шхунами, предоставила одну из них, носящую величественное название «Навуходоносор», для поисков лежбищ морских ежей. К несчастью, их первая экспедиция была преждевременно завершена: Фриска, огромная собака Пикассо, оставленная на берегу, решила присоединиться к хозяевам вплавь; «Навуходоносор» была настолько перегружена пассажирами и корзинами с провизией, что борта лодки опустились почти до уровня воды, поэтому, если бы на борту оказалась еще Фриска, размером с теленка, то шхуна пошла бы ко дну. Поэтому решили не уходить дальше островка Кукуруку у выхода из залива, чтобы не довести до изнеможения несчастную собаку.

В другой раз вся компания отправилась в «гастрономическую» экспедицию: они решили посетить рыбацкие харчевни, которых было немало в округе. До этого Пикассо вообразил, что он болен непонятно

чем, и придерживался строгой диеты, ел в основном рис, не позволял себе ни капли вина. А здесь он вдруг начал нормально есть и пить, снова стал весел и даже танцевал сардану на Пляс Эрбс и пытался обучить танцу Андре Дерена. Пабло любит Андре, их вкусы во многом совпадают, в частности, оба интересуются африканским искусством, очень близки и их эстетические концепции. Аполлинер написал в 1913 году: «Кубизм Пикассо вышел из движения, которое родилось с Андре Дереном». Добавим, что за пять лет до этого Пикассо был какое-то время любовником Алисы и именно он познакомил ее с Андре. Пикассо говорил не раз: обладание одной и той же женщиной, даже если это происходит в разные периоды, приводит к особенно прочной дружбе. Впрочем, не аналогичный ли случай и с Рамоном Пичотом, женой которого стала бывшая любовница Пикассо?

Несмотря на развлечения, Пикассо очень много работает, как он делал это всегда. На этот раз его мало интересуют пейзажи: он нарисовал только порт Кадакеса и несколько эскизов рыбацких шхун. По просьбе Макса Жакоба он делает офорты для его книги «Святой Маторель».

Что же это за произведение? Вернемся на несколько месяцев назад. Осенью 1909 года Максу явилось видение Святой Девы, вследствие чего произошло его мистическое обращение к католицизму, что и привело к созданию этой книги. И Пикассо согласился ее проиллюстрировать, хотя сюжет явно не совпадал с его собственными интересами. Книгу опубликует Канвейлер в 1910 году, а Макс сочинит весьма замысловатое посвящение: «Пикассо за все, что я знаю, что он знает, за все, что он знает, что знаю я».

Но это не главное занятие Пабло. Большая часть времени уходит на многочисленные эксперименты, которые можно назвать «кубистическими» — за неимением лучшего определения. Он пробует, он пытается нащупать решение сложных проблем, и когда возвращается осенью в Париж, то некоторые его картины или незаконченны, или кажутся незавершенными.

Вероятно, Пикассо, хотя и не признался в этом Браку, явно страдал из-за его отсутствия. Картезианский ум друга, его здравый смысл помогли бы Пабло в момент мучительных поисков и переживаний и внушили бы ему уверенность.

В любом случае, нельзя сказать, что Пабло вернулся из Кадакеса ни с чем. В результате мучительных поисков и многочисленных опытов он полностью освобождается от понятия контура. Раньше он делил пейзажи, предметы и персонажи на фрагменты, и все же они оставались узнаваемыми, потому что приблизительно сохраняли обычные очертания. Таковы портреты Воллара и Уде. Теперь же, напротив, Пикассо как бы взрывает предметы на многочисленные геометрические элементы, которые затем искусно комбинирует вокруг упрощенных структур. Так ему удается создавать потрясающие пластические композиции. Хорошим примером этой новой манеры письма является портрет Канвейлера, написанный осенью 1910 года, после возвращения из Кадакеса. Этот портрет представляет весьма отдаленное сходство с моделью, лишь несколько знаков, намеков указывают на оригинал. Название картины теперь становится единственной связующей нитью, которая объединяет произведение и реальность. Например, *Обнаженная женщина*, написанная в 1910 году. Едва ли возможно определить — она обнаженная или нет, и даже действительно ли это женщина. Таков и ряд других картин 1910–1911 годов. Когда Пикассо рисует какой-то предмет или персонаж, он часто делает эскиз, где без труда можно определить объект его вдохновения. Он начинает всегда, создавая нечто конкретное, а затем, анализируя модель, постепенно убирает все второстепенные детали, чтобы сохранить только то, что считает самым существенным. И зачастую мало что остается…

Несмотря на это, Пикассо стремится, чтобы его живопись отличалась от абстрактной, которую он отвергает. Абстрактная живопись полностью оторвана от реальной действительности. Это подразумевает, что абстрактное произведение исключительно с помощью форм и цветовой гаммы возбуждает эстетическое восприятие, совершенно не претендуя на хотя бы приблизительное отражение видимого мира и даже на малейшую связь с ним.

Совершенно иных принципов придерживаются Пикассо и Брак. Конечно, подобно абстракционистам, они отказываются от имитации реальности, но тем не менее используют ее как отправную точку. Наконец, они сохраняют несколько конкретных ориентиров, позволяющих идентифицировать сюжет произведения. И эти намеки, ориентиры совсем не лишние для зрителя, даже если уже даны очень

точные названия картин, например *Туалетный столик, Стакан и лимон*. Правда, иногда приходится внимательно изучать каждую деталь картины, чтобы их обнаружить.

Пикассо яростно отрицает, что его картины потеряли контакт с реальностью. Тем, кто его упрекает, он показывает фотографию модели, шаг за шагом демонстрируя, что все, абсолютно все, скрупулезно «перенесено» на холст. Но изображение настолько очищено, упрощено, смещено и дезинтегрировано, что только обладание каким-то секретным кодом поможет нескольким посвященным расшифровать подобные криптограммы.

Пикассо и Брак осознают такую опасность и вовсе не желают отгородиться от зрителя. Чтобы облегчить восприятие своих картин, они увеличивают на полотне количество ориентиров и дают больше предметов узнаваемых, таких как кувшины, кружки, стаканы, бутылки, трубки, игральные карты, коробки спичек или пакеты табака. И, естественно, музыкальные инструменты — помимо гитар и мандолин, кларнеты, скрипки, пианино и аккордеоны.

Но в изображении человека трудности остаются, о чем свидетельствуют забавные случаи. Американец Альфред Стиглиц организует в Нью-Йорке в Галерее 291 выставку рисунков и гравюр Пикассо. У некоторых работ нет названия. И тогда происходит то, что и должно было случиться: обнаженную женщину принимают за *Пожарную лестницу,* одну из тех, что крепятся на задней стенке американских домов. Картина вызвала многочисленные ожесточенные споры и даже скандал. Но, как бы то ни было, о Пикассо заговорили, его обсуждают, он стал известен в Соединенных Штатах.

На самом деле Пикассо, как и Брак, прежде всего интересуется формами и внутренним ритмом, который их оживляет, их динамизмом, и совсем немного сюжетом картины и банальным, внешним видом, что чаще всего интересует зрителя. Но у кого родилась идея рассматривать картины с этой точки зрения? Публика совершенно не подготовлена к новой манере восприятия и продолжает смотреть так, как делала это веками. Исключение составляют друзья, несколько утонченных любителей да отдельных торговцев картинами, кого не пугают замкнутость и удаленность от реальности этих двух художников.

Несмотря на все эти трудности, ряд художников тоже охвачен непреодолимым желанием заняться кубизмом — «кубифицировать»,

по ироничному выражению Брака. И целая когорта последователей этого течения выставляет свои работы в апреле 1911 года в Салоне независимых, что вызвало необычайное раздражение Пабло. В зале № 8, зале кубизма, представлены полотна Жана Метценже и Альбера Глеза, которые вскоре даже напишут трактат «О кубизме», Робера Делоне и Фернана Леже, а в соседних залах — картины Марселя Дюшана, Андре Лота, Роже де Ля Френе и Франсиса Пикабии…

Конечно, ни Пикассо, ни Брак не согласились выставлять свои работы в толпе подражателей. По их мнению, эти «кубисты» всего лишь в карикатурном виде представили их собственные произведения.

Июль 1911 года. Терраса кафе в Сере, в восточных Пиренеях. Жарким летним вечером в стороне от основной массы клиентов за отдельным столиком расположилась компания из десяти человек. Среди них двое смуглых мужчин невысокого роста, с очень живыми черными глазами — на них сосредоточено внимание всей группы. Это Пикассо и Маноло, скульптор, с которым Пабло познакомился в «Четырех котах». Они неоднократно встречались в Париже, но теперь весельчак и выдумщик остепенился. Он женился на очаровательной барменше из Латинского квартала, по прозвищу Тотота, очень энергичной и веселой. Супружеская пара обосновалась в Сере. Они обрели здесь покровителя в лице Франка Берти Авилана, который тоже недавно прибыл в этот маленький городок. Он купил заброшенный монастырь XVIII века и решил его реставрировать.

Маноло расхваливал этот небольшой городок, расположенный во французской части Каталонии, где царили более свободные нравы, что особенно важно для Маноло, который недавно дезертировал из испанской армии… Чтобы лучше представить себе это место, вообразите большую группу старых домов, окруженных огородами, вишневыми и абрикосовыми садами, у основания Пиренеев, скалистые гребни которых загораживают горизонт.

Прошлым летом Пабло отдыхал в Кадакесе с Фернандой, на этот раз он приезжает 10 июля в Сере один. Не является ли это знаком растущих разногласий между Пабло и его любовницей? Вполне возможно, хотя могли быть и другие причины, по которым он приехал один. В конце концов Фернанда присоединилась к нему, прибыв в Сере в середине августа вместе с Браком. 8 августа Пабло написал, что ждет

ее приезда с нетерпением. Это он сформулировал на весьма приблизительном французском. Хотя он жил с француженкой, не знающей испанского, он почти не добился прогресса в овладении французским. Возможно, он и не прилагал особых усилий, поскольку был поглощен своим творчеством.

А между тем Пабло провел пять недель в Сере в одиночестве и чувствовал себя прекрасно: он снова слышал каталонскую речь, часто проводил время на террасах кафе, в тени огромных платанов. Все здесь напоминало ему родные края. К тому же его окружали друзья — помимо Маноло и Тототы, Авилан, композитор Деода де Северак и художники из Парижа. В кафе они обращали на себя внимание яркими нарядами, а женщины шокировали местное население тем, что осмеливались не носить чулок. Иногда некоторые из них являлись в причудливых масках, в том числе и Пабло, который всегда любил маскарад. Иногда он рисует портреты посетителей или животных на мраморных столиках кафе, причем делает это вверх ногами, так, чтобы человек, сидящий напротив, мог видеть свой портрет, обращенный к нему. Поначалу он остановился в отеле Канигу, а работал в мастерской Маноло, затем перебрался в просторный особняк Авилана, окруженный дивным парком.

Проведя счастливые дни в Сере, Пабло был готов остаться там еще на один или два месяца, но неожиданно покидает этот милый городок и возвращается в Париж. Что же произошло?

21 августа в Париже разразился грандиозный скандал: в Лувре похитили *Джоконду.* Музей закрыли на неделю… Напомним, что еще в 1907 году авантюрист Жери-Пьере украл в Лувре две иберийские статуэтки, которые затем продал Пикассо при посредничестве Аполлинера. Он знал, что художник увлечен примитивным искусством. В мае 1911 года он украл третью статуэтку. В это время он жил у Аполлинера, который приютил его из сострадания, зная его бедственное положение. Взамен он предложил Аполлинеру свои услуги в качестве секретаря.

После исчезновения *Джоконды* 28 августа Жери-Пьере принес в редакцию газеты «Paris-Journal» украденную статуэтку, которую он хранил у Аполлинера, при этом выставив поэта чуть ли не как скупщика краденого. Естественно, редакция щедро оплатила авантюристу такую сногсшибательную новость. А на следующий день

газета опубликовала статью, изобличающую скандальную легкость, с какой любой проходимец может вынести из Лувра приглянувшийся ему экспонат. Поначалу статуэтку выставили в витрине редакции, а затем торжественно вернули в музей.

В то же время Жери-Пьере признался, что в 1907 году вынес из Лувра две другие статуэтки и продал их одному любителю искусства, газета тут же опубликовала эту новость. Пикассо, узнав об этом в Сере, понял, что он рискует быть привлеченным к ответственности как минимум за скупку краденого. Хуже того, его могли обвинить в том, что он был заказчиком этого похищения, так как было известно, что он поклонник древнего иберийского искусства. Поэтому Пикассо и Фернанда в такой спешке покинули Сере.

В своих воспоминаниях Фернанда рассказывает о том, что в день приезда в Париж они столкнулись с совершенно растерянным, «обезумевшим» Аполлинером. Им необходимо было обсудить, что предпринять в столь щекотливой ситуации. «Я все еще вижу их, — пишет Фернанда, — словно двух раскаивающихся напроказивших детей, повергнутых в ужас, мечтающих даже сбежать за границу. Только благодаря мне они не зашли слишком далеко в своем безумии. В конце концов, они решили остаться в Париже и немедленно освободиться от компрометирующих их статуэток».

Но как это сделать? Они быстро и без всякого аппетита поужинали и решили в полночь выбросить в Сену чемодан с двумя статуэтками. Но, добравшись до Сены, никак не могут выбрать ни подходящего момента, ни места. На мосту? Невозможно! Их могут заметить. На берегу? В полном смятении они воображают, что за ними уже следят; им кажется, что за каждым платаном таится агент полиции, готовый кинуться на них. Впрочем, два субъекта, бредущие ночью по берегу реки с чемоданом, действительно, выглядят подозрительно. В конце концов около двух часов ночи перед Фернандой предстали наши герои, совершенно изможденные, с чемоданом… и его содержимым.

Аполлинер остался у Пикассо, чтобы вместе разработать тактику защиты. С согласия Пабло Гийом явился утром в редакцию «Paris-Journal» и отдал им две статуэтки с просьбой вернуть их в Лувр. Журналисты счастливы: какая прекрасная реклама для газеты! Естественно, они заверили поэта в том, что его имя будет сохранено в

тайне. Какая наивность! На следующее утро, 7 сентября полиция явилась к нему и учинила обыск: они искали… *Джоконду*, так как, по их мнению, между двумя кражами могла существовать связь. Конечно, они не нашли картину Леонардо да Винчи, но заподозрили, что бедный Гийом является шефом интернациональной банды торговцев произведениями искусства. Несчастный поэт в наручниках был препровожден в тюрьму Санте.

Не имея никаких известий от Гийома, Пабло крайне обеспокоен, но не решается отправиться к нему домой. И его страхи были не беспочвенны: через сорок восемь часов на рассвете инспектор полиции позвонил в дверь. Художник должен предстать перед судебным следователем в девять утра. «Дрожащий Пикассо буквально потерял голову от страха, так что даже пришлось помочь ему одеться», — вспоминает Фернанда. В кабинете следователя он видит бледного, растерянного Аполлинера… Подобный «спектакль» его окончательно добил… Что происходит? Как пишут некоторые биографы, например мадам Стассинопулос, Пабло, обезумев от страха, якобы «отрекся» от Гийома, заявив, что едва знаком с ним, пытаясь таким образом оградить себя от преследования, даже во вред другу. Пикассо знал, где Жери-Пьере мог взять статуэтки, так как в его присутствии этот мошенник как-то спросил Мари Лорансен: «Мадемуазель Мари, я отправляюсь в Лувр, вам ничего не нужно?»

Ужасно испуганные, подавленные, оба пытаются защищаться и плачут, словно напроказившие мальчишки. Наблюдая это отчаяние, следователь понимает, что они виновны всего лишь в неосмотрительном поступке. У Пабло берут подписку о невыезде и отпускают, Гийом же остается в тюрьме, его освободят только 12 сентября после вмешательства заместителя генерального прокурора Жюля Гранье, который симпатизировал артистическим кругам. Кроме того, друзья Аполлинера вручили судье петицию в его защиту, и даже проходимец Жери-Пьере прислал чистосердечное признание, оправдывающее Гийома. Дело было официально прекращено в январе 1912 года из-за отсутствия состава преступления.

Пабло, потрясенный происшедшим, долгое время не мог ездить в автобусе, следующем по маршруту площадь Пигаль — винный рынок Алль, в котором его сопровождали в здание суда двое полицейских.

Следует отметить, что Пабло и Гийом не имели французского гражданства, а потому пребывали в постоянном страхе быть изгнанными из страны. Они опасались, что любая случайность в этот период разгула шовинизма может стать причиной того, что их лишат вида на жительство. Ситуация на самом деле была очень сложная, так как кубизм стал рассматриваться как затея, направляемая немцами против здоровой французской живописи, и критик Луи Воксель назвал Пикассо «Убю-Куб», имея в виду бульонные кубики (Куб), изготовляемые по ту сторону Рейна.

Поведение Пабло по отношению к Гийому, по-видимому, не было таким неприглядным, как это рассказывают некоторые биографы, так как их дружеские отношения нисколько не изменились.

А Аполлинер был глубоко потрясен этим арестом. Несмотря на официальное оправдание, он никогда не забудет дней, проведенных в тюрьме. К тому же Мари Лорансен, воспользовавшись этим обстоятельством, разрывает отношения с ним в июне, а некоторые друзья в течение какого-то времени будут избегать его. Когда в 1914 году Гийом захочет завербоваться добровольцем во французскую армию, выдачу гражданства ему задержат на несколько месяцев из-за дела о статуэтках. Возможно, чтобы смыть с себя этот позор, он и захотел защищать новую родину.

Пикассо, тяжело переживавший случившееся, в течение нескольких недель, отправляясь куда-то, несколько раз менял такси, чтобы сбить с толку воображаемых полицейских. В конце концов он забудет это скандальное происшествие…

Для художника лето 1911 года, так печально завершившееся, было все-таки плодотворным. Но его тогда вдохновляли не пейзажи Сере, он и там продолжал эксперименты, начатые в Париже. Он создает композиции, где основные линии, если присмотреться внимательно, филигранно воссоздают незавершенные пирамиды.

Примером могут служить *Поэт* и *Аккордеонист*, где гармонично сочетаются серый и коричневый цвета. Он вводит в картину печатные буквы большого размера, как делал это Брак в предыдущем году, а Брак, приехав в Сере, перенимает у Пабло его пирамидальные построения, которые помогают упорядочить его композиции.

Таким образом, между двумя художниками существовало своего рода взаимное влияние, если не дружеское соперничество: вслед за

Мужчиной с мандолиной Брака последует *Мандолинист* Пабло, а за *Пейзажем Сере* Пикассо — *Сере* Брака, все эти произведения очень схожи между собой.

В октябре 1911 года картины кубистов в Осеннем салоне занимают уже значительное место, к великому огорчению их противников, которые с иронией отзываются о «мэтрах кубов» и предсказывают им полное банкротство в будущем. В салоне представлены работы Дюшана, Ле Фоконье, Леже, Глеза, Метценже… и это направление находит активных защитников.

Но что думает Пикассо о своих коллегах? На его взгляд, это неумелые последователи кубизма без большого таланта. Приведем высказывания критика Анри Гильбо. Он описывает посещение выставки Аполлинером в сопровождении «симпатичного насмешника Пабло Пикассо, чей талант неоспорим. Они с насмешкой рассматривают картины, где группировались кубы, конусы и цилиндры, явно не одобряя их».

Парадоксально, но именно Пикассо, не представивший своих работ в Осеннем салоне, завоевывает благожелательные отзывы в зарубежной прессе. В большинстве этих статей Пикассо рассматривается как «изобретатель» кубизма, а другие художники, которые выставляются под той же «этикеткой», как его последователи. А Пабло по-прежнему вместе с Браком продолжает свои эксперименты. Его живопись, довольно сложная, малодоступная для понимания, постепенно становится «читаемой». На его полотнах появляется все больше ориентиров, знаков реального. Таковы *Коробка спичек, трубка и стаканы* и *Гитара, стакан и трубка,* написанные зимой 1911/12 года. Все эти предметы можно сразу же распознать. А что сказать об *Авеню Фрошо,* где изображен вид улицы из мастерской Пикассо? Очень упрощенно, но достаточно узнаваемо. Печатные буквы, которые Пабло начал рисовать или наносить на холст с помощью трафарета, как это делал Брак в *Португальце*, появляются все чаще, иногда это целые слова, несущие смысловую нагрузку.

Эволюция в творчестве Пикассо и Брака в этот период намного более существенная, чем принято считать. Стремясь не превращать свою живопись в абстрактную, доступную лишь посвященным, они предпринимают революционные шаги.

Все началось с гвоздя Брака. Художник изобразил на картине *Кувшин и кружка* гвоздь, отбрасывающий тень, создавалось впечатление, что этим гвоздем картина прикреплена к стене. Вводя таким образом в свое творение «реальную», недеформированную деталь, Брак изобретает своеобразный способ, побуждающий зрителя рассматривать как «реальные» и другие предметы, фигурирующие на полотне, изучая их с особым вниманием. Тем же путем пошел и Пикассо: он увеличивает число знаков и ориентиров, чтобы помочь непонимающему зрителю. Например, часть занавески предполагает окно; ключ ящика — предмет мебели; ломтик лимона и множество других знаков свидетельствуют о том, что художник никогда не отрывался от повседневной жизни.

Но, по мнению обоих художников, в особенности Пикассо, этого еще недостаточно. Печатные буквы увеличиваются, монохромия встречается реже. Более того, в картине *Письмо* Пабло скрупулезно воспроизводит конверт и даже приклеивает на полотно настоящую марку с изображением Эммануэля III. Это первый пример со времен Средневековья, когда в картину вводят реальный предмет.

Пикассо вспоминает, как его отец любил предварительно приложить на полотно силуэты голубей, вырезанные из бумаги, располагая их по-разному, чтобы понять, какая комбинация будет лучше смотреться на картине. Пабло перенимает эту идею и использует ее при создании *Натюрморта с плетеным стулом* (1912 год). Он наклеивает кусок клеенки, имитирующий сиденье стула, на холст. Это первый *коллаж* в истории современной живописи. Художник окаймляет эту овальную картину толстой веревкой из пеньки, которая служит рамкой. В данном случае мы являемся свидетелями введения в живопись материальных элементов, ранее не использованных художником, предметов *ready-made*, как их назовет Марсель Дюшан, который безуспешно пытался приписать себе изобретение коллажа, хотя на самом деле он всего лишь был последователем Пабло.

А между тем отношения между Пабло и Фернандой ухудшаются. Пабло раздражают легкомыслие его любовницы, ее капризы, маниакальное увлечение дорогими духами. А молодой женщине надоедает постоянная вспыльчивость ее спутника. Пабло старался как можно меньше оставаться с Фернандой наедине и проводит время с

друзьями. Он больше не посещает «Проворного кролика», а предпочитает многочисленные кафе, световые рекламы которых то здесь, то там нарушают тревожную темноту Монмартра и площади Пигаль. Его излюбленным местом становится кафе «Эрмитаж», расположенное на бульваре Рошешуар, рядом с цирком Медрано, представления которого он посещал не раз. В «Эрмитаже» всегда многолюдно и шумно, оркестр исполняет вальсы и польки. Сюда заходят Брак, Аполлинер, Макс Жакоб, Сальмон, Мари Лорансен, Канвейлер, Хуан Грис, Метценже, а также некоторые артисты, как, например, Гарри Бор, которого Пабло знал еще с 1904 года и даже исполнил голубой портрет его жены Габи, или Роже Карл. Заглядывали туда и боксеры. Пабло любил посещать боксерские бои, сожалея, что сам не занимается спортом, хотя в свое время брал уроки по боксу. Правда, быстро понял, что не создан для того, чтобы получать удары, а чтобы наносить их другим, увы, следовало предварительно испытать их на себе… Несмотря на это, однажды он так ударил нахала, толкнувшего его, что тот упал. А Пабло заметил с иронией, что этот поступок вызвал у большинства клиентов кафе гораздо больше восхищения, чем его талант художника…

В «Эрмитаже» он познакомился с группой итальянских футуристов. Эти художники требовали разрушения музеев, проповедовали революционное искусство, которое, по их мнению, должно быть динамичным. Они отказались изображать людей в определенной, статичной позе и стремились предоставить зрителю одновременно ощущение настоящего, прошедшего и будущего, чтобы создать иллюзию движения. Например, коня, несущегося рысью, надо рисовать не с четырьмя, а с двадцатью ногами, чтобы точнее передать быстроту скачки. Эта концепция множественности изображений с целью создания ощущения движения, определенно очень изобретательная, искусная, но не основана ли она на приемах кинематографа (шестнадцать изображений в секунду для немого кино)? Как бы то ни было, футуристы имели твердое намерение затмить кубистов, называя их «реакционными буржуа».

Однако это не мешало Пикассо поддерживать с ними дружеские отношения, особенно с Маринетти и Соффичи, зачинателями литературного футуризма. Маринетти, автор знаменитого «Манифеста» (1909), которым буквально бредил Аполлинер, был

неистощим, когда дело касалось сумбурных идей или теорий. Фернанда вспоминала, как однажды ей пришлось в течение десяти часов без перерыва слушать его беседу с Пабло и Гийомом. Среди художников-футуристов особенно выделялись Боччони и Северини, который стал близким другом Пабло. Больше всего Фернанду поражала эксцентричность этих людей: многие из них приходили в кафе в носках разного цвета, причем они непременно сочетались с расцветкой их галстуков.

Среди посетителей кафе был польский художник Людвик Маркус, Аполлинер прозвал его Луи Маркусси по имени одной общины в Сен-и-Уаз. Художник-фовист и талантливый карикатурист, увлеченный кубизмом, он часто приходил в «Эрмитаж» с подругой Евой Гуэль, которая называла себя Марсель Юмбер и жила с художником на улице Деламбр, 33. Пикассо познакомился с ними вскоре после того, как переселился на бульвар Клиши.

Осенью 1911 года Пабло и Ева стали любовниками… Пикассо охладел к Фернанде, кроме того, сама Фернанда позволяла себе короткие романы с некоторыми завсегдатаями «Эрмитажа», в частности, со специалистом по греческой литературе Марио Менье или с трагиком Роже Карлом, и не скрывала свои новые увлечения. Бывали случаи, когда она отсутствовала по два-три дня, ничего не объясняя Пабло… Трудно сказать, кто первым, Пабло или Фернанда, начал изменять. И тем не менее они продолжали жить вместе на бульваре Клиши. Но Пикассо, под предлогом, что ему недостает места, снял мастерскую в Бато-Лавуар, что позволяло ему встречаться там с новой пассией, которая, как и он, не была свободной. Художник не афиширует свое новое увлечение. Но однажды Гертруда и Алис неожиданно прибыли на улицу Равиньян. Они застали Пабло за работой над картиной, внизу которой было написано крупными буквами: MA JOLIE (моя красавица). Можно было подумать, что она посвящена Фернанде. Но что-то подсказало дамам, что речь не о ней. Но им даже не пришло в голову, что новой возлюбленной Пабло могла быть очаровательная Ева, которую они не раз приглашали к себе с ее другом Маркусси. Гертруда и Алис были бы еще более удивлены, если бы несколько недель спустя оказались случайно на бульваре Клиши, 11. Они увидели бы Фернанду, которая садилась с багажом в такси, где ее ожидал молодой обаятельный итальянец Умбальдо Оппи, футурист,

друг Северини, который и представил его Пикассо. Хотела ли Фернанда вернуть Пикассо, возбудив в нем ревность своим поступком, как считали некоторые? Это маловероятно. Скорее всего она действительно влюбилась в обаятельного Оппи. Почувствовав себя покинутой, подозревая появление соперницы, Фернанда решила опередить Пабло. Она не могла перенести перспективы быть брошенной. А Пабло, напротив, почувствовал облегчение: он не любил жестоких разрывов, неприятных сцен, ссор, рыданий, сентиментальные драмы приводили его в ужас. Поэтому он предпочел позволить Фернанде сделать первый шаг. Впрочем, охваченный новой любовной страстью, он не испытывал никакого огорчения в связи с уходом Фернанды, о чем свидетельствует холодный тон его записки Браку от 18 мая 1912 года: «Фернанда покинула „поле боя“ с футуристом. Что мне делать с собакой?» Он не знает, что делать с Фриской, к которой так привязан, потому, что хочет уехать с Евой из Парижа.

Ева Гуэль, двадцати семи лет, миниатюрная, нежная и ласковая, не любила богемную жизнь, в отличие от Фернанды, сумела обеспечить Пабло спокойную, размеренную жизнь, с удовольствием и вкусно готовила, то есть создала обстановку, необходимую для работы, таланта художника. И в самом деле, Пикассо нашел в ней все, что до сих пор ему не могла дать ни одна женщина. Пьер Дэкс, кстати, рассказывал о том, что даже спустя годы Пабло не мог говорить о ней без слез.

Таким образом, тридцатилетний Пабло влюблен словно юнец. У него создалось впечатление, что Ева — первая женщина, которую он когда-либо любил. Когда они вчетвером — он с Фернандой и Ева с Маркусси проводили время в кафе, то слушали песню, сочиненную Фрагсоком, «О Манон, моя красавица (ma jolie), мое сердце приветствует тебя». Название песни «Ma Jolie» Пабло связывал с Евой. Подобное, несколько ребяческое поведение свидетельствовало об искренности чувств Пабло.

Когда впоследствии он утверждал, что его живопись и его дневник — единое целое, то говорил правду, так как очень скоро надписи «Моя красавица» или «Я люблю Еву» появились на многих его картинах. Помимо *Стола архитектора*, которую Гертруда и Алис обнаружили на улице Равиньян, примером могут служить *Женщина с*

гитарой, Скрипка, стаканы, трубка и чернильница и многие другие. Это желание выразить свою любовь объясняется также и его манерой рисовать портреты: он больше не пишет их в классическом стиле, но понимает, что Еве, так же как Фернанде, будет неприятно видеть себя изображенной в манере кубизма.

Слова, написанные на полотнах печатными буквами, — любовное послание Пабло, выполненные оригинальным способом, который он нашел для выражения своих чувств, в то же время не отрекаясь от новой эстетики.

Отъезд Фернанды развязал руки Пабло. Он сразу же смог попросить Еву покинуть Маркусси и жить с ним, что она и сделала без колебаний. Прекрасный игрок, Маркусси избрал в качестве мести остроумный рисунок, как бы предвосхищавший заранее слова Саши Гитри, сказанные им, когда Пьер Френе увел у него Ивонну Прентан: «Нет хуже мести тому, кто уводит вашу женщину, чем оставить ее ему». Набросок, появившийся в «Парижской жизни» 15 июня 1912 года, изображает Маркусси, прыгающего от радости, тогда как Пабло, волочащий огромное ядро, прикованное к ноге, удаляется с Евой. Он ему желает массу удовольствия.

Пабло, не терпящий осложнений и не желающий встречаться с Фернандой, решает как можно скорее покинуть Париж. Они с Евой отправляются в Сере и останавливаются в доме Делькро, огромном здании у подножия Пиренеев, окруженном парком. Здесь Пабло отдыхал летом и отсюда спешно возвращался в Париж из-за скандального дела Жери-Пьере. Теперь же, летом 1912 года, только двое его друзей — Канвейлер и Брак знали, куда уединились Пикассо и Ева.

Вскоре Пабло обращается к Канвейлеру с просьбой прислать ему палитру, трафарет (для рисования), холсты и огромное количество красок, список которых впечатляет. Брака он попросил переправить к нему Фриску, тогда как Жермен Пичот пообещала присматривать за обезьянкой и кошками…

Счастливое событие: прибывает Фриска. Пабло с гордостью сообщает Канвейлеру, что она вызывает восхищение окружающих.

Но неожиданно, 12 июня, — катастрофа: Пабло узнает от Брака, что Пичот собирается прибыть в Сере с Жермен и… Фернандой. Они предполагают провести здесь лето.

Как он смог узнать, что Пикассо отдыхает в Сере? Очевидно, из газет Барселоны.

В тот же день Пабло пишет Канвейлеру: «Я чрезвычайно раздосадован этой новостью, во-первых, потому, что не хотел бы, чтобы моя любовь к Еве пострадала из-за этого. Более того, я не хотел бы, чтобы Ева была также раздражена их присутствием. Мне просто необходим покой, чтобы работать… Ева — необычайно нежная и добрая, я ее очень люблю и буду писать на моих картинах».

То, что чета Пичот решила провести лето не в Кадакесе, где у них огромный, комфортабельный дом, а в Сере, обусловлено, несомненно, влиянием Фернанды. Пичоты решили сопровождать ее, чтобы поддержать морально, а также попытаться повлиять на Пабло. А как же Умбальдо Оппи? Он быстро разочаровал Фернанду, и они вскоре расстались. Фернанда готова вернуться к Пикассо, ведь каковы бы ни были его недостатки, это неординарная личность. Это мужчина ее жизни. К тому же она давно уже привыкла подписывать свои письма «Фернанда Пикассо».

Прибыв в Сере, Фернанда с друзьями стали устраивать крайне неприятные сцены Пабло и Еве, которые трудно себе вообразить… Иной раз дело доходило до драк, вспоминал Палау, биограф Пабло.

Теперь Фернанда убедилась в тщетности своих надежд. Шокированная тем, что Канвейлер по поручению Пабло явился на бульвар Клиши, чтобы взять целый ряд вещей, она не побоялась потом заявлять о «нарушении прав собственности». В конце концов она осознала всю серьезность ситуации. Позже Фернанда признается, что, «будучи преданной подругой в тяжелые времена нищеты», она не «сумела стать таковой в период процветания».

О Фернанде все забудут вплоть до начала 1930 года, когда она опубликует несколько отрывков из своих воспоминаний в газете «Le Soir», а затем в «Mercure de France». Затем в прессе появится анонс, что в издательстве «Stock» вскоре выйдет книга «Пикассо и его друзья». Ольга, жена Пикассо, взбешена: она необычайно ревновала Пабло к Фернанде, первой любви мужа, и перспектива появления мемуаров о годах, проведенных рядом с ним, была для нее невыносима. Она требует, чтобы Пабло помешал этой публикации. Со своей стороны, Пикассо не понравилось, что Фернанда показала его не в лучшем свете в нашумевшем деле с иберийскими статуэтками. Но в

остальном книга, кстати, хорошо написанная, представила его тем не менее скорее симпатичным.

Но, будучи по природе скрытным, Пикассо не хотел бы, чтобы его личная жизнь выносилась на всеобщее обозрение. Он поступил очень неумело, предложив издателю крупную сумму за то, чтобы тот отказался от публикации. И хотя сначала издатель, желая сделать приятное художнику, согласился на сделку, но потом подобное предложение его настолько оскорбило, что он даже ускорил выход книги. Она появилась в 1933 году с хвалебной вступительной статьей Поля Леотода.

Гораздо позже, в 1957 году, Марсель Брак и Алис Дерен сообщают Пикассо, что 76-летняя Фернанда оглохла, страдает от артрита и испытывает большие финансовые затруднения. Пикассо тут же переводит большую сумму денег, которая обеспечила ей достойное существование в течение целого года. Некоторые заявляли, что этот щедрый жест вызван тем, что Пикассо узнал — Фернанда готовит второй том воспоминаний, и пытался таким образом отговорить ее делать это. Так ли было на самом деле? Неизвестно. Но ее крестник, Жильбер Криль, опубликует книгу только после смерти Фернанды, в 1988 году под названием «Личные воспоминания». В предисловии Криль напишет, что расценивает жест художника как искреннее желание помочь, а не как расчет. И на самом деле Пабло, через двадцать пять лет после публикации «Пикассо и его друзья», имел достаточно времени, чтобы признать — в конечном счете книга, какой бы бестактной она ни была, явилась все же свидетельством любви и трогательным прощанием с их общим прошлым. Впрочем, он признавался Женевьеве Лапорт, что среди всех изданий, посвященных ему, именно Фернанда сделала наиболее правдивый его портрет.

Но вернемся в май 1912 года, когда необычайно накалившиеся отношения между Пикассо, Евой и Фернандой, поддерживаемой супругами Пичот, заставили Пабло и его новую подругу очень быстро покинуть Сере. Их спешный отъезд был омрачен и другим событием: бедная Фриска, ослабевшая от старости, серьезно заболела и ее пришлось усыпить. Потрясенный Пабло горько оплакивал собаку, которая прожила у него более восьми лет. Ей единственной он разрешал заходить в мастерскую, когда работал. Но его желание всегда иметь рядом животное было настолько велико, что вскоре он приобрел

немецкую овчарку. Обезьянку Монину, за которой обещала присмотреть Жермен, увели цыгане, а Жермен даже не попыталась остановить их. Несомненно, таким образом она хотела отомстить Пабло за его отношение к Фернанде.

Бежать из Сере, по мнению Пабло, было необходимо, но куда? 21 июня они отправляются в Авиньон, но там Пабло не захотел оставаться, так как слишком много людей знали о его местонахождении. И он решил укрыться в Соргсюр-Увез, в десятке километров к северу от Авиньона. Пикассо и Ева останавливаются на вилле «Ле Клошет». Довольно неприглядное сооружение, похожее на дома в некоторых пригородах Парижа. Они сняли две комнаты и мастерскую за 80 франков в месяц. Но Пабло не обращает внимания на окружающую обстановку, где он живет и работает. Так он ведет себя всегда, даже когда располагает средствами, позволяющими иметь все самое лучшее. Главное — это спокойствие и пространство.

Его письма к Канвейлеру позволяют нам представить, как он жил: «Я нашел дом с небольшим садом и начал обустраиваться. Сегодня вечером я иду в театр на Сару Бернар в „Даме с камелиями“ […]. Передай Браку, что я напишу ему, но никому не давай моего адреса. Я сказал всем, что поехал в Каркассон». Так Пабло стал беглецом, жертвой своего собственного крайне беспокойного темперамента. Он явно преувеличивал опасность, которую, по его мнению, представляла его бывшая спутница. Она вовсе не собиралась предстать перед ним с бутылкой кислоты или револьвером.

К счастью для Пабло, все эти опасения и переживания не помешали ему работать. Некоторые его письма Канвейлеру свидетельствуют о том, что у него появилась привычка рисовать одновременно несколько картин различного характера. Только прибыв в Сорг, он уже пишет: «Ты знаешь мою систему работать. Я начал сразу три картины: *Арлезианку*, натюрморт и пейзаж с афишами».

В других письмах чувствуется его острая необходимость в друзьях, которую он испытывал, даже когда его переполняла любовь. «Напиши мне, — просит он Канвейлера, — так как мне необходимо получать письма от друзей».

Пребывание на юге Франции позволило Пабло бывать на корридах и наслаждаться этим волнующим зрелищем.

Пикассо с нетерпением ожидал приезда Брака, чтобы поработать с ним в Сорге. Он пишет ему: «Я жду твоих писем. Ты знаешь, как радуют меня твои новости.

…Мне так недостает тебя. Где наши прогулки и наши беседы и споры?»

Наконец в последние дни июля Жорж Брак прибывает в Сорг вместе с Марсель Лапрэ, которая только что стала его женой. Он снимает виллу «Бель Эр» с мастерской, виллу, которая по неприглядности может конкурировать с виллой Пикассо. Там начинается их сотрудничество и проходят бесконечные беседы об искусстве, продолжавшиеся до зари… Подобное времяпровождение, следует отметить, было довольно прохладно встречено их подругами.

Несмотря на напряженный труд, обе пары решили поразвлечься и отправились в Марсель. Но Пикассо и Брак нигде не теряли времени даром и нашли несколько негритянских статуэток, среди которых женщина с большой грудью и маска Вобе-Гребо. Они надеются, что эти приобретения помогут им придумать кое-какие приемы, которые позволят избежать имитации и подражательности в будущих портретах. Так, например, в маске они обнаружили инверсию объемов: чтобы передать пустые глазницы, негритянский автор использует выступающие цилиндры. Пикассо и Брак позже воспользуются этим приемом.

В поиске новых форм для своих картин Пикассо, еще будучи в Сере, срывает, не задумываясь, обои со стены одной из арендованных комнат и пишет на стене натюрморт овальной формы *Гитара, бутылка Перно и стакан.* Картина ему настолько понравилась, что, вернувшись в Париж, он поручает Канвейлеру нелегкую задачу — извлечь ее из стены и доставить в Париж. Безусловно, хозяину «Ле Клошет» будут возмещены все убытки. Брак при помощи опытного каменщика сумел отделить кусок стены с картиной, тщательно упаковал и переправил ее в Париж. Позже каменщик вспоминал, что он видел на картине нотный лист с надписью «Ma Jolie», гитару и бутылку «Перно». «Ты видишь, он понял кубизм!» — радостно смеясь, воскликнул Жорж Брак.

Париж, 24 сентября 1912 года, бульвар Распай, 242, квартал Николя-Пуссен. Пикассо и Ева переезжают в этот квартал 14-го округа, расположенный рядом с Монпарнасом. Еще недавно Ева проживала здесь, на улице Деламбр. Возможно, именно она настояла на том, чтобы поселиться в квартале, к которому привыкла…

По мнению Пабло, сменить Монмартр на Монпарнас — символический жест! Он знаменует важный этап его эволюции, и мы убедимся в этом. Между прочим, его новая мастерская располагалась недалеко от улицы Кампань-Премьер, где собирался остановиться Пабло, впервые прибыв в Париж, если бы его друг Нонель не предложил квартиру на Монмартре.

На бульваре Распай мастерская и смежные комнаты находились на первом этаже, поэтому помещение было довольно мрачным, однако Пабло, охваченный любовной страстью, не обращает ни на что внимания. Но через год он все-таки покинет это место. За это время он посетит Барселону, шесть или семь месяцев проведет в Сере. И тем не менее именно этот период станет одним из наиболее плодотворных в его карьере.

Летом Пабло написал такие известные картины: *Любитель боя быков*, *Мужчина с гитарой (Поэт)*. В конце пребывания в Сере он выставил полдюжины работ на крыльце «Ле Клошет» и даже на ступеньках и сфотографировал эту импровизированную выставку…

Но этот период особенно важен другим событием. На самом деле тогда Брак создал свои первые папье-колле — коллажи из бумаги. Их следует отличать от простых коллажей, когда включался в композицию картины всего один реальный элемент: таковым был, например, кусок клеенки в *Натюрморте с плетеным стулом*. Напротив, папье-колле (приклеенные бумажки) — это особый жанр, где бумага является доминирующим материалом.

В сентябре, когда Пабло на несколько дней отбыл в Париж, Брак приступил к экспериментам. Безусловно, он хотел, чтобы авторство этого изобретения принадлежало ему одному. Он покупает в Авиньоне у торговца красками бумагу, раскрашенную под дерево. Написав картину *Компотница и стакан*, он приклеивает на холсте три полосы этой бумаги, имитирующей фактуру дерева, объединяя их штрихами угольного карандаша. А затем добавляет несколько печатных букв…

Так он изобрел эти папье-колле, которые в дальнейшем имели необычайный успех, наряду с коллажем, у многих художников — Хуана Гриса, Матисса, Макса Эрнста, Миро, Магритта, не считая представителей поп-арта…

Вскоре эта техника получила дальнейшее развитие и значительно обогатилась. Так, Пикассо, чтобы придать поверхности картины небывалую фактуру, подмешивал к краске песок или гипс. Более того, в одну из картин, посвященных Еве, он включил пряник в форме сердца, специально купленный на праздничной ярмарке. Пикассо использует также пакеты от табака и игральные карты. Но больше всего для коллажа он предпочитает газеты. Что же касается папье-колле, то Пабло легко признает приоритет друга и пишет Браку 9 октября: «Я применяю твои последние приемы с бумажками и пылью. Я собираюсь изобразить гитару и использую немного пыли». (Под «пылью» он подразумевает «песок».)

Пикассо виртуозно пользовался этими находками, искусно манипулируя ножницами, с помощью которых, по словам Матисса, «можно добиться гораздо большей выразительности, чем карандашом». Вырезанные кусочки бумаги различных оттенков позволяют ему, составляя их, добиваться впечатления глубины и объемности.

Художник начинает использовать цвета, которые практически исчезли на его кубистических полотнах, где преобладали нейтральные тона. Теперь снова появляются радостные, нарядные оттенки в совершенной гармонии с теми чувствами, которые вселила в него новая любовь… Еще раз мы обнаруживаем у Пикассо очевидную связь между его творчеством и личной жизнью, непрерывную «циркуляцию» между его искусством и любовью.

Не оставляя другие жанры, Пабло с 1912 по 1914 год создает десятки папье-колле, гораздо больше, чем Брак. Это настоящий творческий взрыв, так как Пикассо осознает, что экспериментирует с неизведанным, оригинальным, абсолютно новым средством выражения. Он хочет исследовать все возможности, которые открывает новая техника. Помимо вырезок из газет, он использует нотные листы, обои, печатные буквы, масляные краски, угольный карандаш, графит, цветные карандаши, тушь, акварель, гуашь, песок, гипс, опилки, стекло, картон, холст на холсте и даже ткани, не переставая пробовать

что-то новое… И все это с поразительным мастерством. Он добивается того, что многие его картины производят впечатление классического совершенства в этом в высшей степени современном жанре.

Новую технику живописи искусствоведы награждали различными ярлыками, что ужасно раздражало Пикассо. Позже за этой манерой изображения закрепилось название — синтетический кубизм. Этот вид кубизма стремился одновременно показать все возможные изображения предмета, то есть гораздо больше того, что можно увидеть, глядя на предмет. Таким образом, эта новая техника явилась синтезом в отличие от аналитического кубизма, первоначального этапа, когда происходит фрагментация объекта и форм подчеркиванием граней. Все это делается с целью уйти от прямой имитации реальности.

Но оставим эти различия, более или менее спорные, эти попытки объяснений, которые, несомненно, слишком схематизируют произведения и мешают оценить их оригинальный характер. Впрочем, не встречаются ли некоторые элементы синтетического кубизма уже в первых кубистических картинах и аналитического кубизма — в последних?

Наложением плоскостей разного цвета из различных материалов Пикассо добивался в коллажах определенного ощущения объемности, но ему недоставало третьего измерения. Пабло хотелось работать с объемами реальными, ощутимыми. В 1913 году он создает кубистическую конструкцию *Мандолина и кларнет* из дерева пихты, частично покрыв ее краской. Другой пример — гитара из частично окрашенного листового железа. Он делает композиции из картона — более хрупкие и недолговечные, но они и не были предназначены для длительного существования.

Пабло проявил себя как гениальный мастер на все руки, который способен смастерить что-то оригинальное из ничего, например, он создаст голову быка из руля и седла старого ржавого велосипеда.

На бульваре Распай Пабло работает в обстановке тишины, тогда как атмосфера, царящая среди современных художников, далека от спокойствия. Осенний салон 1912 года в Гран-Пале, где снова представили свои работы кубисты, но не участвовали ни Пикассо, ни Брак, вызвал ожесточенную полемику: депутат от социалистов Жюль-

Луи Бретон резко выступил в палате депутатов. Он обратился к правительству, заявив, что «совершенно недопустимо, что наши национальные выставочные залы служат для манифестаций, носящих настолько антихудожественный и антинациональный характер». Дуайен муниципального совета Парижа «возмущен» этой «бандой злодеев, которые ведут себя в области искусства подобно разбойникам».

Пикассо, хотя и не мог оставаться равнодушным к подобному скандалу, все-таки считал, что его это не касается. Однако среди вновь появившихся приверженцев кубизма он тем не менее заинтересовался Хуаном Грисом, своим соотечественником, которому помог при появлении его в Париже. Грис тоже использует папье-колле. Более того, в один из коллажей он включил даже кусок зеркала. Пабло оценил этот вызов. Он рассматривает Гриса как многообещающего художника…

Пикассо не выставляется в салонах, поскольку имеет гораздо лучшие возможности познакомить публику со своими картинами и продавать их с помощью Канвейлера. Пабло знает его уже в течение нескольких лет, но именно осенью 1911 года заключает с ним договор, и теперь Канвейлер занимается его работами, отправляет их за рубеж и выставляет там. Они встречаются с Пабло практически ежедневно, и Канвейлер обеспечивает Пикассо ценной информацией о реакции любителей искусства. Пабло настолько доверяет ему, что даже, когда они расстались с Фернандой, поручил Канвейлеру собрать все, что оставил на бульваре Клиши и в Бато-Лавуар на улице Равиньян — весьма деликатная миссия. Этот ловкий торговец знал, что делал. Доказательство? 18 декабря 1912 года Пикассо подписывает с ним контракт, по которому обязуется в течение трех лет отдавать Канвейлеру все, что создает, за исключением портретов и стенных росписей. Он может оставлять у себя также, но не продавать, не больше пяти картин и их предварительные эскизы. И очень важное условие для художника — только он сам решает для каждого произведения — завершено оно или нет… Это важная уступка Канвейлера, так как даже если Пикассо и небезразличен к прибыли, он никогда не поставит доход выше совести художника…

Они договорились и о ценах, учитывая размеры картин, как это тогда было общепринято. В 1913 году Канвейлер мог бы ему

выплатить, согласно подсчетам[73], сумму эквивалентную 335 тысячам евро, причем в ту эпоху налог ка прибыль еще не существовал… Теперь Пикассо мог вообще не заботиться о средствах для существования. Окончательно завершился период Бато-Лавуар, когда каждый из гостей, по рассказам Фернанды, должен был довольствоваться только одним из четырех углов единственной салфетки, которая была у хозяев.

Гораздо больше беспокоило Пабло здоровье Евы. Уже довольно давно ее мучили приступы кашля, которые, казалось, разрывали ей грудь. Считали, что это хронический бронхит или ларингит. Не подозревал ли Пабло туберкулез? Возможно, так как в один из своих коллажей он включил вырезку из газеты о распространении эпидемии туберкулеза, который в то время, как считалось, был причиной одной седьмой всех смертей. И как признался позже, никогда не выбирал случайно тексты, которые использовал. Так, приклеивание вырезок с пацифистскими речами Жореса — это его способ, говорил он, выразить собственное отношение к этому вопросу…

23 декабря 1912 года Пикассо увозит Еву из сырого Парижа в солнечный Сере, а затем в Барселону; он хочет представить ее родителям. И, конечно, желает познакомить ее с городом своей юности. Но к тревогам о здоровье Евы прибавились опасения, которые вызывает дон Хосе. 73-летний отец Пабло выглядит на восемьдесят. Изможденный старик, с печальным взглядом, который ничего не ждет от жизни. Дочь Лола вышла замуж и покинула дом родителей. Несомненно, сын добился успеха, но он пошел по пути, противоположному тому, который советовал ему отец, и в определенном смысле это, может быть, хуже, чем если бы он потерпел поражение… Увидев дона Хосе в таком состоянии, Пабло решает, что им с Евой стоит побыть с ним дольше, чем они планировали ранее. В Париж они вернулись только в конце января.

Пикассо продолжает составлять коллажи из бумаги, а так как он всегда ищет что-нибудь новое, то придумывает «фальшивки» — папье-колле без бумаги, имитируя только краски, и это по-настоящему смелая техническая находка. Он счастлив…

10 марта 1913 года Пикассо отправляется в Сере — его беспокоит здоровье Евы, которая не очень хорошо себя чувствует. Увы. в Сере начинаются непрерывные дожди, и Ева заболевает ангиной. Пикассо,

любивший отдыхать в компании друзей, приглашает Макса Жакоба, а зная его бедность, обращается к Канвейлеру с просьбой дать поэту деньги на дорогу. «Запишите это на мой счет», — добавляет он. Жакоб, который настолько обожает Еву, насколько терпеть не мог Фернанду, постоянно восхищается ею. Так, он пишет Канвейлеру, что она окружает Пабло заботой и выполняет утомительную работу по хозяйству. Что касается Пабло, то о нем Макс пишет только в хвалебном тоне. «В 8 утра Пикассо в темно-синей рабочей блузе подает мне какао с свежим круассаном. Я не перестаю восхищаться широтой его натуры, поразительной оригинальностью его вкусов, утонченностью его чувств, его незаурядным умом и в то же время скромностью, поистине христианской».

В конце апреля Пабло узнает, что его отец серьезно болен. Он спешит в Барселону. Его встречает рыдающая мать… Следуя за похоронным кортежем, он думал о том, насколько обязан отцу, которого любил и жестоко разочаровал, о том отчуждении, какое возникло между ними в последние годы, которое из-за собственной застенчивости, деликатности, сдержанности они так и не решились преодолеть; он очень сожалел о том, что так редко писал ему и так редко пытался выразить свою любовь… Как печально!

И когда он пишет Канвейлеру, что «вы не можете себе представить мое состояние», это не вызывает сомнения в его искренности, к тому же и Ева подтверждает это в письме к Гертруде Стайн. «Я надеюсь, — пишет она, — Пабло снова начнет работать, так как это единственное, что поможет ему справиться с печалью». А Макс пытается всеми силами поддержать друга и поднять его дух. Пабло, который очень любит Макса, отдает ему «королевские покои», одну из лучших комнат в доме Делькро, где ночную тишину могло нарушать только пение соловьев или кваканье лягушек в парке… Естественно, Макс был представлен Маноло, Тототе, Франку Авилану и всем другим друзьям.

Именно в Сере Пабло получает экземпляр сборника стихов Аполлинера «Алкоголи». Из Сере вся компания выезжает на корриду в Фигерас. К сожалению, 20 июня Пикассо вынужден покинуть Сере по состоянию здоровья. Что же случилось?

Как пишет Ева, «маленький брюшной тиф». Что же скрывается за этой «ложью во спасение»? Вероятно, состояние депрессии, вызванное

переживаниями из-за потери отца.

Как бы то ни было, но его здоровье стало обсуждаться в столичной прессе. Хроникеры утверждали, что оно ухудшается, никогда не уточняя природы заболевания, — и желали скорейшего выздоровления. Так, имя эмигранта из Малаги появилось даже в очень популярном в Париже и за рубежом журнале «Gil Bias». Мог ли он вообразить нечто подобное всего два-три года назад?

Поправившись, Пабло тут же принимается за работу. В этот период он часто общается с Хуаном Грисом, который приезжал к нему даже в Сере. Канвейлер тоже заинтересовался Грисом. Но не вторгается ли Хуан на территорию Пабло, не начинает ли конкурировать с ним? Они соотечественники. Безусловно, он восхищается Пикассо, представляется одним из его учеников и даже написал прекрасный кубистический портрет Пикассо и представил его в Салоне независимых. Он называет Пикассо мэтром, но это несколько бестактно с его стороны, так как этот термин «старит» Пабло. Отношение Пабло к Грису становится каким-то двойственным: иногда его охватывает непреодолимая ревность, хотя осознание цены своему собственному таланту должно было бы помешать этому. На самом деле Пабло ставит в вину Грису две вещи: он слишком увлечен Матиссом, вечным соперником Пикассо, и, что еще хуже, он очень нравится Гертруде Стайн… Пабло даже устраивает Гертруде сцену: «Скажи мне, почему ты защищаешь его произведения, ты ведь не любишь его!» По утверждению Гертруды, Пабло бросил ей этот упрек «с яростью». В другой раз заявил Канвейлеру: «Вы ведь знаете, что Грис никогда не написал ничего значительного». И в то же время он помогает молодому художнику, так как в глубине души очень привязался к нему. Таков характер Пабло, сотканный из противоречий.

9 августа Пикассо и Ева снова отправляются в Сере, надеясь там приятно отдохнуть, но уже 19 августа Пабло пишет Канвейлеру: «Здесь происходят постоянные схватки, и мы предпочитаем вернуться в Париж, чтобы оставаться в покое». Что за «схватки»? Без сомнения, речь идет о ссорах с четой Пичот.

Вернувшись в Париж, Пабло и Ева переезжают на новую квартиру на улице Шельшер, 5 бис. Пабло так объясняет свой переезд: «Мастерская и жилые комнаты очень просторные и полны солнца». Таким образом, больше пространства для художника, которому всегда

его недоставало, и больше солнца для него и для Евы, ведь на бульваре Распай было мало света. Единственный недостаток — окна квартиры выходили на кладбище Монпарнаса. А Пабло, хотя и не признавался, был суеверным. Как же он мог допустить, чтобы перед глазами постоянно было зловещее напоминание того, что угрожало той, которую он так обожал? Разве что он таким образом бросал вызов собственным навязчивым идеям…

Многочисленные поездки Пикассо в 1913 году привели к тому, что он стал гораздо реже встречаться с Жоржем Браком, который в свою очередь долгое время оставался в Сорге. Брак даже пожаловался как-то в письме к Канвейлеру (ноябрь 1913 года): «Уже давно я не имею никаких вестей от Пикассо». И в самом деле, они встречались всего несколько дней в марте. В результате, когда Брак наконец вернулся в Париж в начале декабря, он видел, насколько далеко продвинулся Пабло в выборе форм. Брак, со своей стороны не столь заботящийся об «эволюции», не столь жадный до дерзких экспериментов, предпочитал углублять свои предыдущие открытия. Оба художника почувствовали, что если дружба и сохранилась, то их неразрывная связь уже совсем не та, что прежде…

Напротив, сотрудничество Пабло с Аполлинером еще никогда не было настолько тесным. Для фронтисписа «Алкоголей» он нарисовал портрет автора. А получив книгу, написал Гийому: «Ты знаешь, как я люблю тебя и какую радость я испытываю, читая твои стихи. Я так счастлив… Я отправляю тебе вместе с письмом крошечную гитару, сделанную для тебя».

Эта творческая дружба еще более окрепла, когда Аполлинер возглавил журнал «Парижские вечера», пропагандирующий авангардное искусство. Редакция находилась на бульваре Распай, 278. В первом номере, появившемся 15 ноября, Гийом публикует пять фотографий конструкций и ассамбляжей кубистов, среди которых *Гитара и бутылка* Пикассо. Это вызвало возмущение читателей и большое количество отказов от подписки на журнал. Но Аполлинер не придает этому особого значения: дружба для него — превыше всего…

А когда Гийом подготовил к публикации свой обзор о художниках-кубистах, Пабло, хотя и не был согласен с целым рядом

суждений и выводов, оставил это без внимания, чтобы поддержать друга.

По-прежнему в поисках новых экспериментов, не переставая составлять коллажи из бумаги и ассамбляжи, Пабло работает и в других направлениях. Он снова рисует портреты. Но как добиться того, чтобы они были достаточно достоверными, и в то же время не изменить эстетике кубиста, которая владела им в этот период? *Женщина в сорочке, сидящая в кресле*, написанная в конце 1913-го — начале 1914 года, выявляет всю полноту этой проблемы при сравнении ее с предварительными этюдами. В некоторых из них лицо женщины узнаваемо. На других изображены только некоторые фрагменты, которые не дают возможности идентифицировать модель. В окончательном портрете уже не осталось ничего достоверного. Прическа сведена до нескольких волнистых линий, а лицо — геометрическая поверхность розового цвета. То есть в кубистической манере Пикассо этого периода портрет пока невозможен.

Но художник стремится вернуться к живописи более доступной для зрителя. И он делает несколько рисунков персонажей во весь рост, изображенных в практически классической, «фигуративной» манере. И это знак…

Что же касается *Женщины в сорочке, сидящей в кресле,* которой так восхищались Поль Элюар и Андре Бретон и которую считали первым шедевром сюрреализма, то сам Пикассо, возможно, рассматривал ее как картину, где развернулась фантазия художника. Он любил насмехаться над традиционной живописью, удивлять зрителя неожиданными находками, использовать нелепый материал, пародировать коллег и даже себя, как, вероятно, и было в данном случае. Многие критики, не учитывающие этот аспект, написали о некоторых его работах глубокомысленные статьи, которые вызывали у Пикассо смех.

Париж, отель Друо, 2 марта 1914 года. Залы 7 и 8. Около двух часов пополудни.

Месье Бодуан, оценщик на аукционе, очень нервничает, хотя ему ассистируют братья Бернхейны, знаменитые торговцы предметами искусства, призванные в качестве экспертов. Было из-за чего волноваться: ассоциация «Шкура медведя» в соответствии с ее

уставом должна выставить на аукцион 150 «современных картин и рисунков», которые она приобрела с момента своего основания в 1904 году.

Эта распродажа будет своего рода тестом. Будет ли, наконец, признана современная живопись или, напротив, лопнет как мыльный пузырь? Более того, среди представленных картин довольно много работ кубистов. На продажу выставлены картины Матисса, Дерена, Утрилло, Вламинка, Ля Френе, Вюйяра, Гогена, Валадона…

Вопреки ожиданиям традиционалистов, эти картины ожидал успех: так, *Компотница с яблоками и апельсинами* Матисса продана за 5 тысяч франков. Раздавались выкрики: «Какой позор!» или «Какой скандал!»

А вот и Пикассо… В зале тишина — казалось, можно услышать пролетающую муху… Но какая неожиданность! Его картины вовсе не отличаются экстравагантностью! Где же его кубы, конусы, цилиндры? Только голубые и розовые создания, изможденные и грустные, окруженные необычным светом, на унылом фоне… Это картины, созданные художником до 1905 года. Их двенадцать. Они успешно распродаются. Но месье Бодуан приберег напоследок наиболее выдающееся полотно, которое осторожно выносят два ассистента в голубых блузах и представляют публике; раздается шум голосов. «А это картина того же художника, — объявляет оценщик, — *Странствующие акробаты,* полотно размером 2,25 на 2,35 м. Предлагаемая цена: 8 тысяч франков».

А через несколько минут стук молотка из слоновой кости фиксирует окончательную цену — 11 500 франков за картину, которую шестью годами ранее, в 1908 году, ассоциация купила за тысячу франков. Это самая крупная продажа аукциона.

В этот момент толпа молодых людей встает и аплодирует, среди них, конечно, друзья Пабло — Макс Жакоб, Сальмон, Рейналь, Жан Молле и, конечно, Канвейлер, который немедленно отправляется к Пикассо, не захотевшему присутствовать на аукционе.

В том, что *Странствующие акробаты* были куплены немцем Танхаузером, другом Канвейлера, за такую сумму, пресса увидела уловку немцев. В «Paris-Midi» можно было прочесть статью Мориса Делькура «Нашествие»: «Огромные суммы были заплачены за гротескные и позорные картины нежелательных иностранцев. И это

немцы взвинтили цены до таких высот! Их план ясен. А наивные молодые художники попадут в западню. Они будут подражать Пикассо, который, пародируя все и не находя больше, чему еще подражать, погрузился в кубистический блеф». Но какова могла бы быть цель немцев в этом деле, по мнению Делькура? Да просто извратить французское искусство, уводя его от здоровых национальных традиций, глубоко обрубив его корни, и определенно нанести вред Франции, чтобы сияние ее талантов померкло в мире…

Самым парадоксальным в этом деле было то, что *Странствующие акробаты* были написаны намного раньше зарождения кубизма и не содержали даже малейших намеков этого направления. И тем не менее ее столь успешная продажа рассматривалась как победа кубиста, который никогда не претендовал на то, чтобы быть таковым. И он вовсе не являлся «отцом» этого направления живописи, всегда утверждая, что не относится к кубистическому движению. Но миф сильнее… и Пабло быстро понял, что может этому сопротивляться не иначе как лишь путем иронических высказываний в кругу друзей.

Странствующие акробаты послужили и источником бесконечных споров, которые не прекращаются до сих пор. Эта картина, бесспорно, доказывает гениальность Пикассо как художника и рисовальщика, а его последующие работы, которые приводят публику в замешательство, не являются ли они просто развлечением искусного мистификатора? Если это не так, то почему он с легкостью забросил стиль, в котором так преуспел? Очевидно, потому, что этот мистификатор просто насмехается над публикой. Вот откуда столь часто встречающееся предпочтение произведений Пикассо «голубого» или «розового» периодов, по поводу которых можно быть по крайней мере уверенным, что вас не вводят в заблуждение…

Во всяком случае, этот необычайный коммерческий успех Пикассо обеспечил ему широкую известность. Со 2 марта 1914 года он стал известен во всем мире. И как бы яростны ни были нападки на его творчество, значительность его таланта уже не ставилась под сомнение.

А в настоящий момент Пабло — тридцать два, но выглядит он на двадцать пять…

Глава X ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА. ПАРИЖ И РИМ

2 августа 1914 года. Вокзал в Авиньоне. Ясное голубое небо, необычайно яркое солнце. На перроне толпа мужчин, в основном молодых, окруженная близкими и друзьями. У них почти нет багажа. Да и вряд ли он им понадобится там… Впрочем, война долго не продлится. Они уверены, что через пять или шесть недель вернутся победителями. Все оживленно беседуют, смеются, некоторые плачут, размахивают трехцветными флагами и выкрикивают: «На Берлин!»

В толпе — Пикассо и Ева, Жорж Брак, Андре Дерен. Брак и Марсель обосновались в Монфаве в пригороде Авиньона, Дерен и Алис — в Сорге, а Пабло — в Авиньоне. Все они оказались здесь в середине июня.

Пикассо крепко обнимает на прощание Брака и Дерена, мобилизованных в армию[74]. И, как ни странно, хотя он не допускает мысли о том, что они могут не вернуться, его все же охватывает какое-то меланхолическое ощущение, что видит их в последний раз. И в самом деле, когда он встретит их снова, это будут другие люди.

Пабло, как испанский подданный, не примет участия в войне. Но Аполлинер, хотя и поляк по национальности, добился того, чтобы его мобилизовали.

Покидая вокзал, Пикассо, для которого мужская дружба значила так много, еще никогда не ощущал себя настолько одиноким и особенно «иностранцем».

Тем не менее в этот период всеобщей экзальтации накануне войны, за которой последовала мобилизация, он, охваченный общей лихорадкой, пишет картину *Игральные карты, бокалы, бутылка рома*, где на одном из бокалов написал VIVE LA… (Да здравствует…). А для непонятливых изображает два маленьких французских флага…

Он планирует остаться на период войны в Авиньоне, предполагая, как и все, что она продлится не больше двух-трех месяцев… Пикассо погружается в работу, которая для него самое совершенное лекарство от всех бед и потрясений. Он пишет натюрморты в стиле кубизма, которые стали заметно мрачнее, жестче и холоднее в обстановке

разразившейся враждебности. В то же время выполняет много рисунков, подготавливающих его к портрету, о котором он мечтал еще в Париже. К этому периоду относится картина *Художник и модель*, которую Пикассо скрывал в течение 60 лет — она будет обнаружена только после его смерти. Это произведение, которое кажется преднамеренно незавершенным, сочетает рисунок и живопись, а моделью, вероятно, послужила Ева. Молодая женщина стоит, а художник сидит в задумчивой позе, причем изображены они в подчеркнуто классической манере — классицистской, как назовут это позже…

Полотно предваряет дальнейшую эволюцию творчества Пикассо. Уже весной 1914 года, показывая Канвейлеру два рисунка сидящего мужчины, выполненные в этом стиле, он спокойно заявит ему: «Все-таки это ведь лучше, чем прежде, а?» Его друг был изумлен — как прореагируют его клиенты, любители кубистических картин, на такое резкое изменение стиля?

Но Канвейлер скоро столкнется и с более серьезными проблемами. Убежденный, как и многие немцы, жившие в Париже, в том, что Германия никогда не будет воевать с Францией, он не получил французского гражданства, хотя ему неоднократно советовал это сделать Пикассо. Будучи пацифистом и франкофилом, он не собирался вернуться в Германию и быть мобилизованным. Он уезжает в Швейцарию, но в соответствии с законом о гражданах вражеской страны его галерею на улице Виньон закроют, а картины конфискуют, так же как и все принадлежащее ему имущество. Это никак не устраивало Пабло, которому Канвейлер был должен 20 тысяч франков, а еще менее — других художников, отправившихся на фронт, — Брака, Дерена, для которых покупка Канвейлером их картин составляла практически единственный источник существования. В еще худшем положении оказались Грис и Маноло, живущие на ежемесячные выплаты Канвейлера. По мнению Пикассо, торговец своим легкомыслием не оправдал доверие, которое ему оказали художники. Взбешенный, он обращается к правосудию. Его гнев и возмущение усиливаются воспоминаниями о пережитых годах нищеты. Он тут же вспоминает Маньяча, который тогда так жестоко лишил его средств к существованию, а также эксплуатировавших его папашу Сулье, Саго,

Воллара, скупившего все имевшиеся в его мастерской картины за ничтожную сумму.

Конечно, сейчас он имеет сбережения, опасаясь непредвиденных обстоятельств. Неважно! Это вопрос принципа.

В конце концов в 1923 году Канвейлер возместит ему 20 тысяч франков, которые, к несчастью, потеряют к этому времени две трети их прежней стоимости. Так еще раз Пабло оказался «в дураках». И он сделает из этого вывод на всю жизнь…

Только в 1925 году он снова начнет встречаться с Канвейлером, несколько позже они окончательно помирятся и будут поддерживать деловые отношения до смерти Пикассо в 1973 году. Но навсегда между ними сохранятся странные отношения, сочетающие недоверие и дружбу, и каждый из них будет считать, что другой старается его обмануть. Между тем Канвейлер опубликует свои воспоминания — «Эстетические признания» в 1963 году и «Мои галереи и мои художники» в 1965 году.

В опустевшем Париже Пикассо и Ева нередко встречаются с Сержем Фера и баронессой Оттингер, которые финансировали «Парижские вечера», когда ими заведовал Аполлинер, а также с Гертрудой Стайн и Алис. Гертруде, поссорившейся с Лео, пришлось поделить с ним коллекцию картин. Она была вынуждена уступить брату акварель Сезанна с яблоком, которая ей была особенно дорога. И тогда Пабло написал ей другую и подарил на Рождество 1914 года… Однажды вечером Гертруда, Алис, Пикассо и Ева, прогуливаясь по бульвару Распай, наблюдали, как тягач тащил длинную пушку, причудливо раскрашенную в коричневый, зеленый, красный и серый цвета: это была одна из первых попыток маскировки, предпринятой французами.

— Так ведь это мы придумали, — воскликнул, смеясь, Пабло, ударяя себя кулаком в грудь…

И он был недалек от истины, так как впоследствии многие художники, в частности Брак, были привлечены к этой полезной работе, а ведь еще за несколько месяцев до того отправляли в атаку пехотинцев в красных форменных штанах, которые были идеальной мишенью для вражеских снайперов…

В декабре 1914 года Аполлинер наконец был зачислен в 38-й артиллерийский полк, стоящий под Нимом, откуда его отправили на фронт, в Шампань. Аполлинер не единственный, кто записался добровольцем в армию. Так же поступил и Маркусси.

Из немногих друзей Пабло, кто не отправился на фронт, был Макс Жакоб, которому под Новый год опять было видение. В предыдущий раз пред ним явилась Святая Дева и заявила: «Какой же ты отвратительный, мой бедный Макс!» — «Да не такой уж и отвратительный. Пресвятая Дева!» — ответил он и поспешил поскорее выскочить из церкви, расталкивая верующих.

После этого Макс твердо решил креститься. Увы, его взволнованные рассказы о видениях не позволяли относиться к этому серьезно. Но он все-таки поговорил со служителями церкви Нотр-Дам-де-Сион на улице Нотр-Дам-де-Шан, тем более что они обращали иудеев в христиан. Церемония была назначена на 18 декабря. Пабло — крестный отец Макса. Но новообращенный серьезно озадачен, так как Пикассо предлагает присвоить ему имя Фиакр, чтобы его подразнить, разумеется. В конце концов останавливаются на имени Сиприан, на самом деле это одно из имен Пикассо, данных ему при крещении. Пабло взволнован этим шагом друга и рисует его портрет, проникнутый нежностью, он придает Жакобу выражение доброты, печальной и беспомощной, грустная улыбка проскальзывает на его губах, когда он перестает дурачиться и шутить. Этот портрет поражает необычайным реализмом. Макс очень доволен: он похож одновременно на своего деда, старого каталонского крестьянина, и на свою мать.

Но к чему стремится Пабло, модифицируя настолько свою манеру письма? Он заявляет близким, что хочет убедиться, что еще может рисовать «как все». И пишет портреты столь точные, четкие и ясные, что их можно сравнить с портретами Энгра. Но это стремление больше не оригинальничать, а изображать своих друзей точно, правдиво, словно живых, не свидетельствует ли оно о желании вырваться из изоляции, которую он стал ощущать, оказавшись в стороне от войны?

Его чувство одиночества усилилось, когда поступили первые новости от друзей с фронта. Тяжело ранен Брак. Долгое время он оставался в коме. Ему пришлось сделать трепанацию черепа, и еще два года он будет лечиться, переходя из одного госпиталя в другой. Правда

ли — как утверждал Сальмон, — что Пабло не напишет ему ни строчки за все это время? Как было на самом деле? Во всяком случае, он признается Гертруде: «Мне так недостает Брака», и когда наконец увидит после выздоровления, то радостно обнимет его.

Следует отметить, что в течение 1915 года Пикассо, оставшись в Париже, чувствовал себя очень неловко. На улицах, в кафе, ресторанах, когда Пабло, здоровый, крепкий, молодой мужчина, появлялся в сопровождении красивой женщины, он нередко слышал в свой адрес — «окопавшийся в тылу». Поэтому старался появляться на людях как можно реже. Пикассо начинает испытывать угрызения совести. Не трус ли он? Может и ему поступить добровольцем в Иностранный легион? Но это означало покинуть Еву… А здоровье любимой женщины ухудшалось с каждым днем. Январь 1915 года она проведет в клинике, где ей сделают операцию, вероятно, в связи с туберкулезным ларингитом. Пабло не отходит от постели больной.

Аполлинер был, несомненно, его лучшим другом, и именно с ним, своим «старшим братом», как он его называл, Пабло делится своими переживаниями и отправляет рисунок, где изображает поэта с трубкой и с саблей в руке на фоне пушки. «Мы разыгрывали каждый день Убю-короля», — скажет позже Аполлинер, всегда подшучивающий над выпавшими на его долю испытаниями.

Лишенный стимулирующего общения с Браком и моральной поддержки Канвейлера, Пабло, казалось, несколько утратил свой творческий пыл. Его желание экспериментировать притупилось. И к тому же, занятый заботой о Еве, он работает теперь меньше. И часто довольствуется блестящими вариациями, продолжая то, что создал в предшествующие годы.

Но подобная ситуация лишь временная. Так как вскоре произойдет судьбоносная встреча, которая позволит ему обрести новое вдохновение.

Летом 1915 года Пикассо не может покинуть Париж, так как Ева слишком слаба, чтобы вынести переезды, и к тому же Пабло боится заразиться туберкулезом, но, к счастью, ужасные палочки Коха минуют его. И в этот печальный период художнику тем не менее удается создать потрясающий портрет Амбруаза Воллара в стиле Энгра.

25 октября 1915 года Пабло исполнилось тридцать четыре. Но может ли он отмечать день рождения, когда бедная Ева так плоха. Она пишет своей подруге Жозефине Авилан: «Я настолько больна, что с трудом пишу вам эти несколько строк. Я не верю в выздоровление. Пабло ворчит на меня, когда я говорю, что не верю, что доживу до 1916 года. Возможно, мне придется лечь в клинику: я пока еще не решила, но от меня остались лишь кожа да кости. Мои наилучшие пожелания Франку (Авилану). Я надеюсь, что Пабло ему напишет на днях, он так страдает, видя меня в таком состоянии».

Ева, совершенно ослабевшая, весила всего двадцать восемь килограммов. Ее было необходимо госпитализировать, но больницу переполняли раненые. Пабло все-таки удалось разыскать клинику на бульваре Монморанси, 57. «Моя жизнь превратилась в ад, — пишет он Гертруде […].— Я почти не работаю. Я все время езжу в клинику и половину времени провожу в метро». И несмотря на все эти испытания, именно в это время Пабло пишет своего знаменитого *Арлекина*, так как только работа может поддержать его…

Ева умерла 14 декабря. Практически ничего не осталось от ее хрупкого тела, но Пабло все же находит в себе мужество, чтобы зарисовать ее в момент агонии и после смерти, делает он это в кубистической манере. Провожают Еву в последний путь всего несколько друзей Пикассо, среди которых Хуан Грис и Макс Жакоб. Пабло подавлен. Длинная дорога от клиники до кладбища Монпарнаса и резкий ледяной ветер заставляют Макса согреваться по дороге грогом, но он выпил немного больше, чем следовало. В результате обычно очень чувствительный и деликатный, он стал вести себя настолько бестактно, что Пикассо даже призвал его к приличию. Все это еще больше усугубило ужас происходящего, как вспоминал позже Хуан Грис. Хуже того, Макс, очарованный кучером похоронного кортежа, красивым молодым парнем, не сводил с него глаз и даже просил его помолиться на могиле Евы…

Через три недели Пикассо написал Гертруде: «Моя бедная Ева мертва […], я испытываю невыносимую боль. Она была всегда так добра ко мне».

Незадолго до смерти Евы, в декабре 1915 года, по ступенькам дома № 5 на улице Шельшер поднялся Эдгар Варез, композитор-

авангардист, добившийся известности уже в 32 года. Вскоре он отправится в Соединенные Штаты, где станет знаменитым. Но в этот день, несомненно, он поможет открыть новую главу в истории искусства: рядом с ним шел стройный, элегантный молодой человек. Это Жан Кокто[75], ему двадцать шесть лет. Выходец из богатой семьи, общается с известными представителями артистических кругов Парижа, среди которых Андре Жид, Баррес, Ростан, Пруст, Анна де Ноай, Пикабиа и Жан-Эмиль Бланш, Эрик Сати… Он уже достаточно известен как поэт.

Его друг, художник Валентин Гросс, познакомил Кокто с кубистами Ля Френе, Глезом, Дереном, Грисом, Лотом. В то же время внимательный взгляд черных глаз Пикассо и его известность несколько смущают Кокто. Но его восхищает авторитет художника. И Кокто хочет с ним познакомиться. В 1926 году в *Призыве к порядку* он описал свой первый визит к знаменитому художнику, как билось от радости его сердце, когда он поднимался по ступенькам, предвкушая встречу с Пикассо. За три года до смерти он снова расскажет об этом визите Пьеру Кабанну[76]. «Меня покорил его ум, я жадно ловил его фразы, так как говорил он очень мало, и я тут же умолкал, чтобы не упустить ни слова». Он также вспоминал, что его «поразил потрясающей силы взгляд Пикассо, буквально пронизывающий собеседника». С момента знакомства с художником Кокто почувствовал в нем необычайную силу, позволяющую подчинять себе других, которой сам Кокто, к сожалению, был лишен. Он восхищался Пикассо. И Пабло воспользуется этим позже.

Кокто вынашивал идею грандиозного проекта, к которому хотел привлечь художника, но пока он должен отправляться на фронт.

С первой встречи поэт и художник прониклись взаимной симпатией и пообещали друг другу встретиться вновь.

Зимой 1915/16 года моральное состояние Пикассо было катастрофическим: он потерял любимую женщину. Но на дне этой печали, несмотря ни на что, еще теплилось желание жить, что не позволило ему окончательно впасть в отчаяние: это объясняет его поведение, которое так любят обсуждать биографы. Жизнь — его жизнь — должна продолжаться. Но перспектива одиночества ужасает. Осенью 1915 года Пабло познакомился с некоей Габи Лапейр[77],

вероятно, певицей кабаре. Пабло сделал в это время исключительно классический рисунок, изобразив себя, элегантно одетого, у часов. В одной руке он держит каскетку, в другой — коробку с шоколадом… Вероятно, он ожидает, что Габи, которую он заметил в окне последнего этажа, пригласит его жестом подняться к ней. В сцене присутствует также лениво почесывающаяся собака и виден друг Пабло, Диего Ривера, направляющийся к нему вдоль стены кладбища Монпарнаса… Эти мелкие детали придают рисунку юмористический реализм, который не совсем совместим с настроением человека, который только что потерял любимую женщину. Но таким путем художник просто пытался освободиться от мыслей о смерти. Наверное так же можно истолковать и увлечение Габи. Желая убежать от отчаяния, он слишком эмоционально, преувеличенно выражает чувства к этой женщине: «Ты только подумай, как я люблю тебя, если бы только знала, насколько я люблю тебя… Я люблю тебя в любом виде». Конечно, он рисует свою возлюбленную, ее тело, лицо, и у него хватает мудрости забыть о кубизме. И когда в начале 1916 года они сбегают из Парижа в Сен-Тропе, где у Габи есть свой дом, он тщательно рисует каждую комнату этого дома. А у основания одной из картин можно прочесть написанное печатными буквами JE T’AIME (Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ), повторенное шесть раз…

Однако эта связь не будет длительной, так как ветреная Габи вскоре ему изменит и заставит его страдать, как рассказывает об этом Аполлинер в своем увлекательном романе «Женщина в кресле». Женщину в этом романе зовут Мод, а Пикассо — Пабло Канурис, «родившийся в Малаге», уточняет Гийом, чтобы никто не сомневался.

Любовник, вытеснивший Пабло, Герберт Леспинас, гравер, родившийся в США в 1917 году, женится на Габи в Сен-Тропе. Хотя сведения могут быть не совсем точны, так как, оказывается, у Пабло было много соперников…

В 1968 году, через пятьдесят два года, Габи Леспинас, вдова восьмидесяти лет, захочет снова увидеть Пабло. Это опять произойдет в Сен-Тропе… Она ожидала его в компании двух пожилых дам, сидя в кафе Сенекье. «Но кто из них Габи?» — спросит Пабло. «Обрати внимание, кто из них бросит на меня самый злой взгляд», — подсказала его спутница Жаклин Рок. «И она была права», — со

смехом вспоминал Пабло, рассказывая друзьям эту историю, но умалчивая о том, что за этим последовало.

После неудачной любовной связи с Габи в жизни Пабло появляется Ирен Лагу, бывшая любовница Сержа Фера, но всего на несколько месяцев, так как она тоже изменяет ему, если верить Аполлинеру, который все в том же романе «Женщина в кресле» выводит ее под именем Эльвиры. Он изображает ее как женщину вольных нравов, которая практиковала «мормонизм наоборот»: она одновременно встречалась с мужчинами и женщинами. И Пабло Канурис, став жертвой этой ненасытной хищницы, вынужден потакать ее капризам. Так, однажды ночью Пабло стучит в дверь Эльвиры (Ирен), которая, несмотря на его мольбы, отказывается открыть ему. «Эльвира, послушай, — умоляет он, — я люблю тебя, я обожаю тебя, и если ты не сделаешь этого, я застрелю тебя из револьвера. Открой мне, Эльвира […], открой мне, открой твоему Пабло, страстно влюбленного в тебя!»

Даже если не принимать всерьез всего, что сочинил Аполлинер, то клише, изображающее Пабло как беспощадного палача женщин, по крайней мере в этот период следует рассматривать с большой осторожностью. Что касается Фернанды, прекрасной Евы, Габи Лапейр или Ирен Лагу… ничто не подтверждает в его поведении эпитета «разрушителя», который ему зачастую пытаются приписать.

В состоянии растерянности, смятения Пабло, несмотря на неудачи, продолжает настойчиво искать женщину, которая могла бы скрасить его одиночество. В течение нескольких недель зимой он проживет с очаровательной мартиниканкой. К несчастью, и она очень скоро его покинет, считая слишком «мрачным».

В «Ротонде» Пабло сидит один в глубине зала, в старом плаще и каскетке наездника в черную и белую клетку. Он почти не общается с бездарными живописцами, хлынувшими в Париж из Центральной Европы, которые слоняются по кафе Монпарнаса. Ему нечего им сказать, да и от них он не ожидает ничего интересного.

В марте он узнает о тяжелом ранении Аполлинера. Ему сделали трепанацию черепа, и Пабло рисует друга с перевязанной головой в клинике Валь-де-Грас, куда госпитализировали Гийома.

А немного позже Пабло посещает Жан Кокто, получивший в конце апреля увольнительную с фронта. Появившись у Пикассо, он

стремительным жестом распахивает плащ и предстает… в костюме арлекина, выражая таким образом огромное уважение новому другу, для которого, как известно, арлекин был излюбленным образом. А Пабло смеется от всего сердца, что практически не случалось с ним в это тяжелое время: он видит в Жане любителя шуток, каким и сам был раньше. Визиты молодого талантливого поэта благоприятно действовали на Пабло.

Однако, как ни мечтал Жан, Пабло так и не напишет его в костюме арлекина. Он сделает лишь его карандашный портрет. А молодой поэт изложит художнику свой проект о синтезе современных искусств, предложив поставить балет «Парад» в духе тех ярмарочных, шутовских представлений, которые устраивали клоуны перед входом в цирк, чтобы зазывать публику.

— Я уже нашел того, кто напишет музыку, — скажет Кокто, — это Эрик Сати. А поставит балет Дягилев, возглавляющий «Русские балеты». Какое будет счастье, если вы согласитесь выполнить декорации и костюмы…

Пикассо не спешит с ответом. Он оценивает Жана, оценивает его проект. Он вовсе не хочет быть тем, кто готов следовать за другим, каков бы он ни был, но понимает, что в его интересах встречаться с Кокто, потому что тот вращается в светских кругах. И ему будет очень полезна известность в среде, куда он сам никогда не имел доступа.

С другой стороны, этот проект кажется ему действительно замечательным (хотя он пока преднамеренно не хотел хвалить его Жану): объединить живопись, музыку, танец и литературу — это поистине революционная идея, которая должна вывести публику из апатии.

Жан уже уговорил Эрика Сати принять участие в проекте. Но заставить Пабло работать для театра — совсем иное дело. Он объяснял позже: «Своего рода диктатура царила тогда на Монмартре и Монпарнасе. Посидеть за столиком кафе, послушать испанскую гитару было единственным дозволенным развлечением. А писать декорации, да еще для „Русских балетов“, — это вообще преступление!» Конечно, Кокто преувеличивал, так как Пикассо и раньше избирал в качестве сюжета, не считая арлекинов, различных бродячих комедиантов, акробатов, и он всегда любил цирк. Но на этот раз речь шла о сценической работе.

К счастью для Кокто, его покровитель и меценат, Этьен де Бомон, очень влиятельное лицо, сумел добиться, чтобы Жан вернулся с фронта уже в конце июля 1916 года. У него были на Кокто свои планы. А в ожидании поэт смог целиком посвятить себя проекту. Чтобы убедить Пикассо, ему пришлось упросить Дягилева приехать из Рима, где он в это время готовил спектакли. Кокто пригласил также Сати, и все они встретились с Пикассо за завтраком… Пабло предпочитает работать, как всегда, самостоятельно, чтобы никто в это не вмешивался, что, естественно, усложняет дело. К счастью, художник проникся глубокой симпатией к Сати. Пабло понравилось в нем все, конечно, не его музыка, так как он ее не слышал, но его покорили оригинальность мышления и поведение…

Их взаимопонимание оказалось настолько полным, что в августе 1916 года Кокто отправил своему другу Валентину Гроссу победную телеграмму: «Пикассо будет работать с нами над „Парадом“». Он был настолько горд этим, что рассказывал всем, что отвести Пикассо к Дягилеву было почти так же трудно, как привести упрямого Ренана (автора «Жизни Иисуса») — за кулисы Фоли-Бержер.

Париж, 12 августа 1916 года, бульвар Монпарнас, перед «Ротондой». Жан Кокто собирается сфотографировать друзей — они снова вместе. Пикассо в кругу друзей. Рядом с ним чилийский художник Ортис Сарате, Андре Сальмон, Моис Кислинг, Амедео Модильяни, Макс Жакоб и очаровательная брюнетка двадцати лет, Пакретт, манекенщица у Поля Пуаре. Пабло увлекся ею, поддерживая в то же время любовную связь с Ирен Лагу. Поговаривают также о другой его подруге — красавице Эльвире Палладини, более известной как Ю-Ю, которой он посвятил несколько прекрасных портретов. Пабло, потрясенный смертью Евы, пытался найти забвение в этих любовных связях…

Что же касается «Парада», то первоначальная идея Кокто заключалась в том, чтобы изобразить представление перед скромным парижским цирком, где, помимо танцовщиков, будут участвовать китайский иллюзионист, акробаты и американская девочка — все они будут привлекать внимание праздной публики. Но Пикассо выступает за балет. Он хочет обогатить его новыми персонажами, двумя одетыми в кубистические конструкции монстрами, высотой примерно в три

метра. По идее Пабло они должны тяжело, с трудом передвигаться, противопоставляя свой нелепый, смехотворный шаг увальней воздушной легкости танцоров. Кокто не испытывает никакого энтузиазма по поводу этой идеи, но она очень нравится Сати. Тем не менее Кокто так восхищается Пикассо, что сдается…

Несколько позже Жан будет вынужден еще раз пойти на уступку: Пикассо, снова поддерживаемый Сати, не хочет, чтобы представление сопровождалось текстом, ни в сокращенном виде, ни в исполнении певцов. И в результате поэту Кокто не дают писать, хотя речь идет о его собственном проекте. Он вынужден снова смириться, только чтобы продолжать проект…

После смерти Евы Пабло очень тяжело находиться в квартире на улице Шельшер, потому что из окна мастерской открывался вид на сотни геометрически расположенных могил: это выглядело как похоронная карикатура на первые его кубистические опыты. Кроме того, ему все напоминало о возлюбленной. Единственное, что его удерживало от переезда, — это пугающая перспектива упаковывать и перевозить не только мебель и картины, рисунки, материалы художника, но и огромное количество старых вещей, разного хлама, скопившегося в мастерской. Часто встречаясь с Сати, покоренный его оригинальным умом и остроумием, Пабло с трудом с ним расставался и часто провожал его домой в Аркей, предместье Парижа. Беседуя, они брели пешком, проходя через Монруж. Возможно, именно поэтому Пикассо выбрал этот пригород Парижа и решил снять небольшой дом, построенный в 1850-х годах, окруженный садом, на улице Виктора Гюго, 22. Его преимущество — он был сравнительно недалеко от Монпарнаса. И Пабло переезжает туда в октябре 1916 года с помощью Аполлинера и Кокто, преданных друзей, готовых помочь во всем.

Ему не повезло на новом месте: его ограбили. Правда, взяли в основном постельное белье… Все картины уцелели, даже *Авиньонские девицы*, лежащие на полу свернутыми в рулон и готовые к тому, чтобы их унесли. И это стоило в тысячи раз больше, чем то, что взяли грабители. Пабло был несколько задет этим или притворялся таковым. Определенно его известность еще не дошла до народных масс, а ведь он никогда не скрывал, что именно им он отдает предпочтение.

Когда он обосновался в Монруже, его пригласили, несомненно благодаря Кокто, на вечер «Вавилон», который давал граф Этьен де Бомон в своем особняке на улице Массе-ран. Бомон — богатый меценат, организующий концерты и балетные спектакли, он помогает Сати, Мясину, а также Дягилеву, балетная труппа которого выступила на этом вечере. Здесь же Пабло познакомился с Евгенией Эрразуриц, чилийкой, женой дипломата и художника, с которым она жила раздельно. Известная в кругах высшего общества, Евгения недавно обосновалась в Биаррице. Наделенная изысканным вкусом и артистическим чутьем, она занимается меценатством. Уже в течение нескольких лет она следит за работами Пикассо и ценит его талант… впрочем, как и талант Стравинского…

Осенью 1916 года Дягилев со своей труппой еще в Риме, поэтому всем, работающим над созданием «Парада», было желательно провести там зиму, присутствуя на репетициях балета и создавая декорации. Однако Сати, исключительный домосед, отказывался ехать. Пришлось отправиться без него…

17 февраля 1917 года Пикассо и Кокто прибывают в Рим. Они останавливаются в гранд-отеле «Россия», где уже проживал Леонид Мясин, двадцатилетний танцовщик, сменивший Вацлава Нижинского в двойной роли хореографа и любовника Дягилева. А Дягилев снял палаццо Теодори на площади Колонна, где для гостей всегда был готов стол, и они могли отведать самые разные блюда. Этот дом называли Casa Вавилон, так как там говорили одновременно на всех языках мира. Пабло был счастлив окунуться в мир балета, прежде ему совершенно неведомый, мир беспокойный, постоянно возбужденный, где присутствие русских, их поведение, капризы еще более усложняли решение проблем, но, в конце концов, они были решены. Пабло работает напряженно, без отдыха, он рисует макеты декораций и костюмов в мастерской на улице Маргутта, из окон которой можно любоваться виллой Медичи.

Жан Кокто и Леонид Мясин работают над созданием современного танца, и они добьются значительных успехов в этом. Спустя 40 лет Серж Лифарь заявит: все, что есть современного в балете, «было изобретено Кокто для „Парада“».

А каковы взаимоотношения Кокто и Пикассо? Они практически не изменились. Жан не переставал восхищаться художником. «Какой образец утонченной порядочности и трудолюбия! Я восхищаюсь им и питаю отвращение к себе», — пишет он матери. А Пикассо злоупотребляет этим: действительно ли он посмел заявить: «Я — комета, а Кокто — искра в моем хвосте»? Во всяком случае, художника забавляет безграничная преданность юного друга. Еще в Париже он как-то, ради забавы, «настроил» Эрика Сати против Кокто только для того, чтобы увидеть в его глазах беспокойство и растерянность. А в Риме чувство постоянного восхищения художником привело к тому, что Жан стал подражать Пабло, часто вопреки собственной природе. Так, когда Пабло влюбился в балерину Ольгу Хохлову, Кокто стал ухаживать за юной Шабельской, семнадцатилетней танцовщицей. Он водил ее в рестораны, кинотеатры, провожал до отеля, но не переступал порог ее номера… Она быстро поняла, что это лишь развлечение, флирт без последствий с юношей, которого едва ли привлекает противоположный пол. Но она продолжает эту игру, а другие, наблюдая за странной парой, улыбались, в том числе и Пикассо, который интуитивно почувствовал в поведении Жана своеобразное подражание собственной персоне. И он создает несколько ироничный рисунок, изображая эту пару. А когда в 1918 году он женился на Ольге, то пригласил Кокто в качестве свидетеля. Пабло вспомнит также о том, какую услугу оказал ему тогда Жан: однажды ночью в отеле «Минерва» Ольга Хохлова столкнулась с Пикассо, украдкой выходящим из номера другой танцовщицы. Ольга была в ярости, и Пабло пришлось умолять Жана о посредничестве, и тот блестяще справился с порученной ему миссией. Кокто был человеком, на которого можно положиться…

Это был период, когда Пикассо хаотически метался от одной любовницы к другой. Тем не менее он хотел бы вести стабильную жизнь, но ни Габи Лапейр, ни Ирен Лагу не приняли предложения выйти за него замуж. А между тем он использовал все средства. «Я прошу твоей руки у Бога», — писал он, например, Габи, которая сочла смехотворной подобную экзальтацию…

Пикассо достиг того возраста — тридцати пяти лет, когда многие мужчины уже обзаводятся семьями. Это, конечно, настойчиво

советовала ему мать, когда он ненадолго приехал в Барселону в январе 1916 года. В таком душевном состоянии он встретил Ольгу, ей было двадцать пять лет, с 1912 года она состояла в труппе Дягилева.

Он стал ухаживать за ней во время поездки в Неаполь, причем скромная Ольга сочла его поведение настолько демонстративным, что ее это даже несколько испугало. «Будь осторожен, это русская девушка, на таких следует жениться», — предупредил его Дягилев. Откровенно говоря, Пабло уже думал об этом. Он прекрасно осознавал, что не может жить в одиночестве: как свидетельствует опыт прошлого, его творчеству была необходима стабильность. Он должен полностью отдаваться искусству, и никакие проблемы не должны мешать ему. Подходила ли для этой роли Ольга? Фактически он не знал ее, но ему нравилось ее милое лицо, нежная кожа, гладко причесанные на прямой пробор волосы. Его волновала ее элегантная, чувственная походка, которая появляется в результате каждодневных занятий танцами. И еще он оценил, что в этой среде, где нравы довольно вольные, она остается такой сдержанной. Это «настоящая девушка», — пишет он с гордостью Гертруде. А ведь он уже так устал от любовных приключений без будущего, через которые прошел после смерти Евы. И все-таки он вновь обрел любовь.

Со своей стороны, Ольга — танцовщица второго плана, которой Дягилев никогда не предлагал ведущих ролей. Пикассо, уже широко известный, по ее мнению, был подходящей кандидатурой. Она рассчитывала, что сможет заставить его расстаться с богемой и небрежным отношением к одежде. Еще не побывав в его доме в Монруже, она догадывалась, что там царит беспорядок. В конце концов, рядом с Пикассо она сможет вести светскую жизнь в Париже…

По возвращении в Париж Пикассо, как и другие коллеги по «Параду», должен был работать очень напряженно. Успеют ли они к намеченной дате? Сейчас он рисует огромный занавес для сцены — около двухсот квадратных метров. Пабло намеренно разрисовывает его в «фигуративной» манере для контраста с кубистическими костюмами менеджеров. Подобный выбор одобряют не все…

18 мая 1917 года. Театр Шатле. 17 часов 45 минут. На афише огромными буквами красуется название балета — «Парад».

Внушительная толпа собралась у кассы: представители светского общества, друзья авторов, многочисленные художники Монпарнаса и Монмартра, меценаты и другая солидная публика. В предыдущие дни здесь давали «Дик, полицейская собака», где был реконструирован Ниагарский водопад! Оркестр начинает увертюру Сати, и вскоре поднимается красный театральный занавес с золотой бахромой и приоткрывает другой занавес, ярко разрисованный Пикассо. Раздаются одобрительные аплодисменты. На нем можно узнать арлекина, моряка, пикадора, обезьянку, взбирающуюся по лестнице, и веселую балерину, балансирующую на спине Пегаса.

И этот занавес поднимается, открывая публике полотно в глубине сцены, на котором изображены фасады домов и цирк шапито. А перед этой декорацией гигантское трехметровое сооружение из разноцветных кубов. Вскоре зрители замечают под этим странным каркасом танцовщика во фраке и цилиндре, на спине которого громоздились формы, напоминающие дом и деревья. Это странное создание — не кто иной, как один из двух менеджеров-распорядителей, предусмотренных Пикассо, которые, как во всяком достойном уважения цирковом параде, должны зазывать публику. Затем для привлечения публики появляется китайский фокусник в исполнении Мясина, одетый в костюм из разноцветных лоскутов с блестками. Вслед за ним — второй менеджер — американец в ковбойских сапогах и цилиндре. На него был «надет», если можно так сказать, небоскреб. Он, как и его собрат, олицетворяет рекламу. Обе фигуры неуклюже покачиваются.

В зале воцаряется напряженная тишина, которую нарушает еле слышный звук пишущей машинки, введенной в «Парад» по инициативе Кокто. Никаких слов…

Но тут появляется девочка-американка в коротком платьице — это миниатюрная Шабельская. Она крутит педали воображаемого велосипеда. Может быть, она привлекает клиента?

Менеджеры, разочарованные слабым успехом своих приглашенных, с мрачным видом топают ногами, и тогда появляется изнуренный конь, жалкая кляча, в исполнении двух танцовщиков, накрытых серой попоной. Голова этого несчастного животного выражает безграничную печаль и, кажется, будто упрекает своего создателя, сделавшего ее настолько уродливой.

После некоторого оцепенения, вызванного появлением гигантских фигур распорядителей и последовавшей за этим тишиной, терпение части публики было исчерпано. То, что, как предполагалось, должно было вызвать смех зрителей, как в цирке, закончилось криками и свистом. С трудом посмотрели па-де-де в исполнении двух акробатов. Аплодисменты не заглушают возмущенных выкриков: «В Берлин! Грязные боши![78] Вон, кубисты!» «Парад» завершился неописуемым скандалом. Дамы, в приступе своеобразной коллективной истерии, вытаскивают заколки из шляп и готовы выколоть глаза авторам, как рассказывал Кокто. «Вот один из них!» — воскликнула одна из фурий, устремившись к Жану. К счастью, Аполлинер защитил его своим могучим телом. Его голубая униформа, награды, осанка и особенно тюрбан из бинтов на раненой голове произвели впечатление. Возможно, не следует верить поэту, когда он заявлял, что дикие выкрики во время штыковой атаки, свидетелем которых он был во Фландрии, ничто по сравнению с тем, что можно было услышать в этот день.

Когда буря улеглась, Пикассо и Кокто, успокоившись, со смехом вспоминали странное заявление одного из зрителей своей жене: «Если бы я знал, что это такая ерунда, я бы привел детей!»

Большинство критиков разнесли спектакль в пух и прах. Авторы балета отнеслись к этому философски, за исключением Эрика Сати, о котором журналист Жан Пуэй написал, что Сати недостает одновременно «изобретательности, ума и искусства композитора». Пуэй вскоре получил от Сати открытку с такой формулировкой: «Месье и дорогой друг, вы всего лишь задница, но задница без музыки». По инициативе критиков затевается процесс о «преднамеренной клевете», но почему «о клевете»? Оказывается, потому, что открытка была послана без конверта, и содержание послания могли прочесть и почтальон, и консьержка, которая передает почту жильцам. В результате Сати был осужден на восемь дней тюрьмы и штраф в тысячу франков. А Кокто получил взыскание за то, что угрожал тростью адвокату пострадавшего.

После шумихи вокруг «Парада» Пикассо будет ассоциироваться с различными идеями, провоцирующими скандалы.

Следующий месяц Пабло проведет в Испании, так как «Русские балеты» отправились на гастроли в Мардид и Барселону, а далее предстояло турне по Южной Америке (туда Пикассо не последует за балетом). В Барселоне Ольга проживает вместе с труппой в пансионе Пасео Колон, а Пабло — недалеко от нее, у матери, на улице Мерсед. Его сестра Лола вышла замуж за врача, Хуана Вилато Гомеса. Пабло представил свою невесту донье Марии, это была уже третья, которую он знакомил с матерью. А далее, по сложившейся традиции, он знакомит Ольгу с друзьями в «Четырех котах», а затем поднимается с ней на гору Тибидабо, возвышающуюся над городом. А чтобы она еще больше впитала дух Испании, он пишет ее портрет, украшая голову традиционной испанской мантильей, как он уже делал это для Фернанды. Этот портрет он дарит матери…

Возвращение на родину и присутствие Ольги преобразили Пабло. Он превратился в веселого спутника, который знакомил труппу с городом, портом, водил всех в кабаре и мюзик-холлы, оживленные, живописные, ярко освещенные традиционными многоцветными лампочками. А когда «Русские балеты» покинули Барселону, где Дягилев не решился представить «Парад» и отправился в Мадрид, Пабло опять остался в одиночестве. Естественно, он очень много работает — пишет то в стиле кубизма, то в стиле реализма. Однажды дирижер оркестра «Русских балетов» был с Пабло на корриде и с удивлением наблюдал, как он с легкостью переходил от одного стиля к другому, делая зарисовки, и взволнованно объяснял: «А вы не замечаете, что это происходит самопроизвольно? Это один и тот же бык, только увиденный по-разному». Но Пикассо идет еще дальше: в одной и той же картине он смешивает детали, исполненные в кубистической и реалистической манере. Более того, его кубизм тоже претерпел изменения: если прежде он был суровым и мрачным, то теперь сверкает яркими красками, становится более приятным для восприятия и более доступным. Вне всякого сомнения, — это балет способствовал расширению его горизонтов и заставил работать по-иному.

Свою роль в подобной эволюции Пабло сыграла и Ольга. Она увидела художника как блестящего декоратора спектакля. Она практически не была знакома ни с его прежними работами, ни с артистическим авангардом. Кубизм Пабло привел ее в ужас! А какова

была бы ее реакция, если бы Пабло продемонстрировал ей *Авиньонских девиц* или написал ее портрет так, как он сделал это с Фернандой? Он пишет ее только в классическом стиле, это единственный стиль, который ей нравится. Таков *Портрет Ольги в кресле,* выполненный в манере Энгра. Он просил Ольгу причесать волосы на прямой пробор, чтобы подчеркнуть правильность черт ее лица. Пабло хранит, кстати, фотографию Ольги, чтобы использовать ее как доказательство идеализации образа своей модели. Как бы то ни было, Ольга вошла, как и ее предшественницы, в живопись Пикассо…

В угоду Ольге, чтобы сделать ей приятное, Пабло меняет стиль не только в живописи, но и в поведении, в манере одеваться. В Париже он явился на премьеру «Парада» в красном свитере с высоким воротником, тогда как Дягилев блистал в вечернем фраке. Надо кончать с этим! Да и мог ли он вести себя по-иному? Он приезжает в Барселону, став широко известным, впрочем, особенно благодаря «Параду» и «Русским балетам». Его соотечественники, гордящиеся им, организовали 12 июля банкет в его честь, на котором присутствовали самые известные представители артистических кругов Каталонии — художники, поэты… И он должен предстать перед ними в достойном виде: в элегантном темно-синем костюме, из кармана пиджака должен виднеться белоснежный платок. Следует добавить часы с золотой цепью, модную соломенную шляпу и трость с серебряным набалдашником. А на спектакли «Русских балетов» в «Лисео» он приходит в смокинге и шляпе-котелке. Его барселонские друзья потрясены, но одобряют это.

Дягилев, который после скандала в Париже не решился показать «Парад» в Барселоне, вернувшись из турне по Южной Америке, все-таки осмелился дать одно представление 10 ноября. Но его опасения оправдались — провал был оглушительным, а пресса безжалостна. Тон задала газета «La Vanguardia»: «Если это шутка, то она зашла слишком далеко и отличается слишком дурным вкусом». И газета в шутку требует экстрадиции автора из Каталонии (ведь он испанец). В конце концов большинство зрителей приходят к заключению, что это Франция, особенно Париж, оказала такое пагубное влияние на талантливого художника, их соотечественника.

В конце ноября Пабло и Ольга прибывают в Париж. Ольга покинула труппу «Русские балеты». Она с ужасом обнаруживает обстановку, какая царит в Монруже: сад зарос крапивой; решетка курятника покрылась ржавчиной; в доме хаос. Более того, во время отсутствия Пикассо наводнение испортило несколько картин. Ольга потрясена.

— Мы не можем оставаться здесь, — заявляет она с возмущением.

Пикассо согласен. Это уже стало традицией: каждая новая любовь заставляет его переезжать… Не сделал ли он это же, когда после Фернанды стал жить с Евой? Впрочем, так лучше — стоит всегда освобождаться от прошлого. И он поручает своему новому торговцу картинами, Полю Розенбергу, найти подходящее жилье: квартира должна быть в приличном месте, просторная, с большим салоном, где Ольга смогла бы принимать гостей, так как она намерена вести светскую жизнь, достойную известного мужа. А пока, в ожидании переезда, не в силах больше выносить мрачную обстановку, царящую в доме, Ольга старается хоть как-то обустроить его на свой вкус, что, впрочем, ей плохо удается.

В апреле они покидают Монруж и временно останавливаются в фешенебельном отеле «Лютеция», недалеко от Монпарнаса и бульвара Сен-Жермен, где в доме № 208 проживает Аполлинер, лучший друг Пабло. Но проживание художника в столь фешенебельном отеле изолирует его от привычного окружения. Подобный эффект, увы, оказывает и присутствие рядом жены, которая, в отличие от Фернанды и Евы, вызывала у окружающих скорее безразличие, чем симпатию. Она отстраняет Пабло от целого ряда друзей и их подруг. «Впервые увидев ее, я приняла ее за служанку», — признается Алис Дерен. А Артур Рубинштейн называет ее без обиняков «русской дурочкой». Со своей стороны, Ольга не терпит Макса Жакоба, который отвечает ей тем же. Поэту запрещено появляться в «Лютеции», и Пабло вынужден встречаться с ним в Монруже или где-нибудь в кафе…

В этот период Аполлинер, который перенес тяжелое воспаление легких, публикует пьесу «Груди Тересия» и второй сборник стихов «Каллиграммы». Обе книги были встречены публикой очень благожелательно. Аполлинер влюбился в Жаклин Кольб, которую в узком кругу называли Руби. Эта красивая рыжеволосая женщина была

медсестрой, которая ухаживала за ним во время лечения ран, полученных на фронте. Гийом настолько влюблен, что 2 мая 1918 года решает жениться, хотя уже был помолвлен с Мадлен Паж, которая уже достаточно долго проживала за границей. Пикассо и Воллар были свидетелями у Гийома.

А вскоре и Пабло последует его примеру… Впрочем, Ольга очень энергично подталкивала его к этому шагу. Он опубликовал объявление о предстоящем бракосочетании, разослал уведомительные письма и официальные фотографии невесты. Его богемная жизнь закончилась утром 11 июля 1918 года, когда он произнес «да» в мэрии 7-го округа. Это событие «свяжет» его почти на тридцать семь лет, более того, из-за испанского гражданства, запрещающего развод, он вынужден будет довольствоваться только тем, что они станут жить раздельно.

Ольга настояла также на венчании в русской православной церкви на улице Дарю. Церемония проходила на следующий день после регистрации брака. Свидетелями были Аполлинер, Макс Жакоб, несмотря на его неприязнь к Ольге, и Кокто. Кокто затем написал матери: «Я так устал на венчании Пикассо — я держал корону над головой Ольги, мы все как бы разыгрывали сцену из „Бориса Годунова“. Церемония очень торжественная, настоящее венчание в традициях русской православной церкви, сопровождаемое песнопением. Затем был званый обед в „Мерис“. Мися Сер была в небесно-голубом, Ольга — в белом платье из атласа, трико и тюля. Они уезжают».

Пабло и Ольга отправляются в свадебное путешествие в Биарриц. Они проведут там почти все лето, будут гостить у Евгении Эрразуриц[79], с которой Пабло познакомился в 1916 году. Она предоставила в их распоряжение свою виллу «La Mimoseraie», расположенную у дороги на Байон.

Евгения — одна из наиболее активных меценатов века — заявила: «У меня есть три любви: художник, музыкант и поэт. Художник — это Пикассо, музыкант — Стравинский, а поэт — Блез Сандрар». Именно Эрразуриц обеспечила успех Артура Рубинштейна. «Она была неотразима в молодости, — писал музыкант, — да она и сейчас красива, хотя ей уже за пятьдесят. Она была довольно пухленькой, с миниатюрным, немного вздернутым носиком и красиво изогнутым ртом; поседевшие волосы перемежались с еще черными прядями. Но

то, что позволило ей сохранить свое очарование, так это ее обаяние и неотразимая жизненная сила»[80].

В июле 1918 года Евгения уже неоднократно помогала Пикассо: она заплатила ему гораздо более высокую, чем было принято в то время, цену за несколько кубистических картин, в частности за полотно *Мужчина, облокотившийся на стол,* а также ежемесячно выдавала в качестве поддержки тысячу франков. Столько же получал от нее Стравинский. И это у нее на авеню Монтень собирались создатели «Парада» — Дягилев, Кокто, Пикассо и Сати. Ее дружба с Пикассо и Сати даже спровоцирует ревность Гертруды Стайн, которая предпочла бы быть единственной покровительницей художника.

Евгения способствовала также, естественно вместе с Ольгой, внешнему преображению Пабло, заставив его, не без труда, расстаться с очень широкими брюками «художника», плохо скроенными сорочками и вульгарными фуражками. И прежде всего благодаря ей Пикассо окунется в светскую жизнь, которую не без сарказма Макс Жакоб назовет «барским периодом».

Евгения была искренне убеждена, что Пикассо никогда не сможет подняться в обществе до уровня, которого он заслуживает, если не вырвется из своего узкого круга и не сделает некоторых усилий, чтобы приобрести должную манеру одеваться.

Во время медового месяца Пикассо сделал сюрприз гостеприимной хозяйке — он разрисовал фресками стены комнаты, предоставленной ему для работы. Под одной из них, *Посвящение Аполлинеру,* он воспроизвел даже несколько чудесных поэтических строк Гийома.

Евгения, в свою очередь, пригласила в Биарриц Георга Вильденштейна и Поля Розенберга, которые станут торговцами картин Пикассо.

На самом деле Пикассо уже работал с Леонсом Розенбергом, старшим братом Поля, так как Канвейлер, как немецкий подданный, не мог вернуться во Францию. Тогда Леонс с 1914 года стал продавать картины Пикассо. Но Пабло видел, что Леонс его эксплуатирует и, что еще хуже, не умеет реализовывать его работы, поэтому решил обратиться к Полю, его младшему брату, которого ему только что представила Евгения. Что же касается Георга Вильденштейна, которому было всего двадцать шесть, то он считался специалистом по

искусству XVIII века и его несомненным преимуществом было выгодное положение в Нью-Йорке. Он заключает договор с Полем Розенбергом о разделе рынка работ Пикассо. Оба весьма преуспеют на этом поприще и заработают огромные деньги: Вильденштейн будет заниматься этим до 1932 года, когда разразится экономический кризис, а Поль Розенберг до 1939 года, пока в преддверии Второй мировой войны не покинет Европу и переедет в США.

Коммерческая политика Розенберга, хотя и очень эффективная, к несчастью, внесет свою лепту в создание ложного имиджа Пикассо в период между двумя войнами. Основное внимание он уделяет неоклассическим произведениям художника — впрочем, только они будут представлены в США — по той причине, что их гораздо легче продать. И напротив, картины в стиле кубизма или сюрреализма, особенно с наибольшим искажением форм, часто игнорируются. А что уж говорить о тех, которые имеют эротические намеки? Они приводят торговца в ярость: он, например, категорически отказывается выставить *Обнаженную в саду* (портрет Марии-Терезы Вальтер, находящийся теперь в Музее Пикассо в Париже).

Вернемся в лето 1918 года, когда Евгения представила двух торговцев картинами своему протеже. Пабло повел себя очень благоразумно и тактично: он написал не только портрет своей покровительницы, но и портреты жен торговцев. Кроме того, в это время Евгения, страстный, увлеченный коллекционер, не купила ни одной картины без консультации Пабло, который вскоре стал ее советником по искусству. Могла ли она мечтать о большем?

И тем не менее никогда Пабло, несмотря на неоднократные приглашения своей покровительницы, не приедет снова в «La Mimoseraie». Евгения часто повторяла: «У меня мой собственный художник». Но, несмотря на дружеское отношение к ней и щедрость с ее стороны, Пабло был слишком независимым и слишком гордым, чтобы стать ее художником, украшением ее салона, которого представляет хозяйка дома для утверждения своего светского престижа.

Несмотря на это, Пикассо и Евгения долгое время поддерживают дружескую переписку[81], по меньшей мере до 1947 года. В 1952 году, в возрасте девяноста двух лет, она скончается в Сантьяго.

Со временем финансовое положение Евгении резко изменилось, и в 1945 году ей пришлось обратиться за финансовой помощью к тем, кому она недавно помогала, в том числе и к Пикассо. Ему она предложила купить ценный стол, который они когда-то выбирали вместе. «Дайте мне за него сколько можете», — писала ему несчастная женщина… Тогда ей было восемьдесят пять. Друзья отправляют ей деньги в обмен на предметы, не представляющие большой ценности. Пабло посылает продукты и сладости. А незадолго до того как она покинула Францию, он направляет к ней Марию-Терезу Вальтер (его любовницу с 1927 года) с их десятилетней дочкой Майей. Они привезли Евгении трогательное письмо от Пабло, цветы и многочисленные подарки.

А в сентябре 1918 года, через несколько месяцев после возвращения Пикассо в Париж, происходит событие, потрясшее художника. Аполлинер, здоровье которого было серьезно подорвано тяжелым ранением в голову, заразился «испанкой»[82], унесшей жизни сотен тысяч людей. Гийом впал в кому. Пабло и Ольга провели несколько часов у постели больного на бульваре Сен-Жермен. А в это время, по жестокому совпадению, за окном бушевала толпа в связи с заключением перемирия в Первой мировой войне, раздавались выкрики: «Долой Гийома!»[83]

9 ноября 1918 года в отеле «Лютеция» Пабло узнал о смерти друга. Это известие его потрясло. Взглянув на себя в зеркало, он увидел не только страдание, вызванное уходом друга, но и смятение, мысли о собственной жизни, о годах, которые никогда не вернутся, о таинстве смерти. Он только что отпраздновал свое тридцатисемилетие. Конечно, еще есть время… Но никогда не будет так, как прежде. Он знает это… И именно это состояние он сумел отразить в прекрасном карандашном автопортрете. Как позже утверждал художник, подобных портретов он больше не писал. На самом деле это своего рода уловка Пикассо: он хочет таким образом подчеркнуть жестокость утраты, переживаемой им. Другой миф — в испанском духе — о черной вуали вдовы, которую резкий порыв ветра якобы набросил на лицо Пабло под аркадами улицы Риволи именно в тот момент, когда смерть явилась за Гийомом… Но все же подобные мифы остаются в памяти людей, входят в историю.

Глава XI БЕЗУМНЫЕ ГОДЫ

Несколько недель спустя после перемирия Пикассо и Ольга наконец переехали на улицу ля Боэти, 23. Прекрасный дом, чудесная квартира, в каждой комнате — мраморный камин, увенчанный зеркалом. Пабло написал акварель, изобразив столовую, где в центре стоял раздвигающийся круглый стол, по углам — круглые столики на ножке, сбоку секретер… А салон он украсил довольно жестоким сатирическим рисунком, выполненным в декабре 1919-го, через год после переезда. На нем он изобразил Ольгу, которую окружали Кокто, Сати и Клайв Белл, английский искусствовед, зять Вирджинии Вулф. Все персонажи очень элегантны, в чопорных позах. Они производят впечатление, будто не знают, что им делать с руками, впрочем, как и с ногами, никто из них не улыбается. Таким образом Пабло хотел представить тот нелепый, смехотворный вид существования, какой ему пыталась навязать Ольга. И не случайно, что он не изобразил себя в салоне: он сомневается в том, что должен принимать участие в обременительных приемах. И тем не менее ему придется делать это, только чтобы угодить молодой жене.

Поначалу художник не имел отдельного помещения для работы и использовал в качестве мастерской… салон. Но очень скоро там воцарился такой беспорядок, который умудрялся заводить только он, что приводило в ярость жену. К счастью, квартира над ними оказалась незанятой, и Ольга убедила Пабло снять ее и работать там в свое удовольствие. Подобное решение проблемы, по мнению Пабло, было очень дорогим, но разумным. Никто, за исключением нескольких друзей, не имел права входить в новое помещение, особенно прислуга. Что же касается Ольги, то она никогда не ступила туда ногой, так как уже только мысль о том, что она может там обнаружить, пугала ее. И она была права, так как рисковала ступить на мягкий и плотный ковер из окурков, небрежно разбросанных Пабло и его друзьями. Что же касается обстановки в новой мастерской, она достаточно насмотрелась в Монруже, чтобы представить ее себе. Иногда, шутки ради, Пабло под каким-либо предлогом спускался на минутку в салон, где жена вела светскую беседу с друзьями за чашкой чая. Он появлялся заляпанный

свежей краской, а затем поднимался в мастерскую, довольный произведенным эффектом…

Пабло был счастлив, что доверил продажу своих картин Полю Розенбергу. В отличие от Канвейлера Поль любил организовывать выставки, предшествующие светским вернисажам. где собирался весь Париж. Это не помешало Леонсу Розенбергу тоже выставлять недавние работы художника в своей собственной галерее на улице де ля Бом. Но более энергичный Поль организует выставки всюду: в Мадриде, Буэнос-Айресе, Цюрихе, Мюнхене, Риме, Лондоне, Нью-Йорке, где его коллега Вильденштейн очень активно сотрудничает с ним. Наконец и Канвейлер, поставив коммерческий интерес выше личной обиды, снова начинает покупать работы у Пикассо, и вскоре дела его пойдут столь же хорошо, как и перед войной.

Пикассо, будучи настолько же независимым, как и недоверчивым, все еще отказывается подписать контракт с Полем Розенбергом, с которым существовал только словесный договор о том, что Поль покупает у него определенное количество работ. Взамен Пабло обязался показывать ему первому все, что захочет продать. И дальше этого условия художник не пойдет…

Наряду с крупными торговцами живописью существовали и коллекционеры, которые сами покупали картины, как, например, Андре Левель, основавший в свое время ассоциацию «Шкура медведя», которая так способствовала росту популярности Пикассо.

В сентябре 1918 года «Русские балеты» переехали на один год в Лондон. Несмотря на провал «Парада», Дягилев снова обращается к Пикассо с предложением оформить новый балет «Треуголка» в театре «Альгамбра». Музыку к балету пишет соотечественник Пабло — Мануэль де Фалья.

Пабло не колеблется ни минуты и тут же принимает предложение. Он давно уже оценил все, что может ему принести сотрудничество с Дягилевым и всемирно известным «Русским балетом». Сюжет спектакля, основанный на романе Аларкона, исключительно прост: старый знатный вельможа безуспешно пытается соблазнить очаровательную жену молодого мельника. Пикассо отправляет из Парижа в Лондон макеты костюмов и декораций. В мае 1919 года он

прибывает с Ольгой в Лондон, где останавливается в «Савойе», одном из самых фешенебельных отелей столицы (сейчас он может себе это позволить), и тут же принимается за работу, наблюдает за изготовлением декораций и костюмов в ателье «Ковент Гардена», арендованном для этой цели.

Пабло теперь ведет себя совершенно по-иному, осознавая, что эпоха богемной жизни завершилась. Пытаться продолжать ее совершенно бессмысленно. Впрочем, его забавляет новый стиль жизни. Это так непривычно для него… Но если он захотел испытать светский образ жизни, следует, чтобы не остаться в дураках, соблюдать правила игры.

Он позаботился о своем внешнем виде: заказал в Париже и Лондоне несколько изысканных костюмов высокого качества и смокинг и в таком виде собирается присутствовать в «Альгамбре» на премьере «Парада» (который еще никогда не был представлен в Англии).

Наконец 22 июля в том же зале — премьера «Треуголки»: до начала спектакля остаются минуты, и Пабло суетится за кулисами с банкой краски, добавляя последние штрихи костюмам или поправляя плохо сидящий пояс. Он совершенно счастлив.

Еще счастливей он будет, когда зрители громкими аплодисментами встретят занавес на сцене, на котором изображена группа персонажей, наблюдающая финал корриды (впрочем, все сделано очень осторожно, учитывая огромное влияние в Великобритании Ассоциации защиты животных). А затем снова бурные аплодисменты, когда занавес поднялся и зрители в глубине сцены на огромном полотне увидели гигантскую арку, возвышавшуюся на фоне ночного андалусского неба, усыпанного звездами. Костюмы танцовщиков и танцовщиц — яркие, контрастных цветов, с замысловатыми вышивками — произвели фурор. Зрители в восхищении! Конечно, совершенство ритма фламенко, который Леонид Мясин специально ездил изучать в Андалусию, его талант хореографа и танцовщика и, безусловно, очарование Тамары Карсавиной в роли главной героини, а также музыка Мануэля де Фалья — все вместе обеспечило триумф балета Дягилева. А Пикассо был абсолютно признан английской публикой, которая несколько позже с большим энтузиазмом встречала выставки его работ.

Дягилев настолько ценил Пикассо, что в 1920 году вновь предлагает ему участвовать в оформлении балета «Пульчинелла», где герой — персонаж *комедии дель арте* с горбом и носом, загнутым крючком. Музыка Стравинского на основе Перголези. Позже Дягилев закажет Пикассо декорации для еще одного балета — «Картина в стиле фламенко», а в 1924 году — для занавеса в балете «Голубой экспресс» он увеличит свою небольшую картину *Две женщины, бегущие по пляжу.*

Работа для балетного театра снова вернула Пабло к реальной действительности, от которой он удалился в предыдущие годы, когда экспериментировал в стиле кубизма. Благодаря оформлению декораций он снова начал рисовать дома и улицы, мосты, набережные, людей… то есть все, что его окружало. Он снова стал писать человеческое тело, используя разнообразные способы экспрессии, — так появились многочисленные рисунки танцовщиц. А чтобы изображать Испанию и Италию, ему следовало вернуться к ярким, насыщенным тонам Средиземного моря, которые он забросил примерно пятнадцать лет назад. И, наконец, окунувшись в светскую жизнь, встречаясь с большим количеством выдающихся личностей, он выполняет замечательные карандашные портреты Сати, Фалья, Дягилева, Бакста, Стравинского, Ансерме[84], Мясина…

Что стало с друзьями Пикассо? После возвращения Брака с фронта они начали встречаться, но прежней дружбы уже не было. Слишком часто цитируют шутку Пабло: «Брак, это моя жена». На самом деле он продолжает восхищаться коллегой, с которым был долгое время в «одной связке». Пикассо хранил до последних дней жизни в секрете большую картину *Чтение письма*, написанную им в 1921 году, символизирующую ностальгию по друзьям прошлого — Аполлинеру, Максу Жакобу и Браку…

И как не процитировать слова, написанные Пикассо на литографии, которую он создал в память о Браке, после смерти художника в 1963 году!

«Брак, ты мне сказал как-то, встретив с девушкой классической красоты, которая мне очень нравилась: „В любви ты пока еще не смог освободиться от мэтров, от классических канонов“. В любом случае,

сегодня я могу сказать, что люблю тебя, ты видишь, что я все еще не могу освободиться от этого чувства».

Ольга не терпит Макса Жакоба. Его богемный вид и поведение олицетворяют все то, чего она не хочет видеть в муже и очень опасается, как бы это не появилось вновь: финансовые затруднения, неряшливый вид, нестабильность. А Пикассо, не желая, чтобы из-за этого страдали его отношения с Максом, приглашает его в Опера де Пари 23 января 1920 года на премьеру «Треуголки». Но он не представлял себе последствий подобного жеста: бедный Макс, который, естественно, не имел приличного гардероба, соответствующего светскому рауту, вынужден был взять напрокат фрак и цилиндр. А после представления в карманах поэта не осталось ни су, чтобы нанять фиакр. Пришлось ему возвращаться пешком. К несчастью, на бульваре Севастополь он был сбит машиной и в тяжелом состоянии отправлен в госпиталь Ларибуазьер. Пабло часто посещает его и оказывает всяческую помощь. Но все теперь изменилось: в результате происшествия Макс испытал психологический шок. Он рассматривает этот несчастный случай как кару небесную за гомосексуальность, которую никак не мог побороть в себе. В результате Макс решает покинуть Париж. И в 1921 году переезжает в Сен-Бенуа-сюр-Луар. Он останется там практически до конца своих дней и только несколько раз увидится с Пабло, крайне редко приезжая в Париж.

О закате этой дружбы мы располагаем волнующим свидетельством художника Моиса Кислинга, которому Макс с грустью признался: «Когда-то мы громко кричали друг на друга, чтобы тут же помириться; теперь же вежливо оказываем услуги, глядя друг на друга с необычайной холодностью. Это подобно смерти. Порой он кажется мне более мертвым, чем Аполлинер.

…Когда не было третьего лица, мы всегда оставались подобно крестному отцу и крестнику задушевными друзьями. Увы, между нами третье лицо!»

Теперь он рассматривает их взаимоотношения с христианской позиции: «Я хотел бы, чтобы Господь помог мне быть достойным тебя, а тебе понять, каков я. Я желаю, чтобы Господь хранил тебя и осветил тебе путь к вере».

В первые послевоенные годы Пикассо вновь с наслаждением открывает для себя очарование побережья Средиземного моря. В 1918 году он отправляется в Барселону, а лето 1919-го проводит с Ольгой в Сен-Рафаэле. Ольга последовала за Пикассо без особого удовольствия, так как считала, что проводить лето на Лазурном Берегу — а не на фешенебельных курортах в Довиле или Биаррице — не слишком «престижно». Подобные эксцентричные поступки себе позволяют, пожалуй, только англичане. Но Пикассо отправляется на юг и летом 1920-го — сначала в Сен-Рафаэль, а затем снимает виллу «Les Sables» в Жуан-ле-Пене между Кап-д'Антиб и Гольф-Жуан. Маленький залив, безмятежный, мирный, практически дикий, не тронутый никакими постройками пляж. Самое поразительное, что, еще только мечтая об отдыхе, Пабло почувствовал непреодолимое желание поскорее увидеть Средиземное море и написал в Париже пейзаж своей мечты — песчаный пляж, живописные скалы, зонтики сосен, спокойное море… Одним словом — идиллия. А когда вышел на побережье в Жуане, то был поражен, обнаружив пейзаж, совпадающий до мельчайших подробностей с тем, что он придумал. «Я не хотел бы, — объяснит он позже, — убеждать кого-то, что обладаю даром ясновидения, но я сразу понял, что это мой пейзаж».

Следует ли удивляться, что с 1945 года Пабло обосновался именно в этом районе, с которым его имя останется связанным навсегда.

Очевидно, что живописные пейзажи Средиземноморья вдохновляли Пикассо. В Сен-Рафаэле он остановился в отеле около пляжа, и это позволило ему выполнить целую серию гуашей у открытого окна. Отсюда открывался пленительный вид на море, причудливой формы облака проплывали по яркому голубому небу, бросая тени на ковер. Пабло часто изображал на первом плане круглый стол, нарисованный в кубистической манере, как будто он смотрел на него сверху. Пикассо, которого одновременно привлекали и кубизм, и классические тенденции, продемонстрировал, как оба стиля могут успешно сосуществовать на одном полотне. И он еще не раз докажет это в последующие годы.

В Жуан-ле-Пене, как ранее в Сен-Рафаэле, Пабло с удовольствием наблюдает забавы молодых купальщиц на пляже и начинает их рисовать — с распущенными волосами, играющих в мяч или бегающих по песчаному пляжу, причесывающихся, дремлющих на песке, зачастую обнаженных, впрочем, купальные костюмы той эпохи не отличались элегантностью. Эти работы, одномерные, выполненные жесткими, четкими штрихами, напоминают рисунки на греческих вазах. Его купальщицы, словно наяды, приближаются к мифологическим сюжетам, к которым уже обращался Пабло ранее, как, например, в картине *Играющие на флейте Пана (Насилие)*, где мощный кентавр дерзко похищает очаровательную обнаженную женщину. Несколько позже мифологические сюжеты Пикассо станут более эротичными.

Правда, изображаемые им женщины не всегда красивы в буквальном смысле слова. Именно в этот период в его живописи появятся довольно чудовищные персонажи, настоящие великанши с огромными запястьями, со слоноподобными ногами, подчас с деформированными пропорциями. Исследователи пытаются объяснить эту склонность Пикассо к чрезмерно гипертрофированным формам влиянием таких художников, как Энгр, Ренуар и Майоль, а также увлечением Пикассо идолами примитивистского искусства и, наконец, некоторыми тенденциями стиля барокко. Упоминают также беременность Ольги, ее раздавшиеся формы.

Наконец, следует упомянуть и о признании Пабло Роланду Пенроузу: еще мальчишкой в Малаге он имел привычку забираться под стол, чтобы рассматривать с благоговейным ужасом чудовищно опухшие ноги, показывающиеся из-под юбки одной из тетушек. Возможно, более или менее сознательно он хотел снова пережить странное чувство, испытываемое им тогда. Можно было бы призвать на помощь и Фрейда, навязчивый образ его матери и т. д. Но лучше оставим в покое душу доньи Марии и перечитаем не менее знаменитого любителя великанш, автора «Цветов зла»[85], написавшего по этому поводу:

ВЕЛИКАНША

В века, когда, горя огнем, Природы грудь
Детей чудовищных рождала сонм несчетный,

Жить с великаншею я стал бы, беззаботный.
И к ней, как страстный кот к ногам царевны, льнуть.

Я б созерцал восторг ее забав ужасных,
Ее расцветший дух, ее возросший стан,
В ее немых глазах блуждающий туман
И пламя темное восторгов сладострастных.

Я стал бы бешено карабкаться по ней,
Взбираться на ее громадные колени;
Когда же в жалящей истоме летних дней

Она ложилась бы в полях под властью лени,
Я мирно стал бы спать в тени ее грудей,
Как у подошвы гор спят хижины селений[86].

Когда в июне 1920 года Пабло узнал, что Ольга ждет ребенка, то впал в состояние эйфории, подобное тому, какое испытал в 1904-м, когда ошибочно вообразил, что Мадлен сделает его отцом. Вскоре, отбросив суеверие, он рисует авансом ребенка, которого подарит ему Ольга. И он окружает жену необычайным вниманием. После рождения сына, которого назовут Пауло, 4 февраля 1921 года, он делает многочисленные портреты Ольги и ребенка. Он счастлив… Это радостное состояние он проецирует в своих рисунках на ребенка, тогда как Ольгу изображает задумчивой, мечтательной, и даже немного грустной.

Пабло был непревзойденным мастером в искусстве отражать малейшие нюансы настроения модели, поэтому возникают вопросы. И один из них: не помешает ли появление младенца осуществлению ее светских амбиций, ведь не для того она покинула балет, чтобы вынашивать детей и нянчиться с ними? После рождения Пауло она тут же потребовала няню. Кроме того, у них были горничная, кухарка и шофер для роскошного «испано-сюиса». И, конечно, не было даже мысли, чтобы отказываться от престижных приглашений, которые, учитывая растущие славу и успех художника, постоянно приумножались. Пикассо, каким бы он ни был вспыльчивым, не мог

резко сопротивляться всему, что требовала жена, по крайней мере до тех пор, пока от этого не слишком страдала его работа и пока он любил Ольгу. Но в любом случае подобная ситуация могла привести к конфликту.

К счастью, в конце мая 1921 года они покидают Париж на все лето. Не решаясь подвергать младенца испытанию духотой Лазурного Берега, они предпочли более свежий и спокойный воздух Фонтенбло. Пикассо снимают через агентство комфортабельную виллу на краю леса. Отсюда Пабло может легко совершать поездки в Париж для встреч со своими торговцами картинами, всего за один час по железной дороге или на машине можно добраться до столицы.

В 1921 году происходит событие, привлекшее внимание и встревожившее многих художников. Речь идет о продаже с аукциона коллекций Уде и Канвейлера, конфискованных в 1914 году как принадлежащих подданным вражеской страны. Но выставка на продажу нескольких сотен работ кубистов может вызвать серьезное падение цен на них. Кстати, на это очень рассчитывают противники кубизма. Велика озабоченность и самих художников — особенно Брака, Гриса, Леже и даже Пикассо, ведь продаже подлежат сто тридцать две его картины из коллекции Канвейлера. Но результаты аукциона не были столь катастрофичными — Пабло остался богатым. Конечно, цены за его работы в ту эпоху, безусловно, ниже той котировки, которой они достигли в наши дни. Тогда даже такие писатели, как Бретон, Элюар, Тцара и Лейрис, смогли приобрести понравившиеся им полотна, несмотря на довольно скромные средства, которыми они располагали. Важная деталь: Канвейлер покупает через посредников (сам он не имел права это делать) часть картин, принадлежащих ему перед войной, но не приобрел ни одной работы Пикассо, которому не может простить сотрудничество с Розенбергами в его отсутствие.

В Фонтенбло Пикассо работает без устали, вилла достаточно просторная, чтобы его не беспокоил плач младенца. Пабло, как всегда, готов с иронией относиться к себе. Он несколько критически расценивает свою роль мужа и отца семейства на этой фешенебельной вилле, которую окружают идеальные газоны и тщательно посыпанные гравием дорожки. И когда приезжают друзья, он, типичный

представитель богемы в недалеком прошлом, несколько стыдится своего «обуржуазивания». Возможно, именно чувство ностальгии по Монмартру заставляет его, как бы извиняясь, заявить друзьям, указывая на садовые газоны, окруженные самшитом:

— Я собираюсь заказать несколько уличных фонарей и трехместный общественный туалет…

Естественно, ничего подобного он не сделает.

Но главным для него всегда остается работа. И эти четыре месяца в Фонтенбло окажутся одним из самых плодотворных периодов в его долгой творческой карьере.

В течение нескольких лет Пикассо, не покидая, как он его называл, свой «кубизм», перешел к более традиционному изображению реальности. Но он не изменил стиль, он не «предал» его, в чем его обвиняют. Впрочем, что вообще означает это понятие — стиль? «Каждый раз, когда я хочу что-то сказать, я говорю это в той манере, в какой это должно быть высказано». Таково его кредо. И он никогда ему не изменит: главное — сохранить полную творческую свободу и индивидуальность.

В Фонтенбло он пишет в реалистической, или классической, манере не только портреты, но и рисует интерьер и экстерьер виллы и большое полотно в неоклассической манере *Три женщины у источника*, где подхватывает сюжет Пуссена, но придает ему средиземноморский акцент, более близкий античной Греции, используя тональность жженой охры.

И в то же время он выполняет, но на этот раз в кубистической манере, две версии *Трех музыкантов.* Наиболее завершенная версия этой картины находится сейчас в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Его музыканты — Арлекин, Пьеро и монах — все в масках и сидят за столом. Эта картина — своего рода откровение художника: Пабло, настроенный меланхолически, воскрешает период своей жизни, который завершился. За масками — он сам — Арлекин, конечно, Пьеро — не кто иной, как Аполлинер, его ближайший друг, покинувший этот мир три года назад. А под маской монаха, несомненно, Макс Жакоб, уединившийся в монастыре. А Пабло — преуспевающий художник, глава семьи…

В октябре ему исполнится сорок. Эта картина своего рода ностальгическое прощание художника с тем, что уже никогда не вернется…

Лето 1922 года семья Пикассо проведет в Бретани — в Динаре. Это скалистое побережье с маяками, заливами, островками, резкими порывами ветра напоминает Пабло Ла-Корунью и изумрудные волны Атлантики. Это было тридцать лет назад, и сам он был тогда мальчишкой…

После кратковременного проживания в отеле «Террасы» Пабло арендует виллу «Борегард», расположенную недалеко от причала, с которого отправлялись катера в Сен-Мало. Вдалеке можно рассмотреть очертания крепостных стен этого города корсаров и высокий шпиль собора. А в заливе лениво покачиваются стоящие на якоре небольшие парусные лодки. Едва приехав, Пикассо не может удержаться, чтобы не зарисовать живописные морские пейзажи с видами Динара, Сен-Сервана, Сен-Мало… Затем виллу, вид снаружи и интерьер. А вслед за этим создает кубистические натюрморты с рыбами, которых увидит на прилавках рынка. И наконец, близких и дорогих ему людей — очень идеализированные портреты Ольги с ребенком, подобно тому, как изображали материнство итальянские мастера, где Ольга иногда напоминает «мадонну с младенцем», или только одного Пауло во всех видах — играющего, спящего или жующего… а затем он пишет *Семью на берегу моря*. Вся эта серия картин отражает семейное счастье, все возрастающую хрупкость которого ощущал художник.

Увы, в конце сентября он вынужден привезти Ольгу в Париж, где ей делают срочную операцию. Очень красивый рисунок сангиной, исполненный в это время, передает необычайно печальное выражение лица Ольги, уставшей и похудевшей. Но, к счастью, она быстро выздоравливает, и Пикассо снова погружается в работу. Именно в этот период он пишет на небольшом куске фанеры своих знаменитых *Женщин, бегущих по пляжу,* две необычайно монументальные женские фигуры, устремляющиеся вперед, словно опьяненные свободой, на фоне моря и ярко-голубого неба. Несмотря на слишком большое внешнее отличие, они выглядят как греческие скульптуры богинь, вне времени…

Кокто, в свою очередь, тоже возвращается к классицизму и классическим сюжетам, ничего похожего на «Парад» или «Новобрачных с Эйфелевой башни». Летом 1922 года он пишет адаптацию или, скорее, сокращенный вариант «Антигоны» Софокла, он модернизирует трагедию, оставаясь верным автору. Пьесу ставят в студии, руководимой Шарлем Дюлленом. Музыку пишет Онеггер, костюмы заказаны известному модельеру Габриэль Шанель, а декорации он просит сделать Пикассо, перед которым по-прежнему преклоняется.

В момент работы над «Антигоной» Шанель сорок лет. Худенькая, стройная, с черными, словно воронье крыло, волосами, постриженными под мальчика, смуглой кожей, она очаровательна и, естественно, исключительно элегантна. Она очень богата, добившись этого своим талантом модельера и деловыми качествами. Она — первая женщина-модельер, создавшая собственные духи — знаменитые «Шанель № 5».

Впервые Пабло встретился с Шанель на светском приеме у Сертов: Хосе-Мария Серт, каталонский художник, не наделенный большим талантом, но светский, образованный, прекрасный оратор, умеющий себя подать в обществе, что позволило ему вести роскошное существование. Его жена, Мися Годебская, родившаяся в 1872 году, талантливая польская пианистка, сначала была женой Тадеуша Натансона, одного из основателей *Revue blanche*, затем Альфреда Эдвардса, владельца газеты «Утро», с которым развелась несколько лет назад. Весь светский Париж посещал их салон. Мися была очень привязана к Коко Шанель (любимыми песнями девушки были «Ко Ко Ri Ко» и «Qui qua vu Coco», за что ей и дали прозвище Коко), которую она встретила в 1917 году у Сесиль Сорель, одной из ведущих звезд сцены.

Обе женщины были покорены индивидуальностью Пикассо. Коко часто приглашает его на пышные приемы, которые устраивает в своем особняке на улице Фобур-Сен-Оноре, 29, с парком, простирающимся до авеню Габриель, вдоль садов Елисейских Полей. На этих приемах Пикассо встречает, помимо Сертов и Кокто, Дягилева, Франсиса Пуленка и других музыкантов группы «Шестерка», Бомонов, Ротшильдов и еще многих знатных особ, большинство которых являются клиентами Коко. Пабло приезжает в Париж один, оставляя

Ольгу с сыном в Фонтенбло, и Коко предоставляет ему на эти дни гостевую комнату. Ему не хочется отправляться на ночь на улицу ля Боэти, где чувствует себя совсем одиноко в пустой квартире. В результате во время подготовки «Антигоны» у него складываются великолепные отношения с Коко, и это несмотря на то, что каждый из них отличался твердым и своенравным характером.

Тем не менее Коко признается позже, что испытывала по отношению к Пикассо весьма сложные ощущения: «Он был злым. И он меня буквально гипнотизировал, словно ястреб. Он мне внушал ужасный страх. Я его чувствовала, когда он приходил. Что-то сжималось внутри меня. Он здесь! Я его еще не видела, но уже знала, что он находился в гостиной. Наконец я его обнаруживала. У него была привычка смотреть так… что я начинала дрожать».

Несмотря на это, Коко Шанель вовсе не была беззащитной, если верить Кокто: «Ее приступы гнева, ее злость, ее легендарные драгоценности, ее модели, ее причуды, ее выходки, и в то же время доброта, чувство юмора, ее щедрость — все это составляло совершенно уникальную личность, одновременно привлекательную и отталкивающую, склонную к крайностям…»

К счастью, во время подготовки к спектаклю между этими двумя титанами ни разу не вспыхнул конфликт, так как Коко имела дело в основном с Кокто, для которого она рисовала костюмы удивительной простоты: для королевы, например, ниспадающую складками накидку, идея которой ей пришла в голову, когда она набросила свое пальто на плечи актрисы. Эта строгость и простота стиля и стали маркой всего, что она создает.

А в это время Пабло рисует декорации для «Антигоны», тоже отличающиеся исключительной простотой. Он не укладывается в сроки. Он еще только подобрал цвета для костюмов и быстро нарисовал несколько греческих масок, а ведь осталось всего три дня до генеральной репетиции, которая намечена на 20 декабря 1922 года. Дюллен на грани нервного срыва, а Кокто готов разрыдаться… Наконец во время одной репетиции появляется Пабло. Не исключено, что он специально заставил себя ждать, чтобы держать бедного Жана Кокто в напряжении. Он такой… Во всяком случае, он выглядит совершенно спокойным и, вытащив из кармана скомканную бумагу, бросает:

— Держи, вот он, твой макет!

Согласно его плану декорация должна представлять собой огромное полотно из джутовой ткани голубого цвета и изображает каменистую стену жилища. В центре полотна — отверстие, за которым отведено место хору. Вокруг этой дыры — античные маски. Ниже — большая белая панель, которую художник разрисовал сангиной, чтобы она стала похожа на мрамор. Затем тушью крупными штрихами Пабло рисует три дорические колонны. Их появление под волшебной кистью художника настолько неожиданно, что вызывает у пораженных помощников взрыв аплодисментов.

Пьеса имела успех у публики, ее сыграли не менее сотни раз; она внесла дополнительный вклад в признание таланта Пикассо и Коко Шанель, хотя они уже не нуждались в том, чтобы заставлять говорить о себе…

17 июня 1923 года. Набережная д’Орсэ. 10 часов вечера. Парусная яхта с ярко сверкающими иллюминаторами и боковыми огнями. Красный ковер, развернутый на набережной, примыкает к трапу. Доносятся характерные звуки джаза. Толпа приглашенных в вечерних нарядах устремляется на «party», организованную богатым американским художником Геральдом Мерфи, тридцати пяти лет, и его женой Сарой. Все они только что присутствовали на премьере балета Стравинского «Свадьба». Среди приглашенных, помимо Дягилева, Стравинского и Ансерме, — Тцара, основоположник дадаизма, Сандрар, Дариюс Мийо, Коко Шанель и, естественно, Пикассо в сопровождении Ольги. Под смокингом Пабло — широкий темно-красный пояс — старинная каталонская *faixa,* которую оборачивают вокруг талии несколько раз и она держит спину.

Геральд Мерфи, прибывший во Францию два года назад, и его жена — друзья Скотта Фицджеральда, который изобразит их позже в своем знаменитом романе «Ночь нежна». Мерфи решил стать художником после того, как познакомился с работами Брака и Пикассо, выставленными Розенбергом, но затем понял, что «мир уже слишком переполнен художниками второго сорта», и тогда благоразумно отказался от этих амбиций.

На вечере Пабло был очарован красотой Сары, обаятельной хозяйки, которая все украсила миниатюрными игрушками в виде цветов. Гости веселятся, в том числе и Пикассо, а Стравинский даже

попытался прыгнуть через лавровый венок и… упал под всеобщие аплодисменты. Пабло беседует с Кокто, переодевшимся в морского офицера, а затем он, всегда стремящийся к созданию «конструкций», возводит из массы игрушек сооружение, которое венчает пожарная лестница, а на вершине ее он помещает корову…

Неисправимый полуночник, он покидает яхту одним из последних, когда над Сеной поднимается рассвет со стороны моста Генриха IV.

Лето 1922 года семья Пикассо проводит в Динаре, а в последующие пять лет они отдыхают на Лазурном Берегу. В июле 1923 года останавливаются в знаменитом отеле «Кап» в Антибе, где уже отдыхала чета Мерфи. Несколько позже в Кап-д'Антиб прибыли граф Этьен де Бомон с женой, а также Гертруда Стайн с Алисой. А Пабло пригласил донью Марию, которая впервые приехала во Францию, чтобы познакомиться с внуком. Пабло пишет прекрасный портрет матери в реалистической манере. Этьен де Бомон не жалеет денег, стараясь развлечь друзей, часто организует пикники на пустынных, еще практически диких пляжах, окруженных сосновыми лесами. Сохранилась фотография того периода, где вокруг лодки, выброшенной приливом на берег, группа отдыхающих, среди которых Пикассо, Ольга и чета Бомон…

Мысли Пикассо все больше заняты Сарой Мерфи: он восхищается ее фантазией, ее непосредственностью, умением веселиться, на фоне которой Ольга, с ее конформизмом, выглядит мрачной и угрюмой. Ему нравится, как Сара отбрасывает жемчужное ожерелье на спину, чтобы дать возможность шее насладиться солнечными лучами. Иногда он заимствует у нее это ожерелье, используя его в качестве талисмана. Он рисует большое количество обнаженных женщин на пляже, купальщиц, на многих это ожерелье.

Постепенно в женских портретах Пабло вместо Ольги все чаще появляются черты Сары, ее ниспадающие до плеч волосы и тюрбан, который она так любила носить. Пабло влюбляется в Сару. Но, чтобы не возбуждать ревности Ольги, он ставит дату — 1922 год на рисунках и картинах, вдохновленных Сарой, хотя исполнил их только в 1923 году. Что же касается его произведений, посвященных материнству, он по-прежнему пишет Ольгу, но думает о Саре, она — тоже мать.

Когда Мерфи уехал на несколько дней, Пабло, по-видимому, решил воспользоваться благоприятной ситуацией… Но непосредственное, свободное поведение Сары сочеталось в ней со строгими моральными принципами. Поэтому художнику, чьи надежды не оправдались, оставалось довольствоваться только игрой воображения и своей работой…

Сара и Пабло снова встретятся в Антибе в 1924 и 1925 годах, летом. Но влюбленность Пикассо теперь уступила место более благоразумному чувству дружбы. По крайней мере, Сара вдохновила Пикассо на самые замечательные рисунки и картины того периода в классическом стиле. В любом случае художник извлекает урок из этого эпизода своей сентиментальной жизни, так как, вернувшись в Париж в октябре, вместо того чтобы сохранить вдохновленные Сарой картины, он благоразумно спешит продать их Полю Розенбергу.

Напротив, он бережно хранит многочисленные портреты маленького Пауло, отражающие этапы его развития, тщательно датируя каждый из них. А также портреты сына в костюме арлекина, написанные зимой 1924 года. Один из них, репродукции которого разошлись по миру, хранится в Музее Пикассо в Париже, трогательно отражает отцовскую любовь и счастье в тот период. Это продлится до 1928 года, когда он напишет последний портрет сына Пауло в возрасте семи лет, стоящего рядом со своим первым велосипедом.

Летом 1923 года Пикассо создает портрет Андре Бретона, который посетил художника на юге. Портрет предназначался для готовящегося к выходу сборника стихов Бретона «Clair de terre». Бретону было тогда двадцать семь, но он уже добился известности как поэт. Пикассо познакомился с ним в 1918 году, и они несколько раз встречались после этого, не проявляя особого интереса друг к другу. А в 1920 году внимание Бретона привлекла статья Андре Сальмона в журнале «Эспри нуво», где автор рассматривает *Авиньонских девиц* как «точку отправления кубистической революции». Постепенно Бретон все больше убеждается в важности творчества Пикассо. Именно он, будучи советником коллекционера Жака Дусе, порекомендует ему в 1921-м, а затем в 1923 году купить эту картину, и Дусе последует его совету.

Между Пикассо и Бретоном установятся тесные дружеские связи. Вскоре Пикассо познакомится с румыном Тристаном Тцарой,

прибывшим в Париж в 1920 году и основавшим движение дада, которое отличалось отрицанием всего — законов, морали, эстетики, носило крайне анархический и бунтарский характер. К Тцаре примкнули художники Франсис Пикабиа и Макс Эрнст, а также писатели Луи Арагон, Поль Элюар и Андре Бретон.

На дадаистов произвел большое впечатление революционный характер творчества Пикассо, особое восхищение Тцары вызывали его папье-колле. Со своей стороны, художник, общавшийся в Барселоне с анархистами, тоже с симпатией отнесся к движению дада. Но в то же время он не одобрял их чрезмерной агрессивности по отношению к понятию искусства, хотя это не помешало ему участвовать в некоторых довольно шумных и подчас скандальных акциях активистов дада.

Некоторые дадаисты претендовали на то, что пошли дальше нигилизма друзей путем «использования психического автоматизма». Так родилась группа сюрреалистов, в которую вошли Бретон, Арагон, Супо, Деснос, Элюар, Эрнст, Пикабиа… Термин «сюрреализм» был придуман Аполлинером. А в 1924 году появился Манифест сюрреализма, который претендовал на то, что «был продиктован подсознанием в отсутствие всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». По мнению сюрреалистов, таков любой творческий процесс, опирающийся на интуицию. Творчество должно отражать сферу подсознания: инстинкты, галлюцинации, сновидения, все то, чему уделял особое внимание Фрейд. Подобные идеи показались увлекательными многим молодым людям, которые были готовы расстаться с дадаизмом.

Большинство писателей и художников, за исключением Франсиса Пикабия, испытывавшего патологическую зависть к Пикассо, увидели в Пабло своего «героя» и «пророка». А Пабло, уделяя огромное внимание сюрреалистам, отдавал себе отчет в том, что некоторые их работы действительно близки его собственным. Несмотря на это, Пикассо с его ясным и живым умом не мог присоединиться к такой форме творчества, где отдавалось предпочтение «темным» силам, подсознанию, снам, галлюцинациям и даже ощущениям, почерпнутым в психиатрических клиниках. Но сюрреалисты поместили репродукцию *Авиньонских девиц* в своем журнале «Сюрреалистическая революция», а картина *Женщина в сорочке…*

стала для них объектом почтительного поклонения. А когда в 1925 году художники Арп, Миро, Клее, Эрнст, Кирико и Массон организовали первую выставку сюрреалистов, они выставили несколько картин Пикассо, взятых у друзей, как бы перейдя под своего рода патронаж знаменитого старшего товарища.

Пабло позволил им это. Но на самом деле сюрреализм, хотя он им интересовался, едва ли оказал влияние на его живопись. Зато несколько лет спустя скажется влияние сюрреализма на его творчество.

Лето 1924 года семья Пикассо проводит в Жуан-ле-Пене, где Пабло арендовал виллу «Ля Вижи» на июль и август. Он много работает — создает 130 рисунков, состоящих из крупных точек, соединенных прямыми линиями или дугами, на манер карт звездного неба, встречающихся в популярных журналах. Почти все они, выполненные черной тушью, представляют вариации на тему гитары. Этот поистине звездный дождь создан художником, несомненно, под впечатлением бесподобного ночного неба Средиземноморья. Работа по-прежнему вдохновляет его. Но все же Пабло позволяет себе проводить какое-то время на пляжах Капа, ля Гарупы или Салис, там он играет с Пауло, помогает ему строить замки из песка и барахтается с сыном в прибрежных волнах. Он не рискует заходить глубже, так как не умеет плавать… Он никогда не увлекался спортом, если не считать случая, когда ему взбрела в голову идея заняться боксом, но он быстро от нее отказался. Он обладал атлетическим торсом и нередко с гордостью демонстрировал его. Достаточно взглянуть на позы, которые он принимает перед объективом фотоаппарата. Во время проживания на улице Шельшер Пикассо занялся укреплением мускулатуры, считая, что развитый торс компенсирует его небольшой рост. И, когда ему говорили, что он наделен всем, он отвечал, смеясь:

— Нет! Мне недостает… пяти сантиметров!

Пикассо питает нежную любовь к сыну, но его отношения с Ольгой постепенно меняются. И снова его живопись отражает проблемы в личной жизни: так, на портрете *Ольга в голубой вуали,* написанном в ноябре 1924 года, губы жены плотно сжаты, а

необычайно грустный взгляд, устремленный в пустоту, отражает всю глубину ее разочарования и даже горечи.

Их брачный союз становился все более шатким. Ольга никогда не ценила живопись мужа и даже не делала ни малейших усилий, чтобы заставить его поверить, что восхищается его талантом. Она была счастлива, что он работает в отдельной мастерской, и никогда не пыталась проникнуть туда.

Это абсолютное равнодушие уже предопределяло хрупкость гармонии этой пары. Как она могла вообразить, что сможет прожить жизнь с художником, если была единственной, кто не восхищался им? В сущности, ее привлекали только комфорт и материальная обеспеченность, которую ей гарантировал этот брак, а также светская жизнь, но ее терпели в свете всего лишь как жену выдающегося художника. К сожалению, Ольга этого не осознавала.

Ольгу очень раздражала невозможность планировать с Пабло что-либо заранее. А она любила четко распределять свое время, скорее, их время… Однако Пабло отличался крайней неорганизованностью, был воплощением непредсказуемости. Его жизнь подчинялась прежде всего творческим порывам, вдохновению, новым поискам и неожиданным открытиям, и невозможно было предугадать, когда это произойдет. А Ольга хотела, чтобы он больше уделял внимание ей, ее желаниям, даже самым несерьезным. Она считала, что творчество занимает слишком много места в жизни мужа, и не была готова на уступки даже в мелочах. Выходя замуж за Пабло, хотя ей было уже двадцать семь лет, она и не подозревала о том, насколько сложно жить с личностью такого масштаба, как Пикассо. И ее разочарование выражалось теперь в почти всегда плохом настроении. Сцены между супругами возникали по любому поводу. Пабло приходил в ярость, затем уединялся в мастерской и работал до изнеможения…

Естественно, в обществе они старались никак не показывать своих напряженных отношений, особенно следила за этим Ольга. Со своей стороны, они принимали приглашения на светские приемы, которые она обожала, да и он сам «вошел во вкус» этих раутов. Конечно, он с ностальгией вспоминает богемные круги прошлого, где мог позволить себе любые выходки молодого художника, но и в новой среде ему нравилось порой делать парадоксальные заявления или бросать остроумные шутки, подчас провокационного характера. Так,

Морис Сакс вспоминает об одном из подобных вечеров, где слышал «то его гневные возгласы, то заразительный смех, а затем снова короткие реплики, которые хлестали словно кнут», что, впрочем, было отличительной чертой Пикассо.

Единственное, что связывало теперь Пабло и Ольгу, — их сын. Порой он задумывался над тем, что, если они расстанутся, сможет ли он получить права на Пауло. Трудно сказать, но Пабло покупает для сына электрическую железную дорогу, устанавливает ее в мастерской, куда Ольга не решается входить, и играет там с мальчиком. Именно там его как-то застает Луи Арагон. А Пабло, смеясь, вспоминает знаменитую картину Энгра, где посол Испании неожиданно застает Генриха IV на четвереньках, выступающего в роли лошадки для детей…

— Я хотел бы нарисовать нечто подобное, — говорит Пикассо Арагону. — Например, президента Пуанкаре, которого оседлал десятилетний сынишка, и неожиданно входящего посла Испании, господина М. Кинонес де Леона. Может быть, именно это и следовало бы написать в данный момент?

В апреле 1925 года Пикассо с семьей отдыхает в Монте-Карло, где они встречаются с Дягилевым и труппой «Русского балета». Возможно, Пабло хотел доставить удовольствие Ольге, чтобы она снова встретилась со своими коллегами. Они посещают многочисленные светские приемы, часто обедают в очень модном тогда ресторане у Жиардино. Но это не мешает художнику делать большое количество рисунков танцовщиков в классическом стиле. А чем он займется, расставшись с «Русским балетом», вернувшись в Париж, он пока еще не решил.

Но Пабло ощущает настоятельную потребность заняться чем-то новым, снова начать экспериментировать. Неугомонная натура Пикассо заставляет его непрерывно творить, так как только это спасает его от скуки…

Глава XII ПЕРЕЛОМНЫЙ 1925 ГОД

Париж, октябрь 1925 года. Улица ля Боэти. Мастерская Пикассо, где царит обычный хаос…

На большом мольберте — полотно внушительных размеров (2,15 на 1,42 метра). Такой формат избран художником, чтобы подчеркнуть важность, какую представляет для него эта работа — *Танец.* На картине изображены три силуэта у окна на фоне голубого неба. Цвета яркие, кричащие. Центральная фигура с поднятыми руками как бы изображает шутовское распятие и одновременно позу классического танца. Справа — профиль мужчины, взволнованного и мрачного, чьи пальцы похожи на крупные черные гвозди. Танцовщица слева не менее чудовищна — с огромным красным ртом, с хищными зубами. Как далеко это от элегантности неоклассических рисунков и деликатной нежности портретов маленького Пауло! Пикассо снова рисует на фоне окна, но вовсе не для того, чтобы, как раньше в Сен-Рафаэле, открылся вид на небо, мир, полный грез и мечтаний. Массивная черная ручка снаружи символизирует угрозу закрыть этот мир на кошмарный засов. И если можно говорить здесь о танце, то это, кажется, пляска смерти увлекает персонажей.

Смерть? Действительно, как Пикассо позже признается Роланду Пенроузу, ушел из жизни Рамон Пичот, которого он любил, несмотря на ссору из-за Фернанды. Он узнал об этом во время работы над картиной, что и побудило художника прибавить справа фигуру умершего друга. А волнующее создание слева могло бы олицетворять Жермен Пичот, женщину-разрушительницу, которая явилась причиной самоубийства бедного Касаджемаса.

Как бы то ни было, *Танец* — столь же значителен в творчестве Пикассо, как и *Авиньонские девицы,* так как символизирует поворотный момент в его искусстве. Это несомненное прощание с неоклассицизмом, который сохранится только в рисунках и гравюрах. Кроме того, художник уже не довольствуется, как в кубизме, разложением, разрушением и реконструкцией человеческих форм. Он модифицирует и искажает их настолько, что вовсе не учитывает реальность, создавая новые неведомые анатомические фигуры,

которые могут привидеться только в кошмарном сне. Начинается новая эра в творчестве Пикассо, где существенная роль отведена монстрам.

Между прочим, вскоре после *Танца* Пабло пишет необычную картину *Поцелуй,* где сливаются в диком объятии два монстра: их рты, глаза, половые органы неизменно появляются в совершенно неожиданных местах. Но поражает не только это сексуальное неистовство, но и жестокость, которой буквально дышит картина: всюду разбросаны гвозди, щипцы, всюду колющие рельефы, в общем, все, что ранит, причиняет боль, разрывает на части. Перед нами любовь двух свирепых, хищных крабов, а яркий красный цвет, доминирующий над другими оттенками, только еще больше усиливает жестокость этой поразительной картины.

Очевидно, что Пикассо побудило написать подобные картины его психическое состояние в это время. Пабло крайне раздражает Ольга. По-видимому, не самой лучшей идеей было организовать ей встречу с Дягилевым и его труппой. Это только еще больше увеличило разочарование молодой женщины. Более того, Ольга очень тяжело переживала увлечение Пабло Сарой. Впрочем, это касалось не только Сары… Большинство женщин их окружения вызывали у Ольги болезненную ревность, особенно Фернанда Оливье, она считала, что Пикассо написал слишком много ее портретов. Ольга дошла до того, что стала уничтожать письма Аполлинера и Макса Жакоба, в которых они неосторожно упоминали о Фернанде. Однажды у себя на квартире Гертруда Стайн зачитала Пикассо отрывки из своих воспоминаний о Бато-Лавуар, где тоже фигурировала Фернанда, Ольга выскочила из гостиной без всяких объяснений, оставив ошеломленных Пабло и Гертруду…

Новая манера письма Пикассо, резкий разрыв с предшествующим стилем, это неистовство, которым преисполнены его работы, отражают, по всей видимости, бунт, революционный взрыв, который назревал в нем давно. Все, что терзало его, нашло выход в этой новой фантасмагорической манере. И все же было бы наивным искать в этой живописи буквальное воплощение личных проблем художника: он располагает очень сложной системой соответствий, которая позволяет ему пластически передавать свои чувства, навязчивые идеи, желания,

так же как и свое отвращение, неприязнь; причем весь этот механизм действует в нем совершенно инстинктивно, как отдушина.

Хотя сюрреалисты не оказали прямого влияния на Пикассо, тем не менее созданная ими атмосфера способствовала рождению этой полной свободы экспрессии, которой и пользовался художник. Это привело к артистической дерзости, которой, возможно, он не позволил бы себе ранее. А утверждение Бретона, что красота «должна быть конвульсивной или ее вовсе не будет», как раз совпадает с тем кризисом, который назрел в браке Пикассо.

Агрессивный юмор Пабло находит к тому же и другие средства выражения, кроме живописи. Весной 1926 года он снова возвращается к созданию «ассамбляжей», которыми увлекался ранее. Он делает серию небольших гитар, используя разный хлам и массу других причудливых, ненужных вещей, скопившихся в мастерской: старую половую тряпку, кусок грубого холста. Он прорезает отверстие в центре, а затем пришивает тряпку на квадратный холст, вдоль приклеенной полосы из газеты, протягивает две бечевки в качестве струн гитары, затем втыкает с обратной стороны холста пятнадцать стальных гвоздей, острие которых торчит над холстом на высоте примерно четырех-пяти сантиметров. Так как гитара зачастую рассматривается в Испании из-за своей формы как женская фигура, то нетрудно догадаться о символическом значении произведения. Пикассо заявлял позже, что у него было желание окружить ее еще лезвиями бритв. Каждое прикосновение к этой конструкции приводило бы к порезу пальцев…

В любом случае, если большинство его новых артистических ориентаций объясняется Ольгой, ее лицо ни разу не стало жертвой нововведений, но окончательно исчезло из работ художника.

Лето 1926 года семья Пикассо снова проводит в Жуан-ле-Пене, но на этот раз они не встретятся с Мерфи, которые в этом сезоне предпочли путешествовать по Испании. Может быть, они просто хотели избежать не совсем приятных ситуаций? А Пабло на этот раз снимает в Жуане роскошную виллу, нанимает кухарку и гувернантку-англичанку, которая должна обучать маленького Пауло хорошим манерам.

За последние три года Жуан сильно изменился. Король американских железных дорог Френк Джей Гулд полюбил эту

небольшую рыбацкую деревушку и вложил в ее развитие солидные деньги. Он построил казино и несколько комфортабельных отелей, среди которых «Ле Провансаль» на 250 номеров и «Бель Рив», окна и террасы которого выходили на море. Постоянными клиентами здесь стали Скотт Фицджеральд и его жена. В этот период «безумных лет» деньги стекались сюда рекой, казино и ночные бары были переполнены клиентами.

Но Пабло не разделяет всеобщего веселья. Он рисует, немного пишет, купается в море. Однако взаимоотношения с Ольгой к лучшему не изменились. За несколько месяцев до этого он нарисовал птицу, заключенную в клетку, которая кричит и стремится вырваться из заточения: птица — это он сам, так он передает всю сложность ситуации, в которой оказался. Но в то же время он уступает просьбам жены и принимает многочисленные приглашения на приемы в роскошные особняки Капа и на бал-маскарад, даваемый Этьеном де Бомоном в его вилле рядом с Каннами. Вилла сверкала иллюминацией до самого рассвета, пока нежный розовый свет не озарил вершины Эстерель.

В 1926 году Пикассо познакомился с греком, Кристианом Зервосом, двадцати семи лет. Зервос прибыл во Францию перед войной, защитил в Сорбонне диссертацию по философии Плотина, а затем стал секретарем Анатоля Франса. Он основал первый послевоенный журнал «Тетради по искусству», посвященный современному искусству: к сожалению, издание продавалось так плохо, что Зервос уже подумывал о том, чтобы отказаться от него. К несчастью, он был сбит машиной, получил серьезные травмы и теперь ожидал крупной компенсации, что позволит ему продолжать издание журнала. Он преклоняется перед талантом Пикассо и решил подготовить систематический каталог его произведений, первый том которого появится в 1932 году. Он будет продолжать работу над ним до самой смерти (1970 год). Зервос опубликует тридцать три тома, каждый из которых предварялся обстоятельным предисловием. Каталог содержал ссылки более чем на пятнадцать тысяч произведений художника. И даже эта цифра, по-видимому, представляет всего лишь половину того, что было создано самым плодовитым художником XX века.

Январь 1927 года, необычайно холодный для Парижа. На бульваре Осман, перед огромным магазином «Галери Лафайет», у входа в метро Шоссе-д’Антен, Пикассо неожиданно сталкивается с двумя девушками, выходящими из магазина. Его поражает красота той, которая моложе. Высокая, стройная, намного выше его, с точеной фигурой, блондинка, спортивного вида. Он покорен блеском ее серо-голубых глаз и непосредственным смехом. И хотя он не относится к числу тех, кто «волочится» за женщинами, на этот раз Пабло чувствует непреодолимое влечение и идет следом за ней, прикрывая лицо газетой. Он следует за ней по бульвару Осман, затем поворачивает на улицу Авр, ведущую к вокзалу Сен-Лазар. Наконец девушки расстаются. Сердце его учащенно бьется — пора. Пабло подходит к незнакомке. Взяв ее за руку, он говорит не останавливаясь: «Мадемуазель, меня очень заинтересовало ваше лицо. Я хотел бы написать ваш портрет. Я — Пикассо». Очевидно, это имя незнакомо девушке, которая насторожилась, пытаясь понять, чего на самом деле хочет этот «пожилой» мужчина (ему сорок шесть лет!). «Послушайте, — продолжает он, — я буду ждать вас на этом месте каждый день в шесть часов вечера. Я обязательно должен увидеть вас снова!»

Та, в которую влюбился с первого взгляда Пикассо, — Мария-Тереза Вальтер, а спутница — ее старшая сестра. Обе живут с мамой в Мезон-Альфорте, в юго-восточном пригороде Парижа. Марии-Терезе (родилась 13 июля 1909 года) всего семнадцать с половиной лет. Через какое-то время она все-таки решается встретиться с Пикассо. Его странный акцент и обаяние не оставили девушку равнодушной. До вокзала Сен-Лазар ее сопровождала сестра, а затем незаметно удалилась.

«Вместе мы сможем сделать многое, — пообещал он ей и добавил, не без сожаления: — Я женат…»

Ее улыбка свидетельствовала о том, что это особенно ее не смущает… Но Пабло понимал, насколько непроста ситуация. Во-первых, Мария-Тереза еще несовершеннолетняя, а законы Франции были тогда строгими. И ему, как иностранцу, может грозить высылка из страны, чего он опасался всю жизнь. Во-вторых, Ольга с ее патологической ревностью.

Неважно! Мария-Тереза слишком хороша. Он неоднократно приезжает в Мезон-Альфорт, ходит с ней в кино, в Луна-парк… Романтически настроенная мать закрывает на это глаза: у нее самой был любовником художник, и то, что происходит с дочерью, возрождает в ней столько приятных воспоминаний. И, кроме того, она осознает, что Пикассо — не кто-нибудь… Только 13 июля 1927 года Мария-Тереза, наконец, уступает страсти Пабло, который к этому времени сделал много ее портретов. Сохранилось письмо художника, которое отмечает это событие: «Сегодня, 13 июля 1944 года, уже 17 лет, как ты стала моей, и 34 года, как ты появилась на свет; встретив тебя, я вернулся к жизни. Ты всегда была лучшей из женщин. Я люблю тебя и обнимаю от всего сердца».

Мария-Тереза — полная противоположность Ольге: ее привлекают в Пабло не его слава, известность и не перспектива оказаться в высшем обществе Парижа. Равнодушная к таланту Пикассо, она любит его. Впрочем, ее не интересует живопись вообще, и в частности работы Пикассо, которые, по ее словам, «не захватывают» ее, впрочем, так же как и работы других художников. Кстати, когда он написал ее портрет, она заявила: «Это не я».

Но для Пабло она всегда была рядом, никогда ни на что не жаловалась — какой контраст с Ольгой, ее ироничными замечаниями сквозь зубы и потоком упреков! Конечно, Мария-Тереза не эстетка, ее интересовал в основном спорт. Позже, когда она поселится на бульваре Генриха IV, то превратит гостиную в спортивный зал с гимнастическими снарядами.

Она — образец любовницы, о которой можно только мечтать, она не пытается занять место Ольги. Марию-Терезу устраивает их тайная связь с Пабло. Зачем все усложнять? К чему драмы? Такое отношение Марии-Терезы к их роману вполне устраивает Пабло. Он, который всегда с ужасом думает о необходимости принимать решения, не мог и надеяться на лучшее…

Естественно, ему необходимо предпринимать меры предосторожности, чтобы Ольга ничего не заподозрила. Он не рассказал о Марии-Терезе даже друзьям: малейшая оплошность может привести к катастрофе! Таким образом, Пикассо ведет двойную жизнь,

что, впрочем, доставляет ему огромное удовольствие. Подобная ситуация еще более разжигает его страсть.

Летом 1927 года, когда Мария-Тереза стала его любовницей, он был вынужден покинуть ее и отправиться на отдых с Ольгой и Пауло в Канны. Фотография того времени, сделанная на террасе отеля «Мажестик», запечатлела их в плетеных креслах с выражением плохо скрываемой скуки…

Как только Пабло возвращается в Париж, любовники берут реванш. «Я жила с мамой, — рассказывала позже Мария-Тереза, — и была вынуждена ее обманывать все больше и больше. Я говорила, что проведу вечер у подруги, а отправлялась к Пикассо».

Настрадавшись от разлуки летом 1927 года, они пообещали друг другу больше не обрекать себя на подобные страдания. В следующем году Марию-Терезу отправили в летний лагерь в Динар. Пабло с трудом убедил Ольгу в том, что, учитывая состояние здоровья Пауло, будет гораздо полезнее отправиться в Динар, чем на знойный Лазурный Берег.

В результате летом 1928 и 1929 годов Пабло, расположившись на пляже Эклюза с Ольгой и Пауло, мог с удовольствием наблюдать за своей юной возлюбленной, играющей с друзьями в мяч. Он тайно арендовал на сезон, помимо пляжной кабины для семьи, еще одну кабину, ключ от которой отдал Марии-Терезе. Позже она однажды поделилась с журналистом журнала «Life»: «Мы шутили и смеялись… столько радости доставляла нам наша тайна, и наслаждались нашей любовью. Знаете ли вы, что такое быть по-настоящему влюбленным. Больше ничего не нужно».

13 июля 1930 года… Мария-Тереза достигла совершеннолетия, что очень важно для Пабло: его теперь не могут преследовать за совращение малолетней. И больше он не теряет времени: снимает квартиру на улице ля Боэти, 44, что совсем недалеко от его дома, и это вдвойне удобно еще и потому, что Ольга его постоянно упрекает в том, что он редко навещает Канвейлера, чья галерея находится тоже рядом, на улице Асторг, 25 бис, около площади Сен-Огюстен. «Ты должен контролировать его», — говорит ему Ольга. Пабло не нужно повторять дважды, и с этих пор он при малейшей возможности бежит «контролировать»…

Следующим летом Пикассо отдыхают в Жуан-ле-Пене, а Мария-Тереза совсем недалеко от них. Но вскоре Пабло находит еще более интересное решение: в июне он покупает небольшой замок в Буажелу, в десяти километрах от Жисора. Это старинный дом XVII века из тесаного камня с большим участком и многочисленными хозяйственными постройками, целой шеренгой конюшен, которые станут мастерскими для живописи и скульптуры. Дом украшают прекрасная терраса, находящаяся в тени огромных каштанов, и даже готическая часовня.

В верхней части дома подготовят несколько комнат для Ольги и Пабло, а также для друзей и прислуги. Он перевезет сюда значительную часть хлама, которая постепенно заполонила квартиру на улице ля Боэти.

Пикассо купил этот дом, где около тридцати комнат, для того, чтобы спокойно работать вдали от бесчисленных визитеров, досаждавших ему в Париже. Он очень рассчитывал также, что и Ольга не будет его здесь беспокоить — она опасается скучной, монотонной жизни вдали от Парижа, ведь только там она может удовлетворять собственные амбиции. Пабло оказался прав, Ольге это место показалось безрадостным и только изредка она появлялась здесь на очень короткое время. А вот Мария-Тереза, наоборот, станет частой гостьей в этом доме, и многочисленные визиты будут для Пабло более сладостными потому, что все это делается тайно.

Нет необходимости напоминать, что проблемы личной жизни едва ли могли укротить его огромную творческую энергию. Приведем несколько примеров различных направлений, в которых он интенсивно работает.

Летом 1927 года в Каннах Пикассо захватила идея создать огромные каменные скульптуры, наподобие доисторических памятников, менгиров, и расположить их вдоль набережной Круазетт. Он даже подготовил проект с рисунками. Увы, мэрия Канн едва ли могла бы одобрить подобный проект. Однажды он показал макеты издателю Териаду. «Вы видите, — заявил он, демонстрируя одну из фигур, — ее обычно принимают за присевшую женщину. А на самом деле это баранья задняя ножка, картофелина, вилка и корнишон». И заливается радостным смехом.

К счастью, он был неистощим на идеи. В 1928 году Пикассо случайно встретил одного из друзей — Хулио Гонсалеса, который уже в течение двадцати лет занимался скульптурой. Он был специалистом по металлу и в совершенстве владел этой техникой. Пабло посетил его мастерскую на Монпарнасе и был поражен необычайным количеством всякого хлама, разбросанного на полу. Вот тот человек, с которым они найдут общий язык. Пабло как раз обдумывал проект памятника любимому другу Гийому Аполлинеру. Над фундаментом из черной жести он хотел воздвигнуть очень легкую композицию из проволоки или железных стержней разного калибра в форме треугольников, трапеций, прямоугольников, кругов…

Осенью 1928 года появились первые скульптуры из железа, выполненные Гонсалесом по рисункам Пабло. Как и планировалось, кроме фундамента в скульптурах не было больше никаких плоскостей. Это были пространственные структуры открытой формы, композиции, сквозь которые свободно циркулировали воздух и свет. Но все подготовленные Пикассо конструкции комитет по выбору монумента в честь Аполлинера отклонил.

Но Пабло не предается отчаянию и продолжает работать над металлическими конструкциями. Примером может служить созданная им в 1934 году *Голова женщины* высотой в метр из жести, или *Женщина в саду* — из железа и раскрашенная. Чтобы сделать волосы, он использует металлические защелки и пружины. Пикассо и Гонсалес забавляются от души. В это время Пабло заявляет неоднократно: «Я чувствую себя таким же счастливым, как в 1912 году». Это был год, когда он создавал свои коллажи, ассамбляж *Гитару.* Его гениальное умение применять вышедшие из употребления предметы, всякий хлам делает чудеса.

Естественно, что когда Пикассо обосновался в Буажелу, он стал гораздо меньше сотрудничать с Гонсалесом, оставшимся в Париже. Известно, что Хулио сделает блестящую карьеру, создавая скульптуры из железа.

В Буажелу начиная с 1931 года Пикассо в течение нескольких лет с увлечением занимается скульптурой, пользуясь просторными мастерскими. В конце концов, его привлек не сам старинный замок, а огромные, просторные конюшни с высокими потолками и пустота, в

которой эхом отзывались шаги. Дело в том, что уже давно он хотел заняться скульптурами больших размеров. Когда в 1932 году фотограф Брассаи, готовя репортаж о художнике, приедет к нему, Пикассо откроет дверь одной из огромных мастерских и Брассаи увидит необычайную толпу статуй, сверкающих белизной, среди которых были такие монументальные, как *Женщина с апельсином* и *Женщина с вазой*, высота которых превышала 2,8 метра. Многие из них Пабло, очевидно, посвящал Марии-Терезе, ее фигура восхищала художника. То же можно сказать и о *Лежащих купальщицах*. Несколько женских голов также вдохновлены Марией-Терезой, характерная черта всех скульптур — крупный нос, прямо продолжающий линию лба. Подобные формы можно заметить в микенских бюстах на острове Крит в музее Гераклиона.

Период, когда Пикассо столько времени уделяет скульптуре, продлится до 1935 года, даты, когда Пабло станет жить с Ольгой раздельно. Но одновременно художник не менее плодотворно рисует и пишет картины. С 1927 по 1928 год из-под его кисти выходят странные создания. Женские фигуры приобретают совершенно искаженные формы, деформируются. Их тела и особенно лица художник разлагает на отдельные элементы и снова их объединяет причудливым образом. Большинство этих созданий потрясают своим уродством, как, например, *Купальщица на берегу моря* (1930), напоминающая самку богомола, или *Обнаженная женщина в кресле*, чьи руки, словно щупальца осьминога.

Художник создает целую галерею монстров, гораздо более ужасающих, чем те, которых он писал в предыдущие годы. Эти картины, исполненные в основном с 1927 по 1932 год, Пикассо никому не показывает. Не потому ли, что они выдают его собственное психологическое состояние? Или они отражают их нетерпимые отношения с Ольгой, которые усугублялись с каждым годом? Возможно, правда, что в минуты особо ожесточенных ссор Пабло волочил Ольгу по полу за волосы… чтобы она только прекратила свои вопли. Но он никогда не писал ее лицо уродливым, чтобы таким образом отомстить ей. Несомненно, он считал подобный прием слишком простым и недостойным его искусства. Но присутствие в его живописи кошмарных созданий, безусловно, указывает на его глубокое душевное потрясение и смятение.

К счастью, у Пабло были и другие темы для живописи, а очаровательная блондинка Мария-Тереза сумеет развеять и разогнать монстров, которые так часто преследовали воображение художника. И он пишет ее без устали, эти картины полны лирики, они воспевают ее грацию и красоту. Пабло часто изображал девушку дремлющей, всегда готовой к объятию и к тому, чтобы доставить ему наслаждение, в чем он так нуждался. Не много художников со времен Ренессанса оставили нам изображение столь беспомощной сексуальности, готовности отдать себя, как это сделал Пикассо на картинах *Сновидение*, *Сон*, *Обнаженная женщина в саду*…

Мария-Тереза, на самом деле, была тем оазисом, где вечно сражающийся и страдающий от постоянных конфликтов с женой Пабло мог найти покой, отдохновение. Именно благодаря ей ему удавалось восстановить некоторое равновесие, *modus vivendi* в своем столь беспокойном существовании.

Часто по утрам он мчался в Буажелу в своем роскошном лимузине «испано-сюисе», за рулем которого был шофер в ливрее. Когда он наконец въезжал во двор замка, то испытывал чувство обеспеченности, которое столь долгое время было неведомо бывшему обитателю Бато-Лавуар. Более того, особняк своей массивностью производил впечатление «мощи и надежности», к которым он не был безразличен.

Обычно по вечерам Пабло возвращался в Париж, а зимой покидал Буажелу уже в пять часов, так как в его мастерских в бывших конюшнях не было электрического освещения. В летнее время Пабло принимал друзей — Гонсалесов, Браков, Зервосов, Канвейлеров… они располагались на террасе под густой тенью каштанов. Он очень ценил эти минуты отдыха, которые иногда могли быть омрачены появлением ревнивой Ольги. Она стала подозревать, что некоторые картины изображают не выдуманные модели, как ее заверял Пабло, а кого-то вполне реального…

Восхищение Пикассо Марией-Терезой в эти годы было настолько велико, что он запечатлел ее также в значительной части своих гравюр. Будь то иллюстрации к «Неведомому шедевру» Бальзака, «Метаморфозам» Овидия или сотни гравюр на меди, заказанные ему Волларом (так называемая Сюита Воллара), среди которых знаменитая гравюра *Ателье скульптора*, где он изображает себя как скульптора, а

рядом — вдохновляющую его молодую женщину, или *Минотавромахия* — всюду в персонажах можно обнаружить черты Марии-Терезы. В *Минотавромахии* (1935) у молодой женщины рядом с Минотавром явно заметны признаки беременности. И, действительно, именно в это время, весной 1935 года, Мария-Тереза объявляет Пабло, что ждет ребенка. Это известие — словно гром среди ясного неба. Пабло очень обеспокоен. Что же делать? Ведь он женат… Собирается ли он развестись и жениться на Марии-Терезе, которая страшно подавлена и непрерывно плачет? Он хотел бы этого, тем более что перспектива отцовства переполняет его радостью! Но Пикассо отличается болезненной нерешительностью!

Неизвестно, каким образом Ольга узнала правду. Сцена между супругами, должно быть, была ужасающей…

В сущности, отчуждение между ними уже давно стало невыносимым. Летом 1932 года Пабло отправил жену с Пауло в Жуан-ле-Пен, тогда как сам под предлогом срочной работы остался в Буажелу, тайно встречаясь там с Марией-Терезой. И все-таки, пытаясь спасти свой брак, следующим летом и летом 1934 года он отправляется с женой и сыном на машине в Барселону, а чтобы доставить удовольствие Ольге, они останавливаются в фешенебельном отеле «Риц». Он показал Ольге большую часть Испании — они посетили Сан-Себастьян, Бургас, Мадрид, Сарагосу, Толедо…

Поведение Пабло в данной ситуации не отличалось особой последовательностью, оно свидетельствует о его растерянности и смятении. Так как он сам был неспособен принять решение, вместо него это сделали последующие события. Важнейшее из них — беременность Марии-Терезы. Он уже несколько раз пытался заговорить с Ольгой о разводе, но не очень настаивал на этом, столкнувшись с ее бурной реакцией. К тому же не грозил ли развод разделом его имущества в мастерских? На этот раз он попросил своего адвоката, мэтра Анри Робера, подготовить необходимые документы. Но Ольга угрожает все заблокировать своим категорическим отказом. Юридическая тяжба может затянуться лет на семь или восемь. В конце концов супруги согласились жить раздельно. Но когда в июне 1935 года на улице ля Боэти появился судебный исполнитель для инвентаризации имущества, что было необходимой формальностью в

данном случае, Ольга упала в обморок. Пабло был вынужден попросить чиновника покинуть их.

В июле семейная жизнь с непрерывными скандалами и истериками Ольги, порой в присутствии четырнадцатилетнего сына, стала совершенно невыносимой. Неизвестно, как Ольга все-таки покинула улицу ля Боэти и стала жить с Пауло в роскошной вилле Калифорния, на улице Берри, 16, в нескольких сотнях метров от Пикассо. Отсюда она наблюдает за приходом и уходом мужа. Кроме того, каждый день она пишет ему письма на смеси русского, французского и испанского, полные жалоб и упреков.

А в это время Мария-Тереза в ожидании ребенка живет в Мезон-Альфорт, у матери. Пабло решается посещать ее только с огромной предосторожностью: он боится, что если Ольга узнает, то это уничтожит всякую надежду на то, чтобы окончательно договориться с ней. «Это был, — признается он позже, — самый трудный период в моей жизни».

Он надеялся в результате многочисленных и мучительных переговоров добиться от нее согласия на то, что он оставляет себе квартиру в Париже и все находящиеся там его произведения. В качестве компенсации он обещает ей колоссальную ренту, а также Буажелу, которое, впрочем, она терпеть не может. Но она соглашается, так как подозревает, что именно там Пабло тайно встречался с ненавистной соперницей. Это своего рода месть, хотя туда, конечно, никогда не ступит ее нога. Наконец, она добивается того, чтобы Пауло остался с ней, а также требует, чтобы Пабло никогда не женился на Марии-Терезе. Она выиграла…

5 сентября 1935 года Мария-Тереза родила девочку. Пабло дал ей имя Мария де ля Консепсьон (сокращенно Кончите) в память о своей младшей сестре, смерть которой принесла ему столько страданий. Девочка была зарегистрирована Марией-Терезой как ребенок «неизвестного отца». Родители будут называть ее Кончитой, но сама она предпочтет, чтобы ее звали Майей. Пабло нежно любил девочку, считая ее самой красивой на свете. Он даже иногда помогал стирать ее пеленки…

Желая любой ценой скрыть существование Марии-Терезы и дочери, Пикассо не признавался в этом никому из друзей и в

результате почувствовал себя в совершенной изоляции. Он бродил по квартире абсолютно потерянный. Но сожалел ли он об отсутствии Ольги? Она действительно занимала много места и была источником постоянного шума…

Не зная, чем заняться, не в состоянии писать или рисовать, он решил удовлетворить одно желание, которое давно испытывал: распространить беспорядок, царящий в мастерской, и на другой этаж, где прежде царила Ольга. Какая сладостная месть! Он заранее посмеивается, предвкушая удовольствие. И вот тюбики с красками, палитры, измазанные краской, стопки газет, пустые пачки от сигарет, какой-то хлам, подобранный на свалке, — все это заполонило, привело в полный беспорядок, отвратительно осквернило прекрасный салон жены, потому что она все еще незримо присутствовала там, отказываясь его покинуть.

И все-таки Пабло, который казался прочным как скала, совершенно неспособен жить в полном одиночестве. Он пишет своему старому другу Жауме Сабартесу, вернувшемуся из Латинской Америки в Барселону. Все это время они изредка переписывались.

Но на этот раз Пикассо действительно тяжело и он призывает на помощь Сабартеса. «Я совершенно один в доме, — пишет он, — ты можешь представить то, что произошло и что еще меня ожидает». Пабло приглашает друга пожить у него и предлагает ему стать секретарем и заниматься различными материальными вопросами, которые ему отравляют жизнь… Сабартес, чье восхищение Пикассо не знает границ, прибывает с женой в Париж 12 ноября 1935 года. Друзья не виделись тридцать один год. Художник встречает друга на вокзале д’Орсэ, как и в былые времена. Ничего не изменилось. «С этого дня, — писал Сабартес, — моя жизнь была неразрывно связана с Пикассо, я даже не задумывался о том, как долго это продлится, так как мы были убеждены, что это навсегда».

А чем занималась мадам Сабартес, поселившись на улице ля Боэти? Очевидно, она взяла на себя хлопоты по дому, тогда как муж скрупулезно выполнял любое поручение Пикассо. Но в первую очередь он был идеальным доверенным лицом. А Пабло постоянно вспоминал времена, проведенные вместе в Барселоне и Париже в 1900 году. Жауме стал единственным, кому Пабло поведал о своей любви к

Марии-Терезе и существовании маленькой Майи. Сабартесы были несколько шокированы, когда он отказался привезти Марию-Терезу с Майей на улицу ля Боэти. Возможно, его «торги» с Ольгой еще окончательно не завершились к этому времени и он опасался, чтобы она не расценила подобный поступок как провокацию. Он все еще надеется решить с Ольгой все проблемы без слишком большого ущерба для себя. А позже уже не станет добиваться, чтобы Мария-Тереза жила с ним вместе, хотя останется очень привязанным к ней. Пабло так и не представит ее своим друзьям. Может быть, он считал молодую женщину недостаточно блистательной и поэтому скрывал ее? Он был способен и на это…

Вопреки сложившемуся мнению, неправда, что весь этот период Пабло полностью прекратил писать картины или рисовать. На самом деле он много рисовал маленькую Майю, выражая ту радость, которую ему принесло новое отцовство. Если он и не писал картины, то это длилось не более трех месяцев.

Но действительно верно, что те потрясения, которые произошли в его жизни, оказали влияние на его творческую активность.

Художник, на самом деле, нашел еще один способ самовыражения — он стал писать стихи. С юности он любил быть в окружении поэтов — Сальмона, Аполлинера, Макса Жакоба, Реверди, Кокто — и старался участвовать в их словесных забавах. Позже папье-колле позволили ему связать тексты с живописью. Наконец, совсем недавно его связь с сюрреалистами, Бретоном, Арагоном, Элюаром, еще больше развила в нем вкус к поэзии.

18 апреля 1935 года, только завершив *Минотавромахию,* Пикассо сочиняет свое первое стихотворение. Не вызывает сомнения, что на этот шаг его подтолкнули семейная драма и ее последствия. Хотя, впрочем, Пабло начал бы сочинять в любом случае. За период с 1935 по 1940 год он написал двести восемьдесят текстов. А в 1957 году, двадцать два года спустя, он сочиняет еще «Погребение графа Оргаса».

Что бы ни говорил он позже, форма его сочинений представляла собой описанные «под диктовку подсознания» видения, картины, вероятно, явившиеся результатом его тесного общения с сюрреалистами. Большую часть стихов он пишет на испанском, но

также и на французском, используя тире, зачастую без пунктуации, чтобы не прерывать словесного потока, страницы рукописи украшает рисунками.

Сочинение Пабло свидетельствует о его необычайно богатом воображении, а также отражает настроение в различные периоды жизни. В них можно встретить проникновенные строки: «Цветок нежнее меда, Мария-Тереза, ты — мой огонек радости» и довольно жестокие по отношению к Ольге: «Отвергнутая! Пусть источает зловоние!»

В этом калейдоскопе встречаются также навязчивые идеи, неотступно преследующие Пабло: например, это видение внутренностей, вываливающихся из живота лошади, развороченного рогами быка. Эти кошмарные сюжеты стали часто появляться в его картинах и рисунках. В то же время Пабло практически ежедневно писал стихи, находя в этом занятии своего рода разрядку, отдушину, возможность дать выход своим чувствам, избавиться от навязчивых мыслей. Правда, в первое время он терзался сомнениями, смеет ли он вторгаться в совершенно чуждую для него область. Так, когда кто-то входил, он спешил поскорее спрятать записную книжку в карман. Иногда, чтобы уединиться и спокойно писать, он даже запирался в туалете и некоторые его стихи написаны на туалетной бумаге. Несколько позже стал читать свои стихи в узком кругу друзей, постоянно напоминая, что вовсе не претендует на роль поэта. В конце концов его вирши опубликовали в 1936 году в специальном выпуске «Тетрадей по искусству», который был посвящен Пикассо.

Мать Пабло, всегда восхищавшаяся сыном, сказала: «Я знаю, что ты стал писать. И если мне когда-нибудь скажут, что ты отслужил обедню, то я и в это поверю».

Полные энтузиазма Бретон и Элюар пытаются превратить Пабло в подлинного сюрреалиста, чтобы укрепить престиж своего движения именем знаменитого художника. С гордостью они причисляют его к своим единомышленникам. Оказали ли они этим услугу Пикассо? Напротив, Гертруда Стайн считает, что Пабло следовало бы оставаться в своей области и не пытаться пробовать силы в чуждых ему видах искусства. По ее мнению, он зря пустился в эту авантюру, так как не создан для литературы. Все это она жестко выскажет Пикассо, встретив его в галерее Поля Розенберга. «Да вы же никогда не читали

ничего, кроме книг ваших друзей!» — бросит она художнику, подчеркивая его некомпетентность в области литературы. Они говорили на повышенных тонах, но так и не смогли переубедить друг друга и кончили тем, что, вспоминая их прошлую дружбу, обнялись на прощание…

Может показаться удивительным, но Пикассо в конце концов поверил, что наделен «врожденным даром автоматической поэзии». Об этом он скажет Роберто Отеро в 1966 году. А три года спустя попросит Пьера Дэкса перевести некоторые его стихи 1959 года, еще не изданные: «Ты прекрасно знаешь, что они так же важны, как и все остальное». Следует правильно понимать смысл, который он вложил в слова «важны»: Пикассо хотел сказать, что стихи помогают ему выразить все то, что живопись, рисунки, гравюра, скульптура неспособны передать…

Сочинение стихов, а также дружеское присутствие Сабартеса с ноября 1935 года помогли Пабло вырваться из глубокой депрессии. Он начал посещать кафе, где общение с друзьями благотворно действовало на его душевное состояние. На этот раз его можно было встретить не только на Монпарнасе в «Ротонде», где он часами сидел после смерти Евы, теперь он часто бывал в Сен-Жермен-де-Пре в кафе «Дё маго» или «Флора». Обедать он отправлялся к Липпу. Пабло обожал шумную, дружескую атмосферу этих заведений, где забывал о терзавших его проблемах. Они напоминали ему также прошлое, о котором он вспоминал с ностальгией. Он снова наслаждается тем, чего лишила его Ольга. Завершился период его светской жизни, костюмированных балов, пышных вечеров и званых обедов в смокингах к огромному облегчению его старых друзей. «Банда» Пикассо снова вместе: Алиса и Андре Дерен, Браки, Бретоны, Зервосы, Ман Рэй, Бенжамен Пере, Лейрисы (кстати, мадам Лейрис, Зетта — внебрачная дочь Канвейлера). И, естественно, Пикассо сопровождает преданный друг Сабартес, хотя сам он терпеть не может кафе: табачный дым раздражает его глаза, очень чувствительные к дыму, и он вынужден промывать их несколько раз в день. Но Сабартес страдает молча, ни в чем не упрекая друга… Другой постоянный спутник Пикассо — его афганская борзая Эльфт. Ежедневно все трое

направляются пешком с улицы ля Боэти на бульвар Сен-Жермен и обратно.

В кафе Пабло предпочитает общаться. Он не из тех художников, которые пытались заглушить тоску и печаль алкоголем, как это делали Модильяни или Утрилло. Он довольствовался маленькой бутылочкой воды «Эвиан», к которой иногда и не притрагивался вовсе. Его окружают друзья, торговцы картинами, любители, стремящиеся получить автограф или просящие подписать литографию. Подобная атмосфера доставляет ему удовольствие, успокаивает… К кругу его почитателей недавно присоединился поэт Поль Элюар, который уже давно восхищался работами Пикассо и даже купил его полотна на распродаже коллекции Канвейлера. До этого он несколько раз сталкивался с Пикассо, но в конце 1935 года они стали часто встречаться, и Элюар до самой смерти останется одним из ближайших друзей художника.

Пикассо мог также рассчитывать на поддержку Евгении Эрразуриц, с которой регулярно переписывался: осознавая всю серьезность кризиса, который переживал художник, пожилая женщина приезжает в Париж. Она останавливается у Пикассо на улице ля Боэти: ей уже семьдесят пять, поэтому ее присутствие в доме никак не может навредить процедуре выяснения отношений между Пикассо и Ольгой. Но ее появление вызывает раздражение Сабартеса, который не переносит всех женщин, приближающихся к его другу. И он даже не пытается скрыть своей антипатии.

В марте 1936 года Пабло неожиданно уезжает в Жуан-ле-Пен, вероятно с Марией-Терезой и Майей.

Вернувшись в мае, Пикассо тут же погружается в работу: он пообещал Воллару проиллюстрировать «Естественную историю» Бюффона. Каждый день в сопровождении Сабартеса он отправляется на Монмартр, где у подножия собора Сакре-Кёр работает в своей мастерской гравер Роже Лакурьер. Он очень любит животных и поэтому с удовольствием выполняет для этой серии тридцать одну пластину по рисункам Пикассо. А Пабло и Сабартес, пользуясь случаем, бродят по улицам их бывшего квартала, с меланхолией вспоминая прошлое. А вот и Бато-Лавуар. Здесь все, как прежде… А вот и Фред, заметно постаревший, сидит, покуривая трубку перед

входом в кафе «Проворный кролик», он очень взволнован, увидев через столько лет своего бывшего клиента, ставшего знаменитым.

Дружеские связи Пабло и Элюара становятся все более тесными. Как и Пикассо, Элюар прошел через тяжелые испытания в личной жизни. Он был страстно влюблен в первую жену, Елену Дьяконову, называемую Гала, которая неожиданно покинула его пять лет назад. Элюары с друзьями отправились тогда в Кадакес в гости к Сальвадору Дали, а когда настало время возвращаться в Париж, Гала вдруг объявила Элюару, что остается с Дали. И несчастный поэт покинул Испанию в одиночестве… Позже он стал жить с молодой женщиной Нюш Бенц, танцовщицей в «Гранд Гиньоль», с которой столкнулся на тротуаре перед магазином «Галери Лафайет». Странное совпадение — это то самое место, где двумя годами ранее Пабло встретил Марию-Терезу…

Дружеское расположение Пабло к Элюару усиливается еще и тем, что художника очень трогает постоянное восхищение поэта его талантом. Элюар выступает в Барселоне и Мадриде с восторженными лекциями о живописи Пикассо, а также посвящает ему цикл стихотворений, в том числе «Плодоносные глаза».

Поражает, насколько Пабло и Элюар представляют полную противоположность друг другу. Пабло — невысокий, коренастый, энергичный, мужественный, с черными, пронзительными глазами; Поль — высокий, худой, очень деликатный, с почти женоподобными жестами, ясными глазами и нежным, мягким голосом.

Поль, растратив за несколько лет наследство отца, решил заняться торговлей картинами, так как его собственное творчество не могло обеспечить ему достойное существование. С большим трудом он зарабатывал на жизнь, Пабло старался помочь ему, как мог, давал свои рисунки для продажи, иллюстрировал готовящиеся к изданию книги поэта.

Пабло питал также симпатию к Нюш Элюар, возможно, потому, что эта хрупкая, изящная молодая женщина напоминала ему его персонажи «розового» периода, его юность. А еще он обожал ее веселый, неунывающий нрав и заразительный смех…

Однажды зимой 1936 года в кафе «Дё маго» Пабло обратил внимание на очень красивую молодую женщину за соседним столиком: волосы ее были черны как смоль, правильные, немного жесткие черты лица, сияющие голубые глаза. Он не мог удержаться, чтобы не поделиться с Сабартесом, и высказал по-испански свое восхищение ее красотой. Незнакомка улыбнулась: похоже, она все поняла…

А спустя несколько недель Поль Элюар все там же в Сен-Жермен-де-Пре случайно представил Пабло эту молодую женщину. Теодора Маркович, более известная как Дора Маар, провела юность в Аргентине, где и освоила испанский. Ее отец — югослав, архитектор, а мать — француженка. Занявшись живописью, а затем фотографией, она была связана какое-то время с сюрреалистом Жоржем Батайем и принимала активное участие в акциях революционно настроенных групп. Оказалось, что, когда Элюар представил Дору Пикассо, она как раз собиралась подготовить фоторепортаж о художнике. Пабло приглашает ее на улицу ля Боэти. Можно вообразить, как развивались события дальше…

Так жизнь Пикассо снова усложнилась: официально женат, имеет сына, в то же время он должен был заботиться о любовнице и дочери, которую она ему родила. А теперь — еще одна любовница…

А в это время разворачивались важные события как в Испании, так и во Франции. Во Франции в мае 1936 года победил Народный фронт. В Испании Народный фронт одержал победу над правыми в марте 1936 года. Политическая ситуация в стране быстро ухудшалась, группы анархистов поджигали церкви и монастыри, глава монархистов Кальво Сотело был застрелен полицейскими, и, наконец, 18 июля вспыхнул мятеж против республики, возглавляемый Франко. Испанские художники в Париже бурно реагировали на происходящее на родине. Многие из них, в основном каталонцы, поддерживали республику, провозглашенную пять лет назад. Другие, в том числе Сальвадор Дали, опасаясь, что эта республика может превратиться в коммунистическую диктатуру, приняли сторону мятежников. Это начало трагедии, которая будет заливать кровью Испанию в течение тридцати двух месяцев. В результате этой чудовищной гражданской войны погибнет миллион двести тысяч испанцев.

Какова реакция Пабло? До сих пор политические проблемы оставляли его равнодушным. Когда интересовались его мнением, он спокойно отвечал:

— Кто сейчас правит Испанией?

— Король.

— Ну вот! Я монархист.

В другой раз, когда его спросили:

— В какой партии вы состоите?

— В партии Пикассо, — отвечал он, смеясь.

Казалось, он никогда не изменит своего мнения.

Но в данной ситуации он поддерживает законное правительство Народного фронта, возглавляемое Мануэлем Асанья. К подобной позиции его подтолкнули друзья-сюрреалисты, считающие себя «революционерами», а Арагон и Элюар даже вступили в ряды коммунистической партии. И, конечно, Дора Маар тоже повлияла на его выбор.

Правительство Асаньи, отдавая себе отчет в том, насколько важна для международного мнения поддержка такого знаменитого художника, назначает его директором музея Прадо. Пикассо тронут оказанной ему честью. Но уже через несколько дней после мятежа более половины страны была в руках восставших, а их войска были всего в тридцати километрах от Мадрида, поэтому коллекцию картин Прадо перевезли в Валенсию… По этому поводу Пабло с улыбкой говорил друзьям, что он теперь «директор пустого музея». Так что его должность директора останется исключительно почетной. Нельзя не вспомнить, что и его отец был одно время хранителем музея, который не предназначался для посещения. Можно подумать, что какой-то рок тяготеет над семьей. В любом случае, несмотря на присланное ему приглашение, Пикассо не рискнул поехать в Валенсию.

В начале августа он отправляется на юг Франции в Мужен, находящийся в нескольких километрах от Канн, где присоединяется к Элюарам. Кроме того, он знает, что Дора Маар тоже отдыхает на юге, недалеко от Сен-Тропе. Она гостит у поэтессы Лизы Дегарм.

Революционно настроенный Поль презирает буржуазное, эгоистическое поведение тех мужей или любовников, которые считают, что обладают исключительным правом на тех женщин, которых они любят. Он считает, что по-настоящему можно владеть

только тем, что можешь дать другому. И он предлагает Нюш Пабло, а Пабло, несмотря на несколько необычный характер подобного предложения, не стал отказываться. В конце концов, Пабло находил Нюш очень привлекательной, а она была готова на все, чтобы угодить любому желанию Поля, который не видел в этом ничего безнравственного.

Несколько дней спустя Пабло посетил Лизу Дегарм, где и встретился с Дорой, а после обеда они вместе отправились в Мужен. В сущности, свое пребывание у Лизы Дора использовала всего лишь как уловку для обмана родителей. Она скрывала от них связь с Пикассо. Пабло объяснил ей всю сложность своей ситуации: все еще продолжающиеся выяснения отношений с Ольгой, а также существование Марии-Терезы и Майи, которых, как он заявил, он не покинет никогда. Все это нисколько не обескуражило Дору. Влюбленные останавливаются в отеле «Широкий горизонт», кстати, очень популярном, так как он расположен на вершине холма, откуда открывается чудесный вид на залив в Каннах и на горную гряду Эстерель, нависшую над сверкающим морем. Мужен — крохотная деревушка, окруженная расположенными на холмах оливковыми рощами, кипарисами и виноградниками. Естественно, с момента появления Доры интимные отношения между Нюш и Пабло прекратились.

В течение лета в Мужен постоянно наведывались друзья Элюара и Пикассо: Зервосы, Ман Рэй, Розенберг, Роланд Пенроуз, английский художник и коллекционер, поэт Рене Шар, Макс Эрнст… Каждое утро компания отправлялась купаться в Канны или Гольф-Жуан, а затем приступала к позднему завтраку в Мужене, на террасе, увитой виноградными лозами. Пабло все лето проходил в шортах и морской тельняшке. Его настроение, как всегда, часто менялось из-за постоянных проблем в личной жизни и вестей, приходивших из Испании. Но порой он любил позабавиться, как вспоминал Пенроуз, и развлекал всех искрометной клоунадой. Зажав между верхней губой и носом черную зубную щетку и вскинув правую руку, он мастерски имитировал вопли Гитлера (подобно тому, как это делал Чаплин в «Диктаторе»). В другой раз он использовал бумажные салфетки и другие попавшиеся под руку предметы, чтобы делать из них фигурки животных или забавных «человечков»…

Доре и Пабло настолько понравилось в Мужене, что они задержались там до конца сентября.

Покидая Мужен в роскошном лимузине «испано-сюисе», они захватили с собой двух молодых красивых служанок — испанок, работавших в отеле. Одну из них Дора выбрала в качестве кухарки, а другую — горничной для квартиры Пабло на улице ля Боэти, находящейся в совершенно заброшенном состоянии. Марсель Буден, личный шофер Пабло и прекрасный водитель, за ночь преодолел расстояние от Лазурного Берега до Парижа. Он был единственным, кто мог разместить в багажнике машины все, что было необходимо для работы художника. Сам Пабло был на это неспособен… но был один пункт, по которому между Пабло и шофером иногда возникали споры — это периодическое обновление гардероба Марселя. Однажды шофер обратил внимание Пикассо на свою одежду — она была настолько изношена, что требовала немедленного обновления. Но Пабло, который был способен на щедрую помощь своим нуждающимся соотечественникам, в повседневной жизни иногда демонстрировал поразительную скаредность. Он отказывается купить новые вещи Марселю, обращая его внимание на себя: «Посмотри на меня, разве я стыжусь своей старой одежды?» И действительно, расставшись с Ольгой, которая тщательно следила за его внешним видом, Пабло иногда позволял себе наряжаться в такую одежду, какую не согласился бы носить и бродяга. Но Марсель придерживался другого мнения: «Ну вы же — хозяин. А я — совсем другое. Я всего лишь шофер!» Трудно сказать, насколько убедительным показался Пабло подобный аргумент…

Осенью 1936 года Пикассо, согласно условиям договора с Ольгой, должен покинуть Буажелу. К счастью для художника, стремящегося найти место для работы, где никто бы его не беспокоил, его выручает Воллар, он предоставляет в распоряжение Пабло старую ферму в Трембле-сюр-Молдр, недалеко от Версаля. Воллар купил ее для Руо и даже оборудовал там мастерскую, но Руо там не понравилось. Пикассо, напротив, был счастлив обрести это спокойное убежище совсем недалеко от Парижа. Почти каждый день после обеда он отправлялся туда работать, а также встретиться с Марией-Терезой и Майей, которых тайно поселил там.

«Наконец-то я нашла то, что тебе нужно!» — радостно заявила Дора Маар Пикассо в январе 1937-го… Что же она ему нашла?.. Новую мастерскую. Хотя, на самом деле, поиски нового ателье велись не только в интересах Пикассо, но и в ее собственных. В квартире на улице ля Боэти все напоминало Пабло ту, которую он теперь всей душой ненавидел, — Ольгу. И хотя он поспешил захламить верхний этаж, который был предметом гордости Ольги, масса мелочей постоянно напоминала о ней, словно ее навязчивое присутствие продолжалось. Со своей стороны Дора, которая была вынуждена смириться с тем, что ее любовник продолжает встречаться с Марией-Терезой и Майей, стремилась начать с Пабло новую жизнь, в новой обстановке, где ничего не будет напоминать о бывшей супруге.

Однако известно, насколько Пикассо, способный на революционные решения в живописи, был консервативен, когда это касалось его повседневной жизни. Возможно, потому, что любые изменения в привычной жизни мешали его творчеству. И Дора поняла: если она не предпримет решительных шагов, то художник может остаться здесь и на десять, и на двадцать лет, а может, и до конца своих дней…

Улица Гранд-Огюстен перпендикулярна набережной Сены. Дом 7, всего в нескольких десятках метров от реки, — это старинный особняк Савуа-Кариньян, построенный в XVII веке. Сдаются в аренду верхние этажи и чердак этого довольно обветшалого здания. Они немного напоминают Бато-Лавуар, что растрогало Пикассо, и, что совсем удивительно, — именно здесь разворачивались события, описанные Бальзаком в «Неведомом шедевре», к иллюстрации которого приступил Пабло. Крайне суеверный, он увидел в этом знак судьбы и без колебаний подписал арендный договор. Здесь он будет работать и жить до 1966 года, пока хозяин не попросит его покинуть дом.

В скором времени Дора находит для себя небольшую квартиру на улице Савуа, в двух минутах от новой мастерской. Она надеется, что теперь завладела Пикассо…

В этот же период происходит другое событие в жизни Пикассо: в январе 1937 года его покидает Сабартес, сам Пабло подтолкнул его к этому. Сабартесы надеялись, что Пабло пригласит Марию-Терезу и Майю жить на улице ля Боэти и, хотя не может на ней жениться,

изберет ее спутницей жизни. В пятьдесят шесть пора остепениться! Поэтому они крайне неприязненно отнеслись к появлению Доры. Ольга, Пауло, Мария-Тереза и Майя — уже этого более чем достаточно, а теперь еще Дора. Для них это было уже слишком.

Конечно, Сабартес достаточно владеет собой, чтобы не упрекать в этом друга, и его жена тоже очень сдержанна. Но Пикассо чувствует, что они осуждают его… Дора, со своей стороны, тоже почувствовала, что и секретарь Пабло, и его жена не жалуют ее. Возможно, именно она потребовала их отъезда.

«Мне казалось, что я его стесняю», — скромно напишет Сабартес в своих «Воспоминаниях». Так, после пятнадцати месяцев совместного проживания на улице ля Боэти он покидает друга. В его «Воспоминаниях» этому событию посвящены очень трогательные строки: «В середине января я покидаю улицу ля Боэти. Пикассо ушел намного раньше, чтобы не быть свидетелем моего ухода. Мы расстались, словно должны были бы встретиться снова по его возвращении…

Закрывая за собой дверь, я подумал о завтрашнем дне: когда я приду, мне придется позвонить в дверь и ожидать, словно попрошайке, крупицу дружеского расположения».

Спускаясь по лестнице, Сабартес повторяет про себя стихи, которые ему посвятил Пабло несколько месяцев назад под названием «Портрет Сабартеса»:

Неугасающий жар дружбы
Часы всегда показывающие точное время
Знамя которое радостно трепещет
Нежное дыхание поцелуя на руке
Ласка окрыляющая сердце…

Покинув улицу ля Боэти, Сабартес с большим трудом находит для себя скромную квартиру в 14-м округе на улице Жан-Долен, недалеко от тюрьмы Санте. Следует сказать, что он никогда не получал достойного вознаграждения за работу в качестве секретаря Пикассо, работал практически на добровольных началах… С этого момента он начнет писать, чтобы как-то заработать на жизнь.

В начале 1937 года Пабло под влиянием Элюара и Доры стал открыто поддерживать испанских республиканцев. (Не все члены его семьи в Испании занимали ту же позицию.) Пикассо создает серию небольших сатирических гравюр, которую называет *Мечта и ложь Франко.* Так он становится политически ангажированным.

В мае 1937 года в Париже должна открыться Международная выставка, и правительство Испании обращается к Пабло с предложением участвовать в оформлении испанского павильона. Он соглашается, но не сразу приступает к работе… В сущности, он не любит работать по заказу. Но у него недостает мужества отказаться, и он говорит «да». Друзьям известно, что у Пабло «да» часто служит удобным способом избавиться от просьбы. И его «да» часто, на самом деле, означает «нет» или «возможно», или «посмотрим». Тем не менее «да», сказанное правительству Испании, более ответственно… Но он тянет время и продолжает работать для себя, рисуя портреты своих возлюбленных и, как обычно, несколько раз в неделю отправляясь в Трембле.

В марте Пабло начинает осваивать помещение на улице Гранд-Огюстен. Но пока он не имеет ни малейшего намерения там жить… Он сохраняет также квартиру на улице ля Боэти, но в то же время понимает, что на новом месте гораздо больше пространства. В новую мастерскую он поднимается по спиральной лестнице, грязной и мрачной, попадает в две просторные комнаты, а оттуда по внутренней лестнице — в огромную мастерскую. Обитатели квартала называют это помещение «чердак Барро». Предыдущий съемщик использовал его для репетиций своей труппы «Октябрь». Кроме этих просторных помещений были еще небольшие комнаты, которые Пабло использовал как жилые. Почти всюду пол покрыт износившейся плиткой, балки перекрытия обветшали, а если кашлянуть, то тонкая серая пыль падает с потолка. Есть еще одна лестница, такая же мрачная и узкая, как и первая, которая позволяет доверенным лицам тайно встречаться с хозяином. Это радует Пабло как ребенка. Лестницы помогут не раз избежать непредвиденных встреч его любовниц, в том числе Марии-Терезы и Доры…

Герника, 26 апреля 1937 года, девятнадцать тридцать. Маленький городок в Стране Басков, в тридцати километрах от фронта, покрыт черным дымом пожара. К югу удаляются эскадрильи «хейнкелей» и

«юнкерсов», разбомбивших город, они входят в состав немецкого легиона «Кондор», который вместе с двумя итальянскими дивизионами прибыл на помощь националистам. А республиканцы, поддерживаемые Советским Союзом, получили техников, военных советников, артиллерию и танки. На стороне республиканцев сражались знаменитые Интернациональные бригады.

Бомбардировка Герники, где погибло полторы тысячи человек, в основном гражданских, потрясла мир. Это был зловещий пролог воздушных атак Второй мировой войны.

Пабло, который до сих пор никак не мог решить, как декорировать павильон Испании на Всемирной выставке, теперь знал, что рисовать. Он изобразит это чудовищное событие. Он станет Гойей[87] XX века.

Пабло решил создать огромное панно (7,82 на 3,51 метра). Полотно таких размеров он смог писать в просторной мастерской на улице Гранд-Огюстен. Он начал работу 1 мая и закончил в конце июня. Для этого он исполнил сорок пять подготовительных набросков и эскизов. Дора Маар, осознавая важность происходящего, увековечила это на фотографиях. Снимки стали бесценными документами для искусствоведов.

Герника, наряду с *Авиньонскими девицами*, — самое знаменитое произведение художника. Она объединила все то, что Пикассо пытался выразить в своих работах в последние десять лет, — ярость, необузданность, жестокость и варварство. Она поднялась гораздо выше конкретных обстоятельств, побудивших художника написать подобную картину, и возвысилась до уровня символа. Она осуждает Зло во всех его ужасных проявлениях.

Но руководство республики с трудом скрывает свое огорчение и растерянность, им хотелось, чтобы картина была более политизирована, чтобы она была ангажирована более конкретно. Они даже утверждают, что эта «картина антисоциальная, нелепая, чуждая здоровой ментальности пролетариата». Они даже хотели убрать ее из испанского павильона, но не решились сделать это, опасаясь навредить своему авторитету. На самом деле *Герника* гениально выражает тревогу человечества перед надвигающимся, наводящим ужас будущим, что, собственно, вскоре и произошло. В общем, картина Пикассо — исключительно трагическое видение судьбы человечества. Но это было совсем не то, чего хотели заказчики…

Герника в 1937 году привела в замешательство публику и даже тех критиков, которые, не зная последних работ Пикассо, были шокированы его революционным искусством и не смогли оценить его по достоинству.

Несмотря на это, картину будут представлять затем на различных выставках, организуемых в поддержку испанских республиканцев, а после этого перевезут в Нью-Йорк, где она останется в Музее современного искусства. Окончательно ее передадут Испании только в 1981 году, после смерти Франко, — таково было желание самого Пикассо.

Лето 1937 и 1938 годов Пабло проводит с Дорой в Мужене, останавливаясь в отеле «Широкий горизонт». Они проводят время с Элюаром и Нюш, а также Пенроузом и очень красивой американкой, блондинкой Ли Миллер, которая вскоре станет женой Пенроуза. Тридцатилетняя Ли, бывшая манекенщица из Нью-Йорка, стала фотографом. Она дружила с Ман Рэйем, а в пьесе Кокто «Кровь поэта» исполняла роль оживающей статуи.

В Мужене мирно проходила неделя за неделей, купание в море, ласковые солнечные ванны по утрам. Пабло любил бродить по берегу, собирая ракушки, кусочки дерева, странной формы гальку, кости — все то, что шлифовало и выбрасывало море. Он приносил все это в отель. После позднего завтрака в беседке, увитой виноградной лозой, одни отдыхают, другие отправляются знакомиться с живописными уголками побережья. Именно в этот период Пабло открыл Валлорис — тихую деревушку гончаров, дремлющую под солнцем среди холмов, чуть севернее залива Гольф-Жуан. Он обнаружил там несколько действующих мастерских, но большинство печей было погашено. Позже это неприметное местечко будет связано с его судьбой… А в другой раз он попросил Марселя отвезти его в Ниццу, где долго бродил по узким улочкам старого города, они ему напоминали его юность в Барселоне. Часто он предпочитает путешествовать в одиночестве. А Марсель ожидает его в «испано-сюисе». Иногда вместо шофера он брал с собой Сабартеса, надежного, преданного друга, который хранил тайны о похождениях Пабло.

В Ницце он посещал также Матисса, которого ценил больше других современных художников, и единственного, кого считал настоящим соперником.

В Мужене Пабло пишет портреты — Ли Миллер, Нюш, Доры, Воллара… Вероятно, под влиянием *Герники* он пишет много трагических лиц. Это рыдающие женщины, большинство из них наделены чертами Доры. На следующий год лица женщин на портретах становятся все более взволнованными, потрясенными, искаженными, как, например, в его знаменитом портрете *Плачущая женщина*. Работая над *Герникой*, Пабло рисовал с Доры женские лица, залитые слезами. И он продолжает это делать, причем правильные черты лица молодой женщины часто искажает настолько, что они вызывают ужас.

В отличие от Фернанды, которая возмущалась, когда искажали ее лицо, или Ольги, которая откровенно презирала попытки Пабло уродовать женские лица, Дора Маар оказалась наиболее терпеливой. Она видит в подобных «модификациях» лишь пластические эксперименты, на которые, по ее мнению, художник имеет право. Кроме того, она настолько уверена в собственной красоте, что считает себя неуязвимой. А Пикассо неоднократно повторял, что он видит ее не иначе как в слезах. Такая манера изображения Доры вовсе не продиктована его желанием изуродовать ее, а художественной необходимостью, которая подчиняет его себе, ибо, как он говорил не раз, его живопись сильнее его воли.

На самом деле все было несколько сложнее. Пабло довольно быстро понял, что Дора отличается патологической нервозностью, у нее часто бывают приступы гнева, за которыми следуют апатия и слезы…

Постепенно отношения между любовниками все более усложнялись. Много позже Пикассо скажет о «двух телах, опутанных колючей проволокой, разрывающих друг друга на куски». Но зачем тогда оставаться вместе? Что касается Доры, то ее любовь к художнику была настолько сильна, что она даже мысли не допускала, что может покинуть его, какую бы цену ни пришлось за это заплатить… А Пабло? Он восхищался ее красотой и не раз рисовал ее, избегая какой бы то ни было деформации. Он ценил ее интеллектуальные способности, эрудицию, ясность и живость ума. И он скажет позже, проявляя свое врожденное женоненавистничество, что он мог говорить с ней «как с мужчиной» о политике, философии и живописи, так как Дора до того, как стать профессиональным фотографом, занималась

живописью. Кроме того, она активно участвовала в его жизни, запечатлела все этапы создания *Герники*, обсуждала с Пабло ее сюжет, ее темы, ее колорит. Но она была не только артистической музой Пикассо, но и политической. Это она вместе с Полем Элюаром, поклонником Сталина и членом компартии, постоянно подталкивала Пабло встать на сторону республиканцев в Испании. Вместе с Батайем и Бретоном она вошла в состав ультралевой группы «Контратака». Естественно, ничего подобного не могло происходить между Пабло и Марией-Терезой.

Зато Мария-Тереза гораздо больше удовлетворяла Пабло физически: молодая женщина, спокойная, нетребовательная и гораздо менее сложная, чем ее соперница, давала ему успокоение, на что Дора была неспособна. «Ты меня не влечешь», — повторял он ей с жестокой искренностью. Однако, как ни странно, именно эта женщина с обнаженными нервами возбуждала чувства любовника. Он вскоре понял, что провоцируя раздражение Доры, доводя ее до нервного срыва, он испытывает острое наслаждение. Не нужно быть сексологом, чтобы понять относительную банальность подобных отношений. Но такая практика, если и не причиняла особого ущерба достаточно уравновешенному Пабло, наносила непоправимый удар по неустойчивой психике его любовницы. Похоже, художник особенно не задумывался о подобном риске…

Во время работы над *Герникой* Дора была вынуждена смириться с тем, что Пабло часто посещали по вечерам очаровательные визитерши, приходящие полюбоваться выдающимся художником за работой. Она закрывала на это глаза… Она поняла также, что отношения ее любовника с Марией-Терезой вовсе не были такими, какими он пытался их представить. Ей приходилось, страдая, смириться и с этим… А Пабло, как истинный испанец, был очень доволен тем, что ему удалось «приручить», «обуздать» такую сильную женщину.

Что касается Марии-Терезы, то здесь не было никаких проблем. Пикассо поселил ее с дочерью и матерью в Трембле, в сорока километрах от Парижа, вдали от всякой суеты. Впрочем, молодая женщина, очень доверчивая, спокойная и благодушная, не любила никаких «осложнений», как она это называла, она ни о чем не догадывалась и ни в чем не сомневалась. А Пабло писал ей многочисленные любовные послания. Однажды он даже заявил ей:

«Герника принадлежит тебе», что, впрочем, было не так. В любом случае, он не уставал демонстрировать ей свою любовь, о чем свидетельствует это письмо, написанное им несколько позже; оно является образцом его любовной прозы, которую он посылал своим любовницам:

«Любовь моя!

Я только что получил твое письмо. Я тебе тоже написал несколько писем, которые ты должна уже получить. Ты для меня все. Я готов пожертвовать всем ради тебя, ради нашей вечной любви. Я люблю тебя. Я никогда не смог бы забыть тебя, и если я сейчас несчастен, то только потому, что не могу быть с тобой, как мне хотелось бы этого. Моя Любовь, моя Любовь, моя Любовь, я хочу, чтобы ты была счастлива и готов отдать все за это […]. Мне безразличны все слезы, если я смогу воспрепятствовать тому, чтобы ты пролила хотя бы одну. Я люблю тебя. Поцелуй нашу дочь Майю, а я целую тебя тысячу раз. Твой Пикассо».

Определенно, Дора и Мария-Тереза стали для него символами двух противоположных миров: одна воплощала идиллию, нежность, гармонию, мир, другая — трагедию, потрясения, войну. Впрочем, Пабло встретил Дору в тот момент, когда разгорелся конфликт в Испании, и она в его воображении была неразрывно связана с гражданской войной, раздирающей его родину. И ожесточенно атакуя ее то посредством живописи, то психологически, то даже физически, возможно, Пабло иногда воображал, что он атакует само Зло и преисподнюю…

Именно в таком состоянии духа Пикассо продолжает писать многочисленные портреты двух любовниц. Но в то же время, пребывая в хорошем настроении, он мог написать очаровательный портрет Доры. Даже если изображает ее одновременно в фас и в профиль, как делал это в период кубизма.

Долгое время Пабло будет искать различные способы обновления традиционного искусства портрета, которое, по его словам, ему бесконечно наскучило. И он создает десятки экспериментальных картин: яркие, пронзительные цвета, искаженные лица, изборожденные полосами, или причудливо изображенные в виде мотка из каната и узлов, уродливые ноздри, словно зияющие дыры, нос

собаки, приклеенный к лицу человека, головы, увенчанные рогами, насаженные на туловище птицы… А вот на голову модели он поместил рыбу, над которой возвышаются нож, вилка и долька лимона — все, что необходимо для дегустации; другая картина — просто банка сардин с соответствующим ключом. Часто именно Дора — подопытная «свинка» для подобных дерзких экспериментов, тогда как Мария-Тереза и маленькая Майя изображаются в совершенно иной манере — *Майя в лодке, Майя с куклой.*

Другие его темы — «сидящая женщина», а также животные, собаки, петухи, кошки, среди которых знаменитая и очень жестокая картина *Кошка, пожирающая птицу*, где, по мнению некоторых, он иносказательно изобразил Гитлера, захватывающего Чехословакию.

— Вовсе нет, — возражал Пикассо, — кошка и есть кошка!

Более приятная и более забавная, несомненно, другая картина, где изображен котенок, которого кормит грудью Поль Элюар, представленный в облике арлезианки.

Однако последняя картина и несколько других составляют, пожалуй, исключение, так как общий тон его произведений — беспокойство, тревога, тоска и даже ужас. На это была масса причин — личная жизнь художника полна проблем; его родина залита кровью в результате ожесточенной борьбы, превратившей еще недавних друзей, даже членов одной семьи, в смертельных врагов. Наконец, с каждым днем возрастающая угроза нацизма. После присоединения Австрии к Германии в марте 1938 года судьба Судет была решена в сентябре в результате капитуляции западных демократий в Мюнхене. Нависла угроза войны. Возраст Пабло и его статус иностранца избавляли его от участия в войне, но он боялся, что не сможет работать, и этот непреодолимый страх приводил в смятение художника, отличающегося необычайно беспокойным характером.

К счастью, произошло событие, которое внесло в его душу некоторое успокоение. Весной 1938 года он помирился с Сабартесом. Они случайно встретились на улице Сены в Сен-Жермен-де-Пре, когда Пабло прогуливал свою собаку Казбека, которую Сабартес раньше не видел: «А что случилось с Эльфтом?»

Пикассо объяснил ему, что они «не сошлись характерами» и он оставил Эльфта в Трембле на попечение Марии-Терезы. Новый компаньон художника — еще одна афганская борзая, с длинной вытянутой мордой, с обеих сторон ее головы ниспадали длинные шелковистые пряди. Заметим, что взаимоотношения Пабло с животными были довольно своеобразными. Часто у него были одновременно собаки, кошки, голуби, обезьянки, совы… Однажды летом в Мужене он купил мартышку, которая ему показалась очень забавной. Он решил подразнить Дору: уделял обезьянке массу внимания и выражал пылкую любовь к ней, чем доводил Дору до истерики, а сам оставался довольным. Все это продолжалось до тех пор, пока он не узнал, что один монарх недавно умер от укуса обезьянки — кстати, в очень щекотливое место. Испугавшись, Пабло запирает несчастное животное в клетке. И Марсель получил задание немедленно вернуть ее продавцу. А Дора, которая уже была готова предоставить Пабло выбор между ней и обезьянкой, наконец вздохнула с облегчением…

На трогательной фотографии 30-х годов Пабло рядом с сенбернаром. Во взгляде художника, обращенном к любимой собаке, столько психологической близости и чувство такого единения, что можно задуматься над тем, испытывал ли Пабло подобные чувства по отношению к кому-либо из людей…

И в то же время он мог внезапно утратить интерес к любимому животному и вести себя так, будто оно не существует, но это случалось не надолго. Иногда отношение художника к животным приводило в замешательство. Но подобные смены настроения, несомненно, были обусловлены целым рядом обстоятельств…

Встретившись с Сабартесом в марте 1938 года, Пабло не пригласил его жить к себе, как он сделал это двумя годами ранее. В знак дружбы он привез его в Трембле, чтобы показать то, что написал за это время. Он пригласил его снова работать в качестве секретаря и каждое утро приходить к нему в мастерскую. Так закончилась ссора между друзьями, длившаяся более года, в течение которой оба критиковали друг друга, высказывая различные претензии, которые их окружение спешило усердно передать… По мнению Сабартеса, Пикассо был скупой, властный, сумасбродный, раздражительный, трусливый, садист, неблагодарный… Не лучше был и Сабартес, по

словам Пикассо: человек, не имеющий ни малейших достоинств… «У него нет ничего… или скорее, да, у него есть… я!» — заявлял художник.

Примирение проходило вовсе не безболезненно, Сабартес больше всего опасался встретиться с Ольгой. Но Пабло попросил его приходить в мастерскую на Гранд-Огюстен, что все меняло. Чтобы окончательно убедить Сабартеса согласиться, Пикассо предлагает ему перепечатывать его стихи, хотя частично это было просто предлогом… В сущности, эти двое все еще неловко себя чувствовали и избегали прямых разговоров. И тем не менее они нуждались друг в друге: Сабартесу была необходима личность, которой он бы мог восхищаться, как бы компенсируя то, чего сам не достиг в жизни, чтобы как-то вырваться из пут собственной посредственности. Пабло, со своей стороны, был счастлив иметь рядом друга, который освободит его от всех обременительных забот повседневной жизни, внимательного слушателя и, безусловно, поклонника его таланта, если не характера… А относительно собственного характера Пабло не питал иллюзий.

Вскоре Сабартес продемонстрировал свою искреннюю дружбу, преданность и чуткость, поддержав Пикассо в трудную минуту. 13 января 1939 года умирает мать Пабло в Барселоне в возрасте восьмидесяти трех лет. Ее смерть опередила на несколько дней вторжение отрядов Франко в город. В подобной ситуации Пабло не смог присутствовать на ее похоронах. Но его печаль не вызвала заметных изменений в его живописи… Следует отметить, что после мучительных объяснений с Ольгой и трагедии, жертвой которой стала его родина, художник постоянно пребывал в мрачном, угрюмом настроении. Могло ли оно стать еще более мрачным?

К несчастью, причины, вызывающие тревогу и беспокойство, продолжали множиться. Пабло очень волновала перспектива военного конфликта в Европе. Германия, которая присоединила к себе Судеты, в марте 1939 года захватила Чехословакию, а Франция и Великобритания не решились помешать этому. Но сколько они еще будут бездействовать? В Испании разгромили республиканцев, после взятия Барселоны франкисты захватили Мадрид. Это конец республики. Республиканское правительство бежало в Жерону, а затем в Фигерас, и в марте гражданская война завершилась. Пятьсот тысяч испанцев, военных и гражданских, поддерживавших республику,

спасаясь, пересекли границу Франции. Они были обезоружены и интернированы в лагеря, сосредоточенные в основном в области Аржеле. Пикассо, который в ходе гражданской войны оказал денежную помощь республиканцам в размере, эквивалентном 60 тысячам евро, продолжал помогать соотечественникам, никогда не отказывал в поддержке тем, кто обращался к нему. Этот человек, обычно не отличавшийся щедростью, помогает соотечественникам, например каталонскому скульптору Феносе, купив в галерее Персье все его юношеские работы. Он даже организует небольшую выставку Феносы у себя на улице ля Боэти. Затем приглашает к себе скульптора.

Пабло открывает дверь, и Феноса застывает в изумлении, увидев свои творения. Пикассо удовлетворен произведенным эффектом: «Отправляйся к Персье за комиссионным вознаграждением». Феноса был растроган до слез. Следует отметить, что подобная щедрость имела свои границы. Пабло — вовсе не святой и помогал только тем, кто не внушал ему опасений. Он даже оказывал иногда поддержку Браку, Матиссу или Боннару, в адрес которых отпускал наиболее колкие замечания…

Зимой 1939 года Пабло решает создать условия для нормального проживания на улице Гранд-Огюстен — установить центральное отопление и даже оборудовать ванную. Он уже не тот, кого Фернанда Оливье упрекала в том, что он совсем не заботится о гигиене: его цинковый таз служил в основном «библиотекой» — для хранения книг. И подобная репутация закрепилась за ним на долгое время. В 1930-е годы Кокто как-то поделился с ним, что хотел бы инсценировать какое-нибудь чудо, на что Пабло заявил: «Да чудеса можно встретить на каждом шагу. Смотри! Разве это не чудо, что каждое утро я не растворяюсь в ванной подобно куску сахара!» Услышав про это, Андре Дерен ухмыльнулся: «Еще совсем недавно гораздо большим чудом было бы, если бы Пикассо принял ванну…»

В начале июля 1939 года, как обычно, Пабло и Дора Маар уезжают на юг. Никогда еще лето не было столь восхитительным, а небо таким голубым. Они останавливаются в Антибе на бульваре Альберта Первого, в квартире, предоставленной им Ман Рэйем, из окон которой открывался изумительный вид на море. Одна из комнат, просторная и светлая, служила мастерской. Но 21 июля пришло

трагическое известие: недалеко от Версаля в своей машине погиб Абруаз Воллар от удара по голове свалившейся на него скульптурой Майоля, которую он вез. Смерть в высшей степени профессиональная, как отметили друзья Пикассо. Но Пабло, совершенно не склонный к шуткам, охвачен холодком ужаса, шофера Воллара звали Марсель, как и его собственного… И он мгновенно решает уволить Марселя и продать свой лимузин, теперь он будет путешествовать только в поезде. Доре все-таки удается успокоить Пабло… и Марсель везет их в Париж на похороны Воллара. А затем Пикассо возвращается в Антиб, захватив с собой Сабартеса, он хочет показать преданному другу Лазурное побережье, которого тот никогда не видел. Сабартеса, правда, смущает встреча с Дорой, но она решила вести себя на этот раз нейтрально и не устраивать никаких сцен. Она предоставляет возможность мужчинам путешествовать по побережью. Они посещают Канны, Мужен, Ниццу, Монако, поднимаются в долины Вары и Везюби. Это были счастливые дни и для Пабло, и для Сабартеса, по мнению которого, Пикассо редко бывал настолько добр, внимателен и даже деликатен… А для Пикассо с его постоянно меняющимся настроением это были периоды, которые компенсировали избыток цинизма и жестокости. Он такой, и его должны принимать таким, какой он есть. Окружающие должны смириться с тем, что гениальный художник не может быть обаятельным, деликатным двадцать четыре часа в сутки…

После этих путешествий с Сабартесом Пикассо сразу приступает к работе, хотя это не мешает ему каждое утро встречаться на пляже с друзьями, среди которых Роланд Пенроуз и Ли Миллер. А по вечерам — продолжительные беседы в кафе и пивных барах Антиба или прогулки по набережным порта. Они наблюдают за рыбацкими шхунами, снабженными фонарями для приманки рыбы. В результате Пабло напишет одну из наиболее выдающихся работ этих лет — *Ночной лов рыбы в Антибе*. Картина размером в девять квадратных метров; трудно подобрать слова, чтобы описать чарующую красоту и мастерство, с которыми художнику удалось передать фантастическую игру освещения и красок летней ночи.

Глава XIII ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

По Антибу двигались колонны грузовиков, окрашенных в цвет хаки… Многие друзья Пабло мобилизованы, а узкий круг оставшихся неумолимо сокращается. Люди непрерывно слушают радио, пляжи опустели. Пикассо практически перестал писать, а если и берет кисть, то говорит, что делает это только для того, чтобы «не выброситься в окно». Наконец он не выдерживает и 25 августа возвращается в Париж. Однако обстановка в городе еще более напряженная. Его как-то встретил Брассаи, когда совершенно растерянный Пабло всюду искал ящики, чтобы упаковать свои картины, рассредоточенные в Буажелу, Трембле, на улице ля Боэти и в мастерской на Гранд-Огюстен. Но вскоре он понимает, что это невыполнимо. Озадаченный и крайне возбужденный, он бродит взад и вперед по мастерской, выкуривая одну сигарету за другой. Что делать? Остаться? Подождать? Уехать? Но куда?

Руайан, 29 августа 1939 года, семь утра. К городу приближается на большой скорости лимузин Пикассо, хромированный радиатор которого сверкает в первых лучах солнца. В машине — Пабло, Дора Маар, Сабартес и, безусловно, Казбек, растянувшийся у ног хозяина. Они ехали всю ночь. Наконец перед ними открывается безбрежный Атлантический океан. В это раннее утро, сверкающий под солнцем, он кажется таким же спокойным, как озеро. И только вдали несколько парусных лодок бороздят его зеркальную гладь. Этот безмятежный пейзаж позволяет художнику обрести душевное равновесие, успокоиться…

Но почему Руайан?

Потому что Парижу, по мнению Пабло, могла грозить участь Герники. Кроме того, недалеко от Руайана отдыхала Мария-Тереза с Майей на вилле «Жербье-де-Джонк», которых он не видел уже в течение нескольких недель…

Он останавливается с Дорой в отеле «Тигр». Именно здесь 3 сентября он узнает о том, что Великобритания и Франция объявили войну Германии после того, как войска рейха атаковали Польшу.

Как удалось Пабло организовать свою жизнь в Руайане, чтобы общаться с обеими любовницами без особых осложнений? Ситуация напоминала некий водевиль. Доре он сообщил, что снял помещение под мастерскую… на вилле «Жербье-де-Джонк»… Сабартес, конечно, знал обо всем, но он скорее бы умер, чем «открыл рот» по этому поводу.

Но как Пабло ни старался, избежать проблем ему не удалось. Однажды Мария-Тереза увидела его, выходящего из машины с очень красивой брюнеткой, которую он нежно поцеловал, расставаясь…

— Кто это? — спросила она, несколько обеспокоенная.

И Пикассо пришлось, чтобы выпутаться из этой щекотливой ситуации, лихорадочно придумывать какое-то объяснение…

— Это? — спросил он с апломбом, как будто был крайне удивлен подобному вопросу, одновременно стараясь выиграть время. — Она… она… беженка из Испании…

Ответ не был совершенно неправдоподобным, шестнадцать месяцев спустя после поражения республиканцев в Испании. «И все-таки очень странно, — подумала Мария-Тереза, — что он никогда не упоминал о ней». А Дора, в свою очередь, обратила внимание, насколько была удивлена молодая блондинка, увидевшая ее с Пабло…

Несмотря на артистический талант Пабло, обе женщины были сильно встревожены… Как им удастся узнать правду? Неизвестно. Но между ними начнется «скрытая» война.

Этот конфликт любовниц не только не раздражает Пикассо, а, наоборот, развлекает его, так как его персона — «ставка в этой игре». В Руайане ему удается устроить жизнь подобно той, которую он вел в Париже. Помимо двух любовниц и дочери к его услугам был еще верный Сабартес, который приходил к нему по утрам и к концу дня, чтобы совершать ежедневные прогулки. Кафе «Режан» в Руайане, где он каждый вечер слушал коммюнике Генерального штаба, заменяет ему парижские кафе «Дё маго» и «Флора». Не следует забывать и о Казбеке, которому он покупает бараньи головы, и в то же время художник не упускает возможности их зарисовать, настолько они его впечатляют. А в январе он снимает третий этаж виллы «Вуалье», откуда открывается восхитительный вид: море, пляжи, виллы в лучах заходящего солнца. «Как это прекрасно для каждого, кто считает себя художником!» — признается он Сабартесу.

Он совершает несколько поездок в Париж, над которым зимой и весной 1940 года нависла зловещая угроза. Город производит на него тягостное впечатление. «Я работаю, я пишу, но очень скучаю. Мне хочется поскорее вернуться в Руайан», — пишет он Сабартесу.

21 июня, после разгрома французской армии, Гитлер и Петен[88] подписали акт о перемирии. А 23 июня немецкие мотоциклисты, а вслед за ними моторизированный дивизион занимают Руайан.

Какова была реакция Пикассо? Слышал ли он призыв 18 июня? Во всяком случае, он никогда не был ни «голлистом», ни «вишистом», ни сторонником Петена, тем более что Петен был послом Франции во франкистской Испании. Стоит ли говорить о немцах, которые устроили побоище в Гернике, а его творчество считали «искусством вырождения».

В сущности, Пабло хотел остаться испанцем, испанцем до мозга костей, исключительно независимым. «Это не моя война», — говорил он в Париже еще в 1914 году. Эта позиция Пабло сурово осуждалась французскими друзьями, которых шокировало его безразличие к судьбе страны, приютившей его. Изменил ли он свое мнение с тех пор? Похоже, что нет. И даже оккупация врагом небольшого морского курорта не вызвала у него никакого желания написать картину, выражающую протест или скорбь. Напротив, 15 августа 1940 года он пишет жизнерадостное полотно *Кафе в Руайане*, используя яркие краски, в глубине картины — маяк и голубое безмятежное море. А ведь тогда в кафе значительная часть посетителей была в военной форме…

24 августа Марсель загружает в «испано-сюис» багаж художника, Доры и Сабартеса. Казбек, конечно, с ними. Было решено, что в условиях оккупации все-таки лучше жить в Париже. Конечно, Пикассо мог бы переехать в «свободную зону», например в Лион, где ему не придется видеть немецкие войска, или уехать в Великобританию или Соединенные Штаты, как это сделали многие художники — Кислинг, Макс Эрнст, Липщиц, Леже, Шагал. Но об этом не могло быть и речи. Его выбор исключительно творческий, а не политический. Он абсолютно уверен, что только в Париже, каковы бы ни были обстоятельства, он сможет наиболее эффективно заниматься любимым делом. Другой веский аргумент: он не может даже вообразить, что

оставит свои картины. И к тому же у него есть Мария-Тереза, Майя и Дора; он не сможет расстаться с ними…

Вернувшись в Париж, Пабло останавливается сначала на улице ля Боэти. Он спит до полудня, затем звонит Доре. Они обедают в ресторане, а во второй половине дня он работает в мастерской на улице Гранд-Огюстен. По вечерам, как и перед войной, он отправляется с Дорой и Казбеком в кафе «Дё маго» или «Флора». Там он встречается с Элюаром, Дереном и Вламинком. Но многие друзья отсутствуют. Нет Матисса, живущего в Вансе, Марке — в Алжире, Миро — в Испании… Оконные витражи кафе замаскированы мрачной плотной драпировкой. Свет не должен служить ориентиром для британской авиации…

Несмотря на сложности с отоплением, уголь тогда стал большой редкостью, Пабло решает переехать на Гранд-Огюстен. Он не может использовать сейчас ни новое центральное отопление, ни, тем более, огромную голландскую печь, которая теперь лишь украшает мастерскую. Единственное средство обогрева — старая чугунная плита, которая едва ли спасает от холода.

Естественно, Мария-Тереза и Майя не остались в Руайане, а последовали за Пикассо. Пабло снимает для них квартиру на бульваре Генриха IV, так как дом в Трембле занят немцами. Правда, Мария-Тереза нашла другую квартиру, в двух шагах от Гранд-Огюстена, но предусмотрительный Пабло отсоветовал этот вариант… Тем не менее, по-своему очень преданный, он посещает Марию-Терезу и дочь каждое воскресенье и четверг, что позволяет ему уделять внимание Майе в те дни, когда она свободна от занятий в школе.

В сущности, Пабло счастлив обрести на Гранд-Огюстен идеальное место для творчества, второе Бато-Лавуар. Это Бато-Лавуар в роскошном варианте, по его мнению, с почти неограниченным пространством, где он может претворять в жизнь свои мечты: «Жить как бедняк с большим количеством денег». Об этом свидетельствуют его странные реакции, о которых вспоминал Канвейлер. Пабло показывает ему с восторгом многочисленные желтоватые влажные пятна на потолке и штукатурке, готовой осыпаться. «Эй! Это ведь как на улице Равиньян!» — восклицает он. По существу, он мечтает снова

обрести на Гранд-Огюстен, конечно, без нищеты, беззаботность юности и теплоту общения с друзьями, о которых постоянно вспоминает. Именно это, как он надеется, поможет ему возродить обстановка на Гранд-Огюстен…

Учитывая позицию Пикассо во время гражданской войны в Испании и *Гернику*, можно было бы ожидать преследования Пабло немцами. Однако ничего подобного не произойдет в течение четырех лет оккупации. Он арендовал в Национальном банке на бульваре Осман две комнаты-сейфы, куда поместил более сотни картин — своих и своей коллекции, здесь были полотна Сезанна, Ренуара, Матисса, Руссо. Но в августе 1940 года оккупационные власти постановили, что все иностранцы и французы, покидающие Францию или оккупационную зону, должны позволить инвентаризацию содержимого их сейфов. К счастью, никаких санкций или конфискации не последовало.

Совершенно по-иному сложилась судьба коллекций крупных торговцев искусством — евреев — они были конфискованы. Как, например, коллекция Поля Розенберга, который несколькими месяцами ранее переехал в Соединенные Штаты. А Канвейлер, отказавшись покинуть Францию, ограничился переездом в «свободную зону», в Сен-Леонар-де-Нобла в регионе Лимузен, захватив значительное количество картин. Но он поддерживает связь с Пикассо через Лейрисов, Мишеля и его жену Луизу. Не будучи еврейкой, Луиза смогла в 1941 году перекупить его галерею, обойдя закон, предписывающий арианизацию еврейской коммерции.

В первые месяцы оккупации Парижа Пабло, выбитый из колеи, работает немного, по сравнению с привычным ритмом… Конечно, был сюжет, который мог его вдохновлять, — это война… Но он твердо заявлял, что ни в коем случае не хочет превращаться в репортера, падкого на сиюминутные события, в своего рода художника-журналиста, его волнуют более возвышенные устремления. Не доказал ли он это *Герникой*, символический смысл которой выходит далеко за пределы того, чего можно было ожидать от ее названия? Кроме того, он также твердо отказывается стать художником исторического жанра, каковых было немало в XIX веке. В любом случае, он считал настоящей войной только войну в Испании, вспыхнувшую в июле

1936-го… Что бы ни говорил он позже, но тема войны если и присутствовала в его творчестве, то только в иносказательном виде.

Если Пикассо пребывал в смятении в Париже в период с сентября 1939-го по май 1940 года, то еще тяжелее стало жить в побежденном и оккупированном Париже. Это не только флаги со свастикой, развивающиеся на отдельных официальных зданиях, и зеленая военная униформа, которая была в основном в 7-м и 8-м округах Парижа. Но намного хуже тягостная серая атмосфера, нависшая над городом, расползавшаяся, словно туман, по всем улицам…

Но оккупация проявлялась и совершенно конкретно. Париж, в котором было так чудесно жить, превратился в «Париж без…» — без сахара, шоколада, кофе, хлеба, такси, бензина и угля… Но в то же время это был «Париж с…» — с сахарином, со свеклой, топинамбуром, брюквой, продовольственными карточками… и длинными очередями, называемыми «хвостами».

Пабло в подобной обстановке был не в состоянии заниматься живописью более трех-четырех часов в день и нашел еще один способ самовыражения — снова сочинять стихи. Это произошло 7 ноября 1940 года. Пабло сочинял длинные стихотворения на испанском. А в середине января решил написать пьесу на французском, пользуясь методом автоматического письма сюрреалистов и находясь под влиянием произведений Альфреда Жарри, чью рукопись бережно хранил. Эта пьеса, скорее фарс в шести актах, написанный всего за несколько дней (с 14 по 17 января), через два года будет представлен друзьям на квартире Лейрисов как спектакль-читка под названием «Желание, схваченное за хвост».

Повлияло ли это литературное творчество в январе 1941 года на активность Пикассо как живописца? Можно сказать, что да, если внимательно рассмотреть то, что он сказал, закончив пьесу. Словно эта пьеса сыграла роль своего рода благотворной интермедии, «творческая машина» Пабло, которая какое-то время никак не могла «завестись», наконец заработала на полных оборотах, она стала набирать скорость, даже понеслась, как будто в приступе безумия… Настолько, что повергла в отчаяние историков искусства: так как различить в последующие годы периоды, определить стили и тематику в творчестве, настолько разнообразном и до такой степени увеличившемся в объеме, стало практически невозможно… В любом

случае, среди сотен его полотен прежде всего привлекают наше внимание портреты женщин: моделью часто служит Дора. Как это стало практически традиционным в последние годы, женщина — за исключением Марии-Терезы и Майи — наиболее часто представляется как создание, исключительно безобразное, уродливое. Ее лицо, ее тело на картине расчленены, искромсаны, разорваны на части. Наиболее показательна его серия «женщин, сидящих в кресле». Эти «портреты» внушают ужас (если их можно назвать «портретами») и в то же время вызывают восхищение зрителей — сколько вариаций на одну и ту же тему; в каждом «портрете» — целый набор каких-то кошмарных находок, когда, казалось, запасы должны быть уже исчерпаны. Чудовищный череп гидроцефала или, напротив, голова величиной с булавочную головку, нос — в форме хобота или рыло с уродливыми ноздрями, руки как клешни краба, груда бесформенной плоти или острые углы вывихнутых конечностей. Женоненавистничество? Не обязательно, но, несомненно, безграничная страсть к экспериментам, питаемая неистощимым воображением… Впрочем, Пабло не является полновластным хозяином того, что он пишет или рисует. Он объясняет: как только им овладевает какая-то идея и он начинает писать, все начинает трансформироваться в направлении, которое он не планировал изначально. Он может создавать только то, что диктует ему его искусство. И если он изображает Дору или какую-то другую женщину с ужасно изуродованным лицом, то только потому, что чаще всего «неспособен видеть ее иначе».

Этот особый творческий процесс, присущий Пикассо, объясняет также тот факт, что ему удавалось в тот же период создавать очаровательные портреты Нюш (1942) и даже Доры, изобразив ее исключительно красивой (1941), потому что такими увидел их художник в тот момент.

Постепенно, несмотря на все трудности оккупации, Пабло смог наладить довольно сносное существование. Теперь он встает в десять утра, а чуть позже встречается с ожидавшими его визитерами, отфильтрованными и представленными неизменным Сабартесом. Затем традиционный звонок Доре, которую он приглашает на обед — часто в сопровождении одного-двух визитеров; они направляются в ресторан «Каталонец», находящийся на улице Гранд-Огюстен, или к Гафнеру. Остальную часть дня и частично ночь Пикассо напряженно

работает, словно «каторжник», как признается позже писательнице Элен Пармелен.

Среди посетителей Пикассо немало немцев, не разделяющих официальную точку зрения нацистских властей об «искусстве вырождения», любителей живописи, коллекционеров и просто любопытных. Многие из них приходят в гражданском, чтобы не подчеркивать свое положение победителей. Стала знаменитой история, когда один из немцев, глядя на репродукцию *Герники*, спросил Пикассо: «И это все сделали вы?» — «Нет, вы!» — якобы ответил художник… Похоже, эта история все-таки выдумана самим Пикассо. Он обожал ее рассказывать в кафе «Флора» или «Дё маго», каждый раз с огромным успехом. В ней он представал как отважный художник, сумевший поставить на место оккупанта.

Среди немцев, посещавших Пикассо, были также писатели и артисты. 22 июля 1942 года к нему пришел Эрнст Юнгер. Он позвонил в дверь во второй половине дня, а так как Сабартес работал только до обеда, то открыл ему сам Пикассо. «Невысокий мужчина в рабочей блузе», — как он вспоминал позже. Пикассо встретил его доброжелательно, так как ему понравилось последнее произведение Юнгера «На мраморных скалах», появившееся в 1939 году, где он в символической форме осуждал современный тоталитаризм. Пикассо знакомит гостя со своими работами.

У Юнгера создалось впечатление, что перед ним волшебник, тем более что он видел как-то Пабло в причудливой маленькой шляпе в виде конуса, зеленого цвета… И в самом деле, они долгое время беседовали о каббале, алхимии и ретортах. Писатель оценил обстановку в мастерской, где священнодействовал Пабло.

Между ними царило полное взаимопонимание. И когда беседа коснулась войны, заливавшей кровью Европу, Пикассо справедливо заключил:

— Что касается нас двоих, сидящих здесь, то мы заключили бы мир этим же вечером.

Во всяком случае, несмотря на беспокойство его друзей, немцы никогда не преследовали Пикассо, даже когда кто-то из его врагов пытался заявить, что он еврей, даже когда он принимал таких известных участников Сопротивления, как Робер Деснос, Поль Элюар

или Зервосы. Существовало ли какое-либо указание, чтобы его не трогали? Очень вероятно. Отто Абетц, определенно, заботился о том, чтобы Пикассо оставили в покое. Юнгер, возможно, мог бы вмешаться, но его собственное положение не позволило ему это сделать. Его книга «На мраморных скалах» иносказательно осуждала тоталитаризм, а среди его друзей были те, кто в июле 1944 года будет участвовать в покушении на Гитлера… Более уместно упомянуть Арно Брекера, любимого скульптора Гитлера, он был хорошо знаком с Кокто, не раз встречался с ним перед войной в кафе на Монпарнасе. А когда в Париже была организована выставка его больших неоклассических скульптур, Кокто написал знаменитую статью «Салют Брекеру», в которой попытался подняться над кровавыми схватками людей и призвать к всеобщему братству в мире искусства… В свете этой перспективы международной солидарности в искусстве вполне вероятно, хотя и недоказуемо, что Брекер мог бы выступить на высшем уровне в защиту Пикассо. Он сделал это в отношении Майоля. Но разве Пикассо чем-то скомпрометировал себя? Он был слишком осторожен… Несколько немецких офицеров, пришедших познакомиться с его картинами, даже заявили, что художник подобного таланта мог бы иметь преимущества в этот тяжелый период и получать дополнительно уголь для обогрева своей огромной мастерской. Пикассо отказался от подобного предложения с достоинством. «Испанец, — ответил он, — никогда не мерзнет». Этот отказ — единственное, в чем его можно было бы упрекнуть…

Напротив, он с удовольствием принимает помощь Андре-Луи Дюбуа, бывшего заместителя директора департамента национальной безопасности, большого поклонника искусства и литературы, освобожденного от должности правительством Виши, но сохранившего влиятельные связи… Именно он в 1942 году добивается для Пикассо продления вида на жительство. Пабло предпочитает не обращаться в консульство Испании в Париже. Он может встретиться там с франкистами.

И еще, именно Дюбуа добьется, чтобы Пикассо получал тонну угля в месяц — это настоящее чудо в период строгих ограничений. Это позволило Пабло помогать Марии-Терезе: каждый день она приходила к нему и получала пять килограммов угля. А когда он пребывал в

хорошем настроении, то торжественно открывал шкаф, разделенный на две части вертикальной перегородкой, и она рассматривала аккуратно сложенные с одной стороны — слитки золота, а с другой… куски марсельского мыла, очень редкого товара в те времена. Это мыло, как и масло, не только практически отсутствовало, но было необычайно дорогим. Широким жестом, указывая потрясенной женщине на это изумительное нагромождение, он мрачно заявил:

— Если когда-нибудь что-либо со мной случится, все это твое…

Тогда бедная женщина смущенно признается, что она предпочла бы один или два куска мыла… но сейчас же.

Бесполезно, он закрывал дверцы шкафа, а она печально уходила с небольшим пакетом угля…

Две проблемы постоянно стояли перед Пикассо. Первая — Ольга, которая по-прежнему была его женой и которой он должен выплачивать солидное содержание. Иногда они встречались, чтобы урегулировать кое-какие денежные вопросы, что всегда вызывало у него крайнее раздражение. А другая проблема — одновременная любовная связь с Марией-Терезой и Дорой. Обе женщины прекрасно знали, каков он, но каждая из них считала, что он предпочитает именно ее, и никто не хотел уступать. Естественно, Пабло постарался все организовать так, чтобы они никогда не встречались. Мария-Тереза не имела права на неожиданные визиты на улицу Гранд-Огюстен, как если бы она проходила мимо и случайно заглянула… Он объяснил ей, что не хочет, чтобы его беспокоили во время работы, что она должна приходить только в строго отведенные ей дни и часы, и разве не проводит он с ней два полных дня в неделю?

А Доре остается только ожидать телефонного звонка от Пабло. Правда, иногда он неожиданно появлялся у нее во второй половине дня, но в это время у нее могла быть в гостях подруга, поэтому он прекратил подобные визиты. А иногда, ради забавы, он просит Дору позвонить ему, когда он бывает у Марии-Терезы.

— Кто это? — спрашивает его Мария-Тереза, несколько взволнованная и обеспокоенная…

— Это посол Аргентины, — отвечает Пабло, довольный, что он заставил волноваться любовницу, но это не мешает ему затем быть особенно нежным, возможно, из-за угрызений совести, но в то же

время готовым к новым выходкам, чтобы придать немного пикантности своему существованию.

Он стал также отправлять Марии-Терезе те же наряды, платья или блузки, которые выбирала себе Дора. Однажды, неизвестно, как это случилось, платье, предназначенное для Доры, прибыло на бульвар Генриха IV. Возмущенная Мария-Тереза спешит к Пикассо, где служанка сообщает ей, что Пабло нет, и тогда она бежит к сопернице. Можно не сомневаться, что они обменялись фразами, далекими от любезностей. А в это время Пабло, спрятавшийся в соседней комнате, наслаждался подобной ситуацией, которая тешила его тщеславие…

Но на этом история не закончилась. Сцена, о которой мы рассказали, происходила утром. А во второй половине дня Мария-Тереза, успокоившись, снова идет к Пабло, нарушая установленные правила посещения… Она ни словом не обмолвилась о визите к Доре. Зато неожиданно обращается к Пабло с претензией, которая привела его в замешательство.

— С тех пор, как ты обещал жениться на мне, — спокойно заявила она, — ты мог бы уже заняться разводом…

Пикассо стал защищаться, как мог: ему уже шестьдесят один год — разве это возраст для женитьбы? В этот момент неожиданно появилась Дора… Она тут же вмешивается в разговор, пытаясь доказать, что просто не имеет смысла обсуждать женитьбу Пабло и Марии-Терезы.

— В конце концов, Пикассо, ты же любишь меня, — заявила она…

И тогда Пабло, поставленный перед выбором, нежно обняв Марию-Терезу, поворачивается к Доре и заявляет:

— Дора, ты прекрасно знаешь, что единственная, кого я люблю, это Мария-Тереза, она перед тобой…

А Мария-Тереза после такого заявления любовника указывает Доре на дверь:

— А теперь уходите!

И что происходит дальше? Пикассо смакует этот момент…

Дора отказывается уйти.

Мария-Тереза снова указывает ей на дверь. Дора сопротивляется.

Соперницы кидаются друг на друга, толкая друг друга и награждая пощечинами.

Но Мария-Тереза, регулярно занимающаяся физическими упражнениями, определенно намного сильнее…

Она выталкивает Дору на лестничную площадку и с силой захлопывает дверь.

А затем?

А затем ничего не происходит. Мария-Тереза, после того как Пабло сказал ей: «Ты знаешь, как я люблю тебя», фразу, на которую он не скупился, покидает мастерскую и, как обычно, спускается в метро, где смешивается с толпой… А Дора, придя домой на улицу Савуа, бросается на кровать и безутешно рыдает…

На следующий день Пабло звонит Доре Маар, приглашая на традиционный обед в «Каталонце», как будто ничего не произошло. В конце концов, разве женщины, по их собственным словам, не являются «организмом, обреченным на страдания»?

В любом случае, он доволен собой: он умеет их укрощать и манипулировать ими. Он сохраняет обеих любовниц — они полностью в его распоряжении, и он может даже позволить себе удовольствие наблюдать, как они сражаются друг с другом за него…

Но каков же на самом деле этот мужчина, обаятельный и несносный, щедрый, когда не скупой, любезный и эгоист, у которого садизм может легко смениться добротой? Именно это надеялся выяснить Поль Элюар, отправившись 21 мая 1942 года к одному из лучших графологов эпохи, Раймону Триллату. Он просит проанализировать почерк художника, естественно, скрыв личность автора. «Для тех, кто хорошо знает Пикассо, — пишет Элюар, — его вывод очень впечатляет». Вот несколько цитат из записей, сделанных Элюаром, когда Триллат комментировал почерк художника: «Очень нежный и очень жесткий, он игнорирует окружение и спокойствие. Его чувственность, его реакция мгновенна […]. У него возвышенные стремления, но он забывает о них, если может извлечь пользу. Он страстно любит и убивает то, что любит. Он печален. Он ищет выход и побеждает грусть творчеством, созиданием. Радость, счастье ему вредят. Печаль его укрепляет. Творец, безумный творец для одних, возвышенный для других. Выдающийся талант. Не стоит пытаться добиться от него чего-нибудь лестью, так как тогда он становится фальшивым».

В любом случае, Пикассо не относится к тем художникам, которые создают свои творения в полном одиночестве. Ему необходимо окружение, которое его согревает. Его главный визирь — преданный Сабартес, который приходит утром, ожидает пробуждения Пабло, приносит ему почту и газеты. Затем появляется служанка, очаровательная Инес, с подносом с завтраком. Это любимый момент Сабартеса, когда он не делит ни с кем минуты общения с Пабло. Они беседуют и шутят на испанском… а в это время визитеры терпеливо ожидают в вестибюле. Они не все смогут с утра попасть на прием к художнику, как истинный испанец, он завтракает довольно поздно. Поэтому многим из них придется прийти снова и так до тех пор, пока они не будут приняты.

Визитеры делятся на два лагеря, хотя не проявляют друг к другу никакой неприязни, испанцы и французы. Среди испанцев — сыновья его сестры Лолы, Фин и Хавьер Вилато, скульптор Феноса, экстравагантный Ортис де Сарате, широко известный на Монпарнасе, Антони Клаве, художник-сюрреалист Оскар Домингес, неисправимый алкоголик, чей талант проявляется в создании отличных подделок под Пикассо. Многие из этих фальшивых Пикассо уже давно появились в продаже… что вызывает не гнев, а радостный смех Пабло, который не делает никаких попыток приостановить эту незаконную торговлю…

Среди французов, например, такие живописные персонажи, как Жан Молле, возведенный в ранг барона Аполлинером (Аполлинера уже нет, а титул остался). Напомним, что именно барон познакомил поэта с Пабло. Он очень нравился Пабло своим оригинальным внешним видом — полная противоположность Пикассо — изысканный костюм, перчатки, монокль, а источником его существования были комиссионные проценты с продажи самых разнообразных вещей, которые он предлагал с неутомимым усердием, как «случай, который нельзя упускать». Поэт Жак Преве — с неизменно приклеенным к губам окурком и неподвижным взглядом. Жан Кокто, сопровождаемый молодым Жаном Маре и собакой Мулюк; Жорж Юнье, сюрреалист, Кристиан Зервос и его жена Ивонна. Был также Брассаи, который уже подготовил талантливый фоторепортаж о Буажелу и мастерской на улице ля Боэти, а затем он увековечил мастерскую Пикассо на Гранд-Огюстен. Естественно, часто заходили Элюар и Нюш до тех пор, пока осенью 1943 года под угрозой

нависшей над ними опасности им не пришлось укрыться в психиатрической клинике.

После шестидесяти Пикассо все больше угнетают мысли о неумолимо наступающей старости. В 1943 году он неожиданно признался Брассаи:

— Скажите мне правду! Мы не виделись какое-то время… Я изменился, не правда ли? Посмотрите, что осталось от моей шевелюры… Когда я смотрю на свои старые фотографии, я прихожу в ужас…

И действительно, если взгляд его все еще живой, то от знаменитых черных волос осталось всего лишь несколько желтоватых волосков.

Одет он был весьма странно, похоже, никто из окружающих его женщин не заботился об этом. Костюмы изношены, карманы обвисли, а чтобы согреться, он надевает жилеты поверх одного или двух пуловеров; воротники рубашек измяты…

— Почему ты не носишь карманные часы? — спросил его как-то барон.

— Да потому, что карманы дырявые, — ответил Пабло со смехом, выворачивая один карман за другим. — Ничего в руках, ничего в карманах, — весело прибавил он.

И действительно, его карманы с дырами. Это потому, что он постоянно загружал их ключами, перочинными ножами, бечевками, зажигалками, пачками сигарет, кусками картона… не говоря уже о камешках, гальке, ракушках, кусочках дерева или коры — всем, что может ему пригодиться при создании какой-нибудь интересной конструкции…

Вот почему он носит часы в маленьком карманчике куртки, прикрепив их цепочкой к пуговице на лацкане. Так носили часы в эту эпоху только некоторые пенсионеры. Но Пабло не хочет менять своей привычки и ни за что не соглашается перейти, как все, на наручные часы с браслетом.

Ну а куда он теперь помещает все то, что раньше было в карманах — ключи, перочинные ножики и прочее?.. Он прочно прикрепляет их цепочкой или карабином к поясу. Прячет ли он по-прежнему деньги в

потайном кармане, застегнутом прочной булавкой? По этому поводу, как человек осторожный, он предпочитает не высказываться…

Известно, насколько сложно было с продуктами в Париже во время оккупации. Как и всюду во Франции, здесь были введены строгие ограничения. Так, в 1943 году три дня в неделю ресторанам запрещали готовить блюда из мяса. Но «Каталонец», куда обычно ходил обедать Пабло, стал одним из тех заведений, которые назвали «черным рынком», где за солидную цену можно было отведать мяса. Подобная нелегальная практика преследовалась инспекцией по продовольствию. Но так как среди клиентов ресторана было большое количество важных персон, то полиция часто закрывала на это глаза и только изредка устраивала проверки. Это случилось однажды, когда Пабло с наслаждением расправлялся с большим куском жареного мяса. Ему пришлось заплатить большой штраф. Был оштрафован и владелец ресторана, а «Каталонец» закрыли на месяц. А затем ресторан снова стал баловать клиентов блюдами, достойными довоенного периода. Пикассо ежедневно встречался здесь с друзьями. Кокто приходил сюда со своей компанией. Они вели оживленные беседы и любили петь хором. И именно здесь произошло событие, сыгравшее значительную роль в жизни Пабло.

Май 1943 года. Ресторан «Каталонец», обеденное время. Зал полон посетителей. За столом — Пикассо, Дора Маар, Мари-Лор де Ноайль, муза сюрреалистов. Замысловатая, пышная прическа Мари-Лор напоминает Людовика XIV на одном из портретов, написанных Риго.

Пока они беседовали, официант усадил за соседний столик двух девушек: одна из них с матовой кожей и греческим профилем, другая — высокая, худая, с овальным лицом, зелеными глазами и густыми бровями. Девушек сопровождал актер Ален Кюни, который блестяще сыграл в фильме Марселя Карне «Вечерние посетители».

Пикассо, который, по всей видимости, очень скучал, стал непрерывно бросать взгляды в сторону девушек, а когда начинал говорить, то повышал голос, словно стараясь привлечь внимание юных соседок. Во время десерта его терпение истощилось и он обратился к актеру:

— Кюни, разве вы не хотите представить мне своих подруг?

Та, которая с греческим профилем, — Женевьева, другая — Франсуаза, Франсуаза Жило. Они сказали, что занимаются живописью, и, конечно, Пикассо приглашает их в гости…

Таково было начало любовной связи, которая продлится десять лет, а Пабло станет отцом двух детей — Клода и Паломы.

Оказывается, Франсуаза, восхищающаяся Пикассо, уже давно сгорала от нетерпения показать ему свои работы, а также увидеть его картины. Ей было тогда двадцать два года, она жила в Нейи. Она родилась в буржуазной семье, где крайне критически отнеслись к тому, что она занялась живописью.

Со своей стороны, Пабло, по словам Сабартеса, опасался иметь дело с юными поклонницами его таланта, готовыми отдаться мэтру, чтобы потом хвастаться этим перед подружками. За несколько недель до этого тот же Сабартес по просьбе Пабло должен был вывести одну из таких настойчивых посетительниц, которая умудрилась, раздевшись, проскользнуть в кровать Пабло, готовая удовлетворить, как она рассчитывала, его желания. А Пикассо предпочитал завоевывать или, по крайней мере, воображать, что он это делает. Что и произошло, когда он принимал двух молодых женщин, явившихся к нему с папками рисунков и свернутой в рулон картиной, чтобы продемонстрировать свои работы… Они имели право за свою смелость посетить мастерскую на верхнем этаже, где они проявили, по крайней мере, некую видимость сопротивления…

Брассаи, знавший Франсуазу и ее отца, заверил Пабло в том, что она действительно серьезно увлекается живописью. Но художник, предчувствуя, что на этот раз в нем готово вспыхнуть чувство более глубокое, чем мимолетное увлечение, несколько растерян. А Франсуаза ведет очень тонкую игру, к которой Пабло с трудом приспосабливается. Отъезд молодой женщины летом на юг приостанавливает это своеобразное состязание. А когда осенью Франсуаза вновь появляется у Пабло, их отношения приобретают более серьезный характер.

«Я сказала, что снова пойду к нему, я знала, к чему это приведет», — напишет она позже. Их связь началась в феврале 1944

года. Франсуаза так описала это событие: «Этот серый и холодный день февраля навсегда останется для меня залитым летним солнцем».

Тем не менее Франсуаза будет встречаться с Пабло только изредка, и лишь два года спустя они станут жить вместе. Таким образом, в феврале 1944 года у него была законная жена Ольга и сын Пауло, гражданская жена — Мария-Тереза и дочь Майя, любовная связь уже в течение восьми лет с Дорой Маар и, наконец, вторая любовная связь, которая только началась, с Франсуазой…

Для мужчины шестидесяти трех лет совсем не плохо.

Пабло утверждал, что война не присутствует в его живописи. На самом деле, его картины отражают изменения в повседневной жизни французов при оккупации. В эту эпоху постоянной нехватки продуктов питания письма французов, как подметила Симона де Бовуар, были полны подробнейшими описаниями их еды. Подобная навязчивая идея настолько сильна, что проявляется даже в натюрмортах Пабло, хотя он регулярно посещает «Каталонца» и не страдает от голода. Но он в своих полотнах отражает проблемы современников. Он пишет пустые кастрюли, пустые кофейники, которые содержали лишь «национальный кофе» — эрзац на основе ячменя. И наоборот — можно и помечтать — *Мальчик с лангустом*, *Натюрморт с курицей*, *Натюрморт с кровяной колбасой*, *Томаты*, те, что выращивала Мария-Тереза на окне квартиры на бульваре Генриха IV, или, наконец, *Женщина с артишоком*, держащая его словно скипетр.

1943, 1944 годы. По мере того как Германия терпела одно поражение за другим в Сталинграде, Северной Африке и после высадки союзников в Италии, оккупационный режим стал более суровым и в то же время родилось Сопротивление, которое повлекло все более жестокие расправы. Значительно увеличилось число депортаций мирного населения…

Трагические события происходили даже в окружении Пикассо. 22 февраля 1944 года был арестован гестаповцами поэт-сюрреалист Робер Деснос. Предупрежденный на рассвете по телефону, он совершил ошибку, решив одеться, вместо того чтобы бежать в пижаме. Он был депортирован в Германию, а умер от тифа вскоре после освобождения в 1945 году. 24 февраля был арестован Макс Жакоб в Сен-Бенуасюр-Луар. Обращенный в католицизм, он тем не менее продолжал носить

желтую звезду. Он писал Пикассо, своему идолу, длинные письма, на которые тот никогда не отвечал. Почти все члены семьи Жакоба были арестованы. Андре Сальмону, который пригласил его укрыться у него в Париже, Макс ответил, что если он и стал бы прятаться у кого-то, то это был бы, «естественно, Пикассо». Отправленный в концентрационный лагерь в Дранси, Макс успел предупредить Кокто, который, в свою очередь, предупредил композитора Анри Core, Андре Сальмона, Сашу Гитри, а также Пьера Колле, поэта, торговца картинами и друга Макса, которому он продавал гуаши. Очень энергичный Кокто сочинил ходатайство об освобождении в адрес посольства Германии… Он рассчитывал на содействие Отто Абетца. Пьер Колле нашел Пикассо в ресторане «Каталонец» и попросил его подписать документ. Действительно ли Пикассо ответил: «Макс — пройдоха, он не нуждается в нашей помощи, чтобы сбежать из тюрьмы!»? Подобную реакцию Пикассо строго осудили, обвинив его в трусости по отношению к одному из лучших и преданных друзей. Но был ли Пикассо неправ, проявив осторожность в столь публичном месте, как «Каталонец»? Он был в высшей степени осторожным человеком. С другой стороны, вмешательство автора *Герники* могло бы быть жестом скорее опасным, чем полезным.

Демарш Кокто и других друзей Макса увенчался успехом, но, увы, слишком поздно: когда 5 марта приказ о его освобождении прибыл в Дранси, Макс уже умер от пневмонии, что произошло примерно через неделю после ареста. Максу никогда не везло…

По иронии судьбы, Саша Гитри, выступивший в защиту Макса без малейших колебаний, был арестован и познал все ужасы концлагеря…

Несколько позже этих трагических событий у Лейрисов на набережной Гранд-Огюстен, 53 бис, состоялась читка пьесы Пикассо «Желание, схваченное за хвост». Альбер Камю взялся за ее постановку, в его руках была огромная трость, которой он стучал по паркету, что означало смену картин (сцен). Он описал предполагаемые декорации, представил действующих лиц и исполнителей, избранных Мишелем Лейрисом. Сам Лейрис выбрал для себя главную роль Большой Ноги. Сартр — Круглая Коротышка, Дора Маар — Толстая Тревога, Симона де Бовуар — Кузина, Раймон Кено — Лук. Среди зрителей — Жак Лакан, Брак с женой, конечно, Сабартес, Валентина Юго, Реверди, Жорж Батай, Жан Луи Барро… Эта пьеса или, скорее,

сюрреалистический фарс, написана в традициях «Груди Тиресия» Аполлинера. Персонажи пьесы по очереди жалуются на холод и голод — главные темы этого периода. В пьесе постоянно поднимается вопрос о печах и дымоходах. Но главенствующая тема всех диалогов — еда. Наряду с персонажем по имени Лук была также Булочка, женщина, в которую влюблены все, в особенности главный герой — Большая Нога. Говоря ей о своих чувствах, он использует исключительно кулинарные термины: «Твои ягодицы — словно блюдо тушеного мяса, а твои руки — как суп из плавников акулы», — а затем добавляет: «Если поразмыслить, то ничто не сравнится с рагу из баранины!»

Симона де Бовуар в автобиографических воспоминаниях «Сила возраста», посвященных периоду 1929–1945 годов, признается, что для Сартра, Камю и для нее самой пьеса «Желание, схваченное за хвост» была не более чем забавой. Но, добавляет она, в той среде это воспринималось всерьез, по крайней мере, создавалось такое впечатление — все, что делал Пикассо, вызывало восхищение, и его самого «осыпали» комплиментами. Спектакль начался в семь вечера, но Лейрисы удерживали самых близких друзей до пяти утра, они пили и слушали джаз. Они аплодировали Мулуджи, спевшему «Les petit pavés», и Сартру… «Я продал свою душу дьяволу».

Любопытно, как описывает Симона де Бовуар, которой было тридцать шесть, свои впечатления о Пикассо того времени. Она и Сартр познакомились с Пабло и Дорой в гостях у Десносов во время читки пьесы, а потом были приглашены Пабло на обед в «Каталонец». Иногда они приходили к Пикассо в сопровождении Лейрисов. «Пикассо, — пишет она, — всегда встречал нас очень радушно; его речь была полна шуток и остроумия, но мы не беседовали с ним: он предавался монологу, который несколько портил избыток парадоксов, не первой свежести; мне особенно нравились его лицо, мимика, живые глаза».

В эти годы общая атмосфера живописи Пикассо была довольно мрачной. В качестве примера следует упомянуть *Натюрморт с черепом быка* (1942), написанный через неделю после смерти его друга, скульптора Хулио Гонсалеса. Череп животного, лежащий на столе, выделяется на темном фоне закрытого окна: это триумф

трагедии в испанском духе, суровый и мрачный… Назовем также *Утреннюю серенаду* (1942), которая с особой выразительностью передает угнетенное состояние парижан в годы оккупации.

Просторные помещения с высокими потолками на улице Гранд-Огюстен были особенно подходящими для скульптурных работ. Потеряв Буажелу, Пикассо почти не занимался скульптурой, а теперь его снова охватило желание вернуться к этому виду искусства. Это новое вдохновение привело к созданию поразительно разнообразных скульптур. Например, огромная гипсовая голова Доры Маар, которая позже была отлита в бронзе и установлена как памятник Аполлинеру в сквере у церкви Сен-Жермен-де-Пре. *Журавль*, сделанный из детского самоката, металлической стойки и перьев, создает потрясающее впечатление аристократического достоинства. Но из всех его поразительных изобретений наиболее известна, вне всякого сомнения, *Голова быка*, находящаяся в Музее Пикассо в Париже. Она сделана из руля и седла старого велосипеда; это настоящий шедевр поистине гениальной простоты. Подобный тип творчества требовал от автора необычайно утонченного восприятия различных форм, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни, и поразительного умения использовать их, волшебным образом превращая в фантастические композиции. Позже он вспоминал, как ему нередко приносили камни необычной формы. Но интерпретировать их форму было весьма сложно. Так, однажды мальчик принес ему камень, считая, что он по форме напоминает голову собаки, но Пабло увидел в нем сходство с пишущей машинкой.

В это же время он создает знаменитого *Человека с ягненком*, наиболее известную скульптуру, установленную в настоящее время на площади Валлориса; другой ее экземпляр можно увидеть в Париже в Музее Пикассо, а третий — в Музее искусств в Филадельфии. Все эти статуи были отлиты в бронзе после долгих месяцев работы. С июля 1942 года Пикассо выполнил около сотни подготовительных рисунков, которые, кстати, сохранились. И только в феврале 1943-го Пабло наконец приступил к созданию скульптуры. Он работает очень быстро, так как все детали уже мысленно отработаны, и создает из гончарной глины статую высотой более двух метров. Мужчина — бородатый лысый пастух, формой головы напоминает Амбруаза Воллара, делает

шаг вперед, с силой удерживая в руках отчаянно сопротивляющегося ягненка… Металлический каркас под тяжестью налепленной на него глины наклонился, и ягненок упал. Пришлось его прикреплять с помощью железной проволоки. К счастью, в мастерской был еще Элюар, сочинявший свои поэмы, и он помог Пабло закрепить все это. Затем скульптор быстро закрывает глиняную статую обшивкой из дерева и заливает гипсом, получив таким образом литейную статую, поражавшую своей ослепительной белизной каждого входящего в мастерскую…

Критики и исследователи пытались понять, что же символизирует *Человек с ягненком*… Считали, что это посланец надежды, он якобы приносит ягненка в жертву богам и молит о том, чтобы они ниспослали людям мир, который был еще так далек в то время. На самом деле, подобная интерпретация очень раздражала Пикассо. «Я вовсе не вкладывал никакого религиозного смысла, — повторял он, — мужчина мог бы нести свинью вместо ягненка! В этом нет никакой символики. Это просто красиво».

В мастерской было также изрядное количество скульптур, недавно отлитых в бронзе. Но где мог тогда добывать этот сплав Пикассо? Ведь он стал настолько большой редкостью — немцы демонтировали даже бюсты, украшающие скверы Парижа, чтобы затем переплавлять их… но не для нужд армии, как можно было бы предположить в военное время, а для того, чтобы позволить Арно Брекеру отливать его гигантские неоэллинистические статуи, которые так нравились Гитлеру… И все же Пикассо удалось найти необходимые медь и олово, литейную мастерскую и людей, чтобы перевозить ночью гипсовые и бронзовые скульптуры, избегая немецких патрулей.

Париж, 19 августа 1944 года, бульвар Сен-Мишель. Черный «ситроен» на большой скорости двигался по направлению к Сене. Едва успевали заметить написанную белой краской на дверце пролетающей машины букву «V», означающую «Victoria» — победа, а внутри — молодых людей в темных беретах. Один из них размахивал из окна машины трехцветным флагом…

Прохожие, ставшие свидетелями этого необычного действия в столице, где курсировали в основном замаскированные грузовики вермахта в направлении фронта в Нормандии, догадались о том, что

это первые вестники освобождения Парижа. Армии союзников, прорвавшие немецкий фронт, приближались к Парижу, окружая его: организаторы Сопротивления расценили, что наступил момент для парижан принять активное участие в освобождении столицы. Это произошло 24 августа в двадцать часов тридцать минут, через пять дней после начала операции. Большой колокол собора Нотр-Дам звонил во всю силу. Первые танки дивизии Леклерка подошли к мэрии Парижа.

Как только началось вооруженное восстание, Пабло, считая, что он находится слишком близко к баррикадам и префектуре полиции, уже занятой бойцами Сопротивления, укрылся у Марии-Терезы на бульваре Генриха IV. Он считал себя там в безопасности… Не могло быть и речи о том, что он возьмется за оружие. Нужно признать, что он не был героем. А во время сражений в Париже, чтобы подавить в себе тревогу и страх, Пикассо исполняет акварель *Вакханалия* — вольную копию полотна любимого им Пуссена — в которой смешались в разнузданной оргии сладострастные козлы, сатиры и пастухи. Таков был способ Пикассо, которого постоянно преследовали навязчивые эротические идеи — забывать о страхах в трагические минуты жизни.

Как только Париж был освобожден и даже прежде, чем Пикассо вернулся в мастерскую на улицу Гранд-Огюстен, туда устремились многочисленные поклонники и просто любопытные. Среди них было много американцев и англичан из армий союзников, а также давних друзей Пабло, вернувшихся в Париж.

Одной из первых в мастерской Пикассо появилась красавица Ли Миллер в форме военного корреспондента журнала «Vogue», талантливый фотограф. Они не встречались со времен Мужена. Сохранилась фотография, где Пикассо трогательно поддерживает под руку Ли, которая выше его на голову… Пабло выглядит счастливым. Он кричит: «Это потрясающе, первый солдат союзных войск, которого я встретил, — женщина!» Благодаря Ли мы располагаем целой серией снимков, сделанных в сентябре 1944 года, где Пикассо окружают его друзья: Роланд Пенроуз, муж очаровательной Ли, Поль Элюар и Нюш, Луи Арагон и Эльза Триоле… К ним присоединяются Тристан Тцара, Оскар Домингес, Рене Шар, Жорж Юнье… Все вместе они отпраздновали освобождение…

Среди посетителей Пикассо был также Эрнест Хемингуэй, с которым Пабло познакомился еще до войны, когда тот был спортивным комментатором газеты «Торонто стар». Он уже успел «освободить» бар «Ritz», который до сих пор носит его имя, и славно отпраздновал свой «подвиг» большим количеством выпитого виски. Его появление на узкой улице Гранд-Огюстен, когда он вышел из джипа, увешанный револьверами, биноклем и фотоаппаратами, произвело большое впечатление… Когда консьержка сообщила ему, что художник отсутствует, он оставил ей подарок для Пикассо. Это был тяжелый деревянный ящик с загадочными надписями, открыв его, Пикассо обнаружил… гранаты. Было ли это досадной ошибкой, совершенной под воздействием чрезмерного количества алкоголя, или грандиозным фарсом, предназначенным для человека, любящего цирк и не раз разыгрывающего из себя клоуна? Мы не узнаем этого никогда…

К счастью, многочисленные американские офицеры оставляли Пабло гораздо более полезные подарки — сигареты, банки с сосисками или тушенку, порошковое молоко, кофе и шоколад. А Пабло угощал этим шоколадом тех дам, которые стремились ближе познакомиться с художником, хотя, впрочем, ему совсем не нужно было дарить им что-то, чтобы завоевать их… В то же время он должен был любезно отвечать на вопросы, какими бы нелепыми или наивными они ни были… Сколько времени он тратит на создание картины, сколько он зарабатывает в месяц, продавая их, почему выбирает в качестве моделей такие уродливые создания? Почему нарисовал три глаза, когда достаточно двух?

Иногда, отвечая на вопросы, он просто забавлялся.

— Мистер Пикассо, — спросила его однажды американка, — что представляет эта картина?

— Эта картина, мадам, — ответил он не моргнув глазом, — представляет… пятьсот тысяч долларов!

Глава XIV РОЖДЕНИЕ МИФА

Сентябрь и октябрь 1944 года сыграли важную роль в жизни Пикассо. До сих пор он, конечно, был известным художником, особенно в Европе.

Но после освобождения Парижа мы присутствуем при рождении мифа Пикассо. В скольких музеях можно было познакомиться с его картинами? Существовал ли хотя бы один издатель, который захотел бы опубликовать подборку цветных репродукций его картин или напечатать его фотографии? И если клиенты «Дё маго», «Флоры» или даже «Липа» узнавали Пикассо, то по улицам столицы он мог прогуливаться, не опасаясь, что к нему будут приставать охотники за автографами…

Как ни странно, все изменилось в конце лета 1944 года. Похоже, что у истоков происходящего стали Соединенные Штаты Америки, где за четыре года до этого начиная с 15 ноября 1939 года проходила очень важная ретроспективная выставка «Пикассо: сорок летнего творчества» в Музее современного искусства в Нью-Йорке, где было представлено триста сорок четыре работы. Эта выставка демонстрировалась во многих американских городах, так же как и подготовительные этюды к *Гернике* за несколько месяцев до того.

Американские газеты и журналы, сообщая читателям новости из Франции, часто писали о Пикассо; его живопись поражала их. Так, журнал «Time» в разделе, посвященном искусству, наряду с сообщением о том, что знаменитый готический собор в Шартре уцелел при бомбардировках, сообщал читателям, что Пикассо в добром здравии, «что он оборудовал новую ванную комнату и что у него шестимесячный ребенок». Последняя новость — чистая фантазия. Напомним, что Пикассо во время операции по освобождению Парижа укрылся подальше от уличных боев у своей любовницы. Его отсутствие на улице Гранд-Огюстен пресса объясняла тем, что он, вероятно, убит, «расстрелян нацистами». А появление мировая пресса истолковала как своего рода чудо.

Хотя его живопись расценивалась нацистами как «искусство вырождения» и были запрещены выставки, оставшийся в Париже

Пикассо в глазах американской интеллигенции выглядел героем, символом «освобождения», образцом Сопротивления. Сколько наивности и заблуждения было в подобной точке зрения. Однако мастерская Пикассо, как и Эйфелева башня, стала той достопримечательностью Парижа, которую обязательно следует посетить.

В этот период Пикассо превратился, по знаменитой формулировке Жана Кокто, в *священного идола*.

Какое впечатление производил он тогда на окружающих? Интересно свидетельство английского журналиста Найджела Гослинга, одного из многочисленных посетителей, осаждавших Пикассо: он был похож на «коренастого восточного божка. Гораздо более низкий, чем ожидалось, — это извечная проблема выдающихся людей — смуглый, твердо стоящий на ногах; черные, поразительно круглые и огромные глаза на лысом черепе, где сохранилось немного седых волос. Он был серьезным и любезным, излучал огромную жизненную силу и необычайную гениальность». А когда журналист был допущен в личные апартаменты художника, находящиеся над его мастерской, то у него создалось впечатление, что это — храм, «святая святых», как говорил Сабартес.

Четверг, 5 октября 1944 года. Утро. Раскрыв газету «Юманите», печатный орган французской коммунистической партии, читатели с удивлением обнаружили статью под заголовком «Самый выдающийся из ныне живущих художников, Пикассо, вступает в ряды Партии французского возрождения». В газете помещена большая фотография художника. Он несколько смущен, на коленях — шляпа, на нем — галстук в горошек; перед ним — Марсель Кашен, главный редактор газеты. Несколько позади — Жак Дюкло. Оба соратника счастливы, и не без причины: столь достойный новобранец еще более укрепит престиж партии. В том же номере «Юманите» — восторженная статья Поля Элюара: «Я был сегодня свидетелем того, как Пабло Пикассо и Марсель Кашен обнимали друг друга». Элюар счастлив, что художник «решительно встал на сторону рабочих и крестьян…», вступив в партию, члены которой мужественно сражались в рядах Сопротивления.

Откровенно говоря, это «событие» было тщательно подготовлено. Уже давно Элюар подталкивал Пабло к подобному поступку. Кроме того, большинство тех, кто окружал художника, — Лейрисы, Арагон, Зервосы, Жан Кассу, Жан Марсенак, не считая его друзей — испанцев, уже стали коммунистами или поддерживали компартию. Более того, весной 1944 года Пикассо познакомился у Лейрисов с членом компартии Франции, который укрывался у них, — Лораном Казановой и имел с ним продолжительные беседы…

Сам Пабло прекрасно знал, что никогда не был героем Сопротивления, что главная его забота — сохранение душевного спокойствия, столь необходимого для творчества. Он осознает также, что больше не относится к таким новаторам, как Кандинский или Дюшан. Скоро ему — шестьдесят три. Как преодолеть этот послевоенный период, полный неопределенности? Как отнесутся к его произведениям торговцы картинами, любители живописи, пресса, публика? А тут ему предоставляется возможность возродиться с новой силой, он найдет в лице компартии мощного защитника, партию, которая сумела завоевать авторитет и всеобщее уважение активным участием в движении Сопротивления. И наконец, Пикассо знает, что партия обеспечит ему мощную рекламу: она будет с гордостью прославлять талант одного из наиболее выдающихся ее членов. И в самом деле, его вступление в ряды компартии внесло значительный вклад в создание мифа Пикассо.

Художник успешно справляется с новой ролью. Он неоднократно заявляет о своей любви к народу, но в то же время признается Франсуазе Жило: «Я пришел в коммунистическую партию как жаждущий к источнику». Не вызывали сомнения его любовь к людям и искреннее желание вступить в компартию. Он объясняет Андре Дюбуа, которого удивил этот неожиданный шаг художника, что сделал это в обстановке продолжающейся нацистской угрозы. «Надвигаются страшные события, — заявил он, — и вы хотите, чтобы в это время я оставался на балконе, как на спектакле? Нет, это невозможно. Я буду с народом на улице». И Дюбуа, хорошо знающий Пикассо, слишком умен, чтобы поверить «этому блестящему комедианту», которым тот стал, может, потому, что это было выгодно, а может, потому, что это забавляло его.

Возможно, более серьезное и более откровенное объяснение дает Пикассо молодому американцу Джеймсу Лорду. «Каждый должен принадлежать чему-то, иметь связи, взять на себя обязательства. Одна партия стоит другой, я же вступил в партию своих друзей, которые стали коммунистами». Таким образом, в компартию его привели не столько политические убеждения, сколько потребность в защите и страх перед изоляцией в современном обществе. Он скажет позже: «Я верил, что она станет для меня большой семьей». Это высокопарное заявление, сделанное Джеймсу Лорду, он завершил своей излюбленной формулировкой: «В любом случае, моя партия — это моя живопись…» Но в то же время верно, что его антифранкизм и его позиция в общем соответствовали внутренним убеждениям…

7 октября 1944 года, через два дня после появления статьи в «Юманите», открылся Осенний салон. По инициативе Жана Кассу оргкомитет салона выделил огромный зал для семидесяти четырех картин Пикассо, большинство из которых написано в годы оккупации, кроме того, были представлены некоторые его скульптуры. С 7 октября литературный еженедельник компартии «Les Lettres françaises» помещает хвалебную статью о Пикассо. «Закономерно, — пишет Луи Парро, — что художники Парижа, помогавшие освобождению столицы, решили воздать должное мастеру, который наиболее ярко символизирует дух Сопротивления». К сожалению, публика была мало подготовлена к подобной живописи, которую она практически не имела возможности увидеть, особенно в годы оккупации. Эти изуродованные тела, измученные, искаженные лица Доры Маар публика расценила как необузданную, немотивированную жестокость, как посягательство на природу человека, на человеческое существо. Раздавались возмущенные выкрики: «Верните деньги!», «Снимите немедленно!» И действительно, группы возмущенных молодых людей, многие из которых были учениками Школы изящных искусств, сорвали со стены несколько картин. Другие посетители заставили их вернуть картины на место. Пришлось призвать полицию, чтобы навести порядок. Очевидно, недавнее вступление Пикассо в компартию сыграло свою роль в происходящем. Еще никогда настолько тесно не переплетались артистическая манифестация — выставка — с политической, так как этот салон был представлен прессой как Салон освобожденной живописи… что могло означать:

концепции строго классического искусства вызывают сомнение… Это стало причиной горячей полемики. Часть прессы, особенно коммунистическая печать, увидела в этом чисто политическое выступление «безрассудной молодежи» или «слишком благонамеренной публики», или просто «фашистов». Национальный комитет писателей пошел еще дальше, охарактеризовав произошедшее, как «происки врагов»… Но «враг» через два дня появился снова, в лице команды учеников Школы изящных искусств. Некоторые газеты выступили против восхваления человека, чье участие в Сопротивлении сводилось к рассматриванию сражений из-за закрытых ставень, как, впрочем, и большинства его собратьев-художников и парижан. Неизвестно, насколько сильно повлияла подобная реакция на художника. Одному англичанину, который сообщил Пикассо о том, что его картины охраняются полицией, он ответил, смеясь: «Я счастлив: меня теперь будут охранять как Букингемский дворец!» С другой стороны, ему сообщают, что группы молодежи, среди которой есть и художники, выразили добровольное желание охранять его картины.

Париж. Двор лицея «Фенелон» на улице Эперон в 6-м округе. Первые дни октября. Ученики оживленно обсуждают что-то…

Это активисты Национального фронта студентов, коммунисты или сочувствующие им: они только что узнали о том, что происходит в Осеннем салоне. Они возмущены… Оказывается, они выпускают газету «Голос Фенелона». Они решают написать статью, которая покажет реакционерам и «фашистам», на чьей стороне молодежь. Но кто осмелится взять интервью у художника, который отличается довольно непредсказуемым поведением? Выбор пал на президента секции Национального фронта студентов «Фенелона» — Женевьеву Лапорт. Высокая стройная блондинка семнадцати лет, очень привлекательная, о чем свидетельствуют ее фотографии и особенно рисунки, которые затем сделает Пикассо, подчеркнув ее грациозные линии. Впоследствии Женевьева написала прекрасную книгу воспоминаний «Тайная любовь Пикассо», выпущенную издательством «Rocher» в 1989 году.

Во время первого посещения художника Женевьева принимает Сабартеса за Пикассо. Вернувшись на следующий день, она наконец

видит «две руки, протянутые навстречу, улыбку на лице и сияющие глаза. Это он — Пикассо».

Вдохновленная подобным приемом, она наконец может рассказать о лицеистах, их газете, о том, что они хотели бы делать. Очень любезный Пикассо показывает ей свои рисунки, картины, более ранние работы… Но в этот момент Женевьева вспоминает о том, зачем она пришла: ее товарищи и она хотели бы получить разъяснение эстетики Пикассо, которую они не всегда хорошо понимают. Но как только прозвучало слова «понять», художник «взорвался»: «Понять! Вы хотите понять… С каких это пор картина — математическое выражение? Она предназначена не для того, чтобы объяснять, а для того, чтобы зарождать эмоции в душе того, кто смотрит на картину. Недопустимо, чтобы зритель оставался безразличным перед произведением искусства, чтобы он проходил мимо, бросая небрежный взгляд […]. Необходимо, чтобы он взволновался, чтобы заработало его воображение. Зритель должен быть введен в состояние оцепенения, схвачен за горло, необходимо, чтобы он осознал мир, в котором живет, но для этого надо сначала из него выйти».

Постепенно Пабло успокаивается, и Женевьева удовлетворена: ей удалось заставить его объяснить свое искусство, сделать то, к чему, казалось, он питал отвращение.

Пикассо приглашает ее прийти снова и показать статью… Постепенно у него вошло в привычку принимать ее каждую среду после полудня, что было чрезвычайной любезностью с его стороны, так как обычно в это время он работал. Они проводили время в непринужденной беседе, часто смеялись… Пабло угощал ее шоколадом. Когда становилось прохладно, они поднимались в помещение над мастерской. Там было несколько небольших комнат, которые обогревались печкой. Пол из красной плитки покрыт циновкой. Обращает на себя внимание наброшенная на кровать шкура быка, белая с черными пятнами. Женевьева садится на нее, а Пабло готовит чай. Он показывает свои последние работы, продолжая говорить ей «вы», и совершенно не пытается овладеть ею, как поступал с юными восторженными поклонницами. Для Пабло Женевьева еще ребенок. Все же однажды он предложит ей остаться, так как ей так нравится его оригинальное покрывало из шкуры… Но она воспринимает это предложение как шутку… А он не настаивает, и

их отношения останутся платоническими до конца зимы 1945 года, когда Женевьева покинет Францию, чтобы продолжить обучение в США, о чем давно мечтала. Она всегда будет крайне признательна Пабло, который помог ей осуществить эту мечту.

Но на этом не заканчивается история Женевьевы и Пабло… Будет продолжение, несколько лет спустя.

Конец войны вернет на сцену персонажи, которые вынуждены были покинуть Париж. Один из них — Канвейлер, он осудит вступление Пикассо в компартию. Он снова займется своей галереей на улице Асторг, которая теперь называется галерея Луизы Лейрис. Как ему убедить своих многочисленных клиентов-американцев, что Пикассо вовсе не является поклонником коммунистов? Что это всего лишь каприз слишком избалованного художника!

Гертруда Стайн и Алис снова в Париже, эта неразлучная пара поселилась на улице Кристин, в двух шагах от Пикассо. Это соседство их обяжет довольно часто встречаться… без особого удовольствия для Пабло, он уже забыл, чем обязан Гертруде. Кроме того, он обижен на нее за ту поддержку, которую она оказывала Матиссу и Хуану Грису. Гертруда, со своей стороны, как, впрочем, и многие его друзья до 1939 года, едва ли понимала его политическую ангажированность. Тем более, она восхищалась Петеном до такой степени, что была готова сделать перевод его высказываний… Им ничего не остается, как вернуться к «кисло-сладким» беседам, которые они вели на улице Флерюс непосредственно перед войной. Это была своего рода дуэль, когда они пускали друг в друга отравленные стрелы. Но так продолжалось недолго. Гертруда постарела и сдала. Она уже тогда страдала от рака (скончалась в 1946 году). Стайн завещала, чтобы ее портрет, написанный Пикассо, был передан Музею современного искусства в Нью-Йорке — это последний жест Гертруды в пользу своего протеже и трогательное напоминание о том времени, когда они были добрыми друзьями.

Андре Мальро[89] тоже посетил Пикассо: во время войны он, став «полковником Бержером», командовал танковой бригадой Эльзас-Лотарингия. Когда он появился у Пикассо 15 мая 1945 года, Пабло радостно обнял его, он не забыл, что Мальро сражался в составе интернациональных бригад во время гражданской войны в Испании,

пытавшихся спасти республику. О своей беседе с Пикассо Мальро рассказал в книге «Голова из обсидиана».

Больше они не встречались. Что их разделяло? Коммунизм. Мальро, хотя и поддерживал какое-то время коммунистов, затем изменил свою позицию. Кроме того, Пикассо не любил де Голля, а Мальро, автор «Удела человеческого», восхищался им. Можно упомянуть еще несколько фактов, не способствовавших улучшению их отношений. Так, во время визита Мальро Пикассо, указав ему на одну из небольших картин в мастерской, спросил:

— Что вы думаете об этом?

— О! Эта та, которая мне нравится меньше всего…

— Но это не моя, — сказал Пикассо, улыбаясь, — это ее, — и он указал на Франсуазу Жило…

Мальро не понял эту ловушку, расставленную Пикассо, по меньшей мере, она унижала его любовницу. Он расценил этот поступок как недостойный…

И это не все. Мальро подарил Пикассо рукопись романа «Надежда», опубликованного в 1937 году и посвященного гражданской войне в Испании. Пикассо был растроган этим жестом и пообещал отправить Мальро одну из своих картин, забыв о своем обещании.

Но Мальро не забыл…

Франсуаза Жило, ставшая любовницей Пикассо в феврале 1944 года, часто посещает его, показывает свои рисунки и картины. Иногда она работает в его мастерской. Но не решается жить с ним. Ее пугают частые смены его настроения. Художник может неожиданно стать совершенно несносным. Заботясь о своей независимости, Пабло мог заявить: «Не стоит рассчитывать, что я привяжусь к вам навсегда». — «Это именно то, что думаю я», — говорит девушка, сохраняя самообладание, и не появляется у него две недели. Когда они снова встречаются, Пабло — сама любезность и деликатность. А через какое-то время он снова демонстрирует невероятное хамство. «Я не знаю, — заявляет он, — почему я позволил вам вернуться. Лучше бы я сходил в бордель». Вызывает удивление: почему эти грубые оскорбления не заставили Франсуазу покинуть Пикассо раз и навсегда? Как мог Пабло уважать ее, если она позволяла так обращаться с собой?

Франсуаза предпочитала верить — какая наивность! — в то, что это всего лишь игра, как она позже напишет об этом. И она принимает эти условия игры. «В таком случае, — ответила она, не растерявшись, — почему же вы не пошли туда?» — «Вот именно, — ответил он. — Из-за вас мне не захотелось идти туда. Вы отравляете мою жизнь».

Именно Франсуаза, как нельзя более, соответствовала часто цитируемому высказыванию в испанском духе: «Для меня существует два вида женщин: богиня или „половик“». И всякий раз, когда Франсуаза пыталась претендовать на роль «богини», Пабло делал все возможное, чтобы превратить ее в «половик».

Молодая женщина восхищается художником, но совсем не собирается превратиться в олицетворение страданий, какой была Дора Маар. В самом деле, Пикассо превратил Дору в свою рабыню, которая всегда была к его услугам, а он вовсе не отвечал ей такой же привязанностью, какую Дора испытывала к нему. Он все больше пренебрегал ею. Когда Пикассо стал изображать ее на картинах как «плачущую женщину», она не сомневалась, что хоть это и фантазия художника, подобный портрет в недалеком будущем станет соответствовать реальности.

В первые месяцы после освобождения Парижа произошло несколько инцидентов, заставивших усомниться в психической уравновешенности Доры. Однажды она заявила, что какой-то мужчина украл ее собаку. Через два дня у нее якобы украли велосипед, и полицейский обнаружил Дору на набережной Сены в таком отчаянном состоянии, что был вынужден сопроводить ее домой. Через несколько часов был обнаружен ее велосипед недалеко от того места, где ее встретил полицейский. Очевидно, никто не похищал его. Дора просто бросила его там. Затем в ресторане «Каталонец» Дора, необычайно возбужденная, яростно критикует образ жизни Пабло и советует ему покаяться, пока не поздно. А на следующий день, встретив у Пикассо Поля Элюара, она закричала: «Вы оба должны упасть на колени, безбожники!» — и пыталась силой заставить их сделать это.

Элюар стал обвинять Пикассо в том, что тот своим жестоким отношением довел молодую женщину до такого состояния.

Художник отвечает, что скорее друзья-сюрреалисты, проповедующие сверхъестественные силы, расшатали ее психику.

Этот аргумент настолько возмутил Элюара, что он в сердцах сломал стул, яростно ударив им по плиточному полу…

Дора погружается в состояние глубокой депрессии. Обеспокоенный Пикассо вызывает доктора Лакана, которого он знал со времен сотрудничества с журналом «Минотавр». Лакан, как мы помним, присутствовал при читке пьесы Пикассо «Желание, схваченное за хвост». Врач помещает Дору в клинику святой Анны, а затем ее переводят в частную клинику. Позже, с помощью доктора Лакана, ее подвергают психоаналитическому лечению, которое, впрочем, оказалось малоэффективным. Дора увлекается буддизмом и погружается в полное одиночество. Пабло огорчен ее состоянием, но признать, что он в этом хотя бы частично виноват, отказывается. Пикассо, наделенный очень сильным характером, не может понять, что не все отличаются подобной стойкостью. Он придерживается идеи, близкой Ницше, которую можно сформулировать следующим образом: «Тем хуже для слабых». Несмотря на это, он не воспользовался обстоятельствами, чтобы окончательно порвать с несчастной. Многие его друзья, нередко среди других достоинств, называют доброту, но в то же время они видят и отрицательные качества его личности, которые могут неожиданно проявляться, когда, казалось, ничто этого не предвещает.

В феврале 1945 года Пикассо начинает работать над большим полотном, которое он назовет *Бойня*, это своего рода реквием в память о всех невинных жертвах войны. Чудовищное нагромождение растерзанных человеческих тел на кухонном столе, а рядом с ними кастрюля и пустой кувшин. В отличие от *Герники*, где, несмотря на весь ужас изображенного, все-таки был небольшой проблеск надежды, *Бойня* — это самая трагическая, полная отчаяния и безысходности картина во всем творчестве Пикассо. Может быть, поэтому ему трудно было завершить это полотно? Картина не будет готова для Осеннего салона в 1945 году и даже для выставки «Искусство и Сопротивление», организованной в феврале 1946 года. Картина все же представлена там, но, на взгляд художника, она никогда не будет завершена.

Вопреки ожиданиям Пикассо и несмотря на официальные заявления Лорана Казановы, товарищи по партии были крайне

разочарованы этим полотном и с трудом сдерживали гнев. Им хотелось, чтобы художник изобразил не только ужасы кровавой бойни, но и показал, что Сопротивление не было напрасным и что после победы над фашизмом придет новое время и наступит утопическое «завтра». Именно в этом довольно деликатно упрекнул его Луи Арагон.

Впрочем, Пикассо не был уверен в том, что товарищам по партии настолько не понравилась его работа. В декабре 1945 года, чтобы выяснить реакцию активных членов партии, Пикассо попросил Поля Элюара привести к нему в мастерскую молодого коммуниста, бежавшего из Маутхаузена, — Пьера Дэкса. Дэкс станет одним из ближайших друзей Пикассо и одним из лучших специалистов по его творчеству (он напишет многочисленные работы, посвященные жизни и творчеству Пикассо).

12 мая 1945 года — важная дата в жизни Пикассо. Почему? Мы узнаем об этом из книги Эдгара По, которую художник хранил в картонном ящике, служившем ему библиотекой. На первой странице можно прочесть загадочную надпись: «Нет больше пряди! Париж, 12 мая 1945». Что ж это за загадочная «прядь», которая исчезла? Да просто это прядь черных волос, которая прежде ниспадала на его лоб. К этому времени большинство волос, образующих эту прядь, уже выпало, и в таком виде она стала раздражать его. Пикассо решил, что, как ни печально, придется с ней расстаться, и он ее остриг… Но его очень беспокоит, как это отразилось на его внешнем облике. Вот почему, как только Мальро появился в его мастерской, он с волнением спросил его:

— Вы ничего не замечаете?

— Нет!

— Я остриг мой чуб…

Мальро заверил Пабло, что он не изменился… И только после этого они начали спокойно обсуждать живопись, скульптуру, рисунки…

Июнь и июль 1945 года. Непрерывный поток американских солдат и туристов продолжается, и Пикассо надоело изображать из себя «исторический монумент». Верный Сабартес вынужден был прикрепить на дверь табличку, где крупными буквами написано

ЗДЕСЬ. Оставалось еще стрелками указать маршрут от ближайшей станции метро.

Прошло шесть лет с тех пор, как Пикассо видел в последний раз Средиземное море… он испытывает непреодолимое желание снова побывать там вместе с Дорой, чтобы как-то развеять ее депрессию. А Франсуаза отправилась в Бретань и не пишет ему. Она ожидает, какова будет реакция Пабло, но, как известно, за подобную тактику ей придется расплачиваться…

Перед отъездом на юг Пабло увидел объявление о продаже дома в Менербе, в одной из старых деревень Прованса. Дом окружен террасами с виноградниками и оливковыми рощами, и оттуда открывается восхитительный вид на долину Дюранс. Пабло покупает дом и дарит его Доре. Сначала они останавливаются в Кап-д’Антиб на прекрасной белой вилле, принадлежащей Марии Куттоли, жене сенатора. Хозяйка — страстный коллекционер, особенно любит гобелены. Она субсидирует модернизацию мануфактур в Обюссоне и Бовэ. Перед войной она заказывала эскизы Пикассо, а также Люрса, Громеру, Руо и Дюфи.

Покидая Лазурный Берег, Пабло увозит Дору в Менерб, он хочет показать ей дом, который принадлежит теперь ей. Дора счастлива, она уже воображает, как переедет сюда и будет писать живописные пейзажи, окружающие деревню.

Она не сомневается, что этот подарок знаменует окончательный разрыв и что юная Франсуаза для Пабло — не просто маленький каприз. В конце концов ей придется смириться с этим.

Когда Пабло вернулся в Париж, Брак познакомил его с печатником Фернаном Мурло, который продолжал дело отца, Жюля, очень известного своим мастерством в области литографии. Пикассо решил снова вернуться к этой технике, которой не занимался уже столько лет; он ограничивался созданием большого количества офортов. Франсуаза Жило описывает мастерскую на улице Шаброль, недалеко от Северного вокзала: мрачная, загроможденная, обветшалая, сырая и холодная, с большим количеством отпечатанных афиш, пластин из камня и цинка. Обогревать мастерскую невозможно — воск литографических чернил становился слишком текучим. Нельзя, чтобы

в мастерскую проникали солнечные лучи, которые слишком быстро высушивали камни и бумагу.

Пабло с энтузиазмом взялся за эту технику, предчувствуя, какие возможности она открывает. Он, любящий поспать, появлялся в мастерской в девять утра, работал в отведенном ему углу. Мурло любил свое дело. Мастерская на улице Шаброль, кстати, имела большое преимущество: многочисленные визитеры, не зная, где работает Пабло, не беспокоили его. Кроме Сабартеса в его секрет были посвящены только Поль Элюар и Луи Арагон.

В таких благоприятных условиях Пикассо создал в период между ноябрем и мартом сорок пять литографий и еще более двухсот — до апреля 1949 года.

Франсуаза вернулась из Бретани в конце осени. Ей очень недоставало Пабло. А когда она пришла с ним в мастерскую Мурло, то обнаружила, что большинство литографий женских портретов очень похожи на нее. Теперь она не сомневается — Пабло влюблен в нее…

В феврале 1946 года Пабло приезжает к Франсуазе в Гольф-Жуан, где она берет уроки техники гравюры у Луи Форта, которого ей рекомендовал Пикассо. Он предлагает тогда Франсуазе, вернувшись в Париж, переехать жить к нему. Она отказывается: не хочет огорчать свою бабушку, у которой живет. Кроме того, опасается встречи с Дорой, о чем и говорит Пабло.

— Но с Дорой все кончено, — отвечает Пабло. — И она прекрасно знает это. Она сама сказала бы вам это, если бы была здесь…

Но Франсуаза сомневается, и тогда Пикассо настаивает, чтобы они вместе поехали к Доре.

— Представляешь, — обращается он к Доре, — Франсуаза переживает, что частично несет ответственность за наш разрыв. Она опасается жить со мной, так как не хочет занимать твое место. Я объяснил ей, что между нами все кончено. Теперь я хочу, чтобы ты сказала то же самое, чтобы она поверила…

Дора побледнела и чуть не лишилась чувств. Но, овладев собой, она заверила девушку, что между ней и Пабло все кончено и совершенно точно, что Франсуаза тут ни при чем.

— Эта идея совершенно нелепа, — говорит Дора, — Пабло — безумец, если собирается жить со школьницей…

Франсуаза смущена и не знает, как вести себя…

— Впрочем, — добавляет Дора, — эта авантюра продлится совсем недолго. И бедную девочку он выбросит на помойку, не пройдет и трех месяцев. Вы неспособны его удержать. Вы никогда никого не любили, вы не имеете опыта в любви.

Дора напомнила сцену, когда Пабло жестоко унижал ее перед Марией-Терезой. Казалось бы, чувства, которые Франсуаза питала к Пабло, должны были вмиг улетучиться, но, и в этом признавалась сама Франсуаза, притягательная сила его огромных черных глаз была настолько велика, что ее не могло остановить никакое предупреждение…

Не привлекала ли ее опасность? Чувствует ли она, что, продолжая встречаться с Пабло, она признает свое поражение, которое разжигает ее любовь? А может быть, она стремилась облегчить художнику бремя одиночества, которое порой становится для Пабло невыносимым? Возможно…

Пабло, без сомнения, очень страдал от одиночества. Однажды, когда она пыталась успокоить его в момент одного из приступов печали, он признался: «Конечно, люди любят меня. Они обожают меня! — Затем, ухмыльнувшись, добавил: — Они любят меня как курицу-несушку. А меня? Кто меня накормит?»

В конце концов в мае 1946 года Франсуаза принимает решение переехать к Пикассо. Это начало их совместной жизни, которая продлится семь лет… Пикассо, живя с Франсуазой, наслаждается любовью. Можно справедливо заметить, что после Ольги, Марии-Терезы и Доры начинается период Франсуазы. Среди работ, посвященных ей, следует отметить знаменитую *Женщину-цветок*, где ее гибкое тело изображено в виде стебля растения.

В мастерской на Гранд-Огюстен Франсуазе дозволено наблюдать за работой художника, для нее это захватывающее зрелище. Она рассказывает, что он не пользуется палитрой, а кладет на стол рядом с кисточками газеты, которыми их вытирает. Если ему нужен какой-то цвет, он выдавливает краску на газету, на ней же смешивает краски… Он способен работать четыре часа без перерыва…

— Не слишком ли это утомительно — оставаться так долго на ногах? — спрашивает его Франсуаза.

— Нисколько, когда я работаю, я оставляю свое тело у двери, как мусульмане снимают обувь прежде, чем войти в мечеть. Вот почему мы, художники, живем обычно так долго.

Пикассо часто работает с двух часов дня до одиннадцати вечера. Иногда он прерывает работу, усаживается перед полотном в плетеное кресло с готической спинкой и обдумывает, как лучше воплотить замысел. Во время оккупации он прикреплял фонари к ногам, что позволяло работать по ночам. Благодаря такому приспособлению он смог создавать узкую освещенную зону, тогда как огромная мастерская была погружена во мрак. Так он абстрагировался от внешнего мира и концентрировался на своей работе.

В конце июня 1946 года Пикассо объявляет:

— Решено, как я тебе обещал, мы уезжаем на юг.

— И куда? — спрашивает Франсуаза.

— В Менерб, к Доре Маар. Я только что встречался с ней. Мы поселимся в ее доме. Но, будь уверена, ее ноги там не будет…

Франсуаза лишается дара речи.

Как Пикассо не может понять, насколько это неприятно ей самой и оскорбительно для Доры?

Но Пикассо не отступает.

— Это я, — заявляет он, — купил ей этот дом. Я не вижу причины, по которой не могу им воспользоваться…

Были ли это практические соображения или Пабло находит пикантным провести лето с новой любовницей в доме бывшей возлюбленной? А может, мысль, что таким образом он заставит страдать Дору, доставляет ему удовольствие? Или это обычный эгоизм?

В конце концов Франсуаза едет в Менерб. Она идет на эту уступку, но не будет счастлива: она заявляет, что дом полон скорпионов. К тому же крестьяне нарушают покой по вечерам звуками рожка. А Пабло получает удовольствие… у него в Париже тоже есть такой рожок, и он каждый день дудит в него два-три раза. Поэтому он очень сожалеет, что не захватил его с собой. Отметим, что за этим исключением Пикассо едва ли любит музыку, разве что некоторые испанские народные песни. Франсуаза скучает в деревне.

Изнурительная жара заставляет большую часть дня оставаться в доме, прогуляться можно только под вечер. Одним из развлечений Пабло является чтение Франсуазе писем от Марии-Терезы, наиболее трогательные отрывки он перечитывает, комментируя их.

— Вот видишь! — говорит он Франсуазе. — Ты не пишешь мне подобные письма. Ты недостаточно любишь меня. А эта женщина действительно любит меня.

Устав от всего этого, девушка попыталась убежать. Не имея ни одного су, она идет пешком до шоссе, чтобы добраться до Марселя, где друзья, возможно, выручат ее деньгами… Но вскоре она слышит позади клаксон «испано-сюиса», который ведет Марсель. Пабло пытается ее успокоить. Разве не нормальны эти небольшие трудности адаптации в начале их совместной жизни? Зачем все портить из-за такой ерунды? Он хватает ее за руку и сажает в автомобиль. Обнимая ее, он говорит: «Все, что тебе нужно, это ребенок. Это вернет тебя к твоему естеству и примирит тебя с остальным миром».

И действительно, несколько недель спустя будет зачат их первый ребенок, Клод. Визит Марии Куттоли и приглашение посетить ее виллу в Кап-д-Антиб позволят ей покинуть деревню. Они с Пабло проведут несколько дней в Антибе, а затем, по ее просьбе, отправятся в Гольф-Жуан, где снимут три комнаты у гравера Луи Форта.

Но Пикассо недостает пространства в этом доме. Вскоре он встречает Дор де ля Сушера, хранителя музея в Антибе, расположенного в старинном замке Гримальди. Дор де ля Сушер — профессор французского, латыни и греческого языка в лицее Карно в Каннах. Он предлагает художнику занять просторные помещения первого этажа замка… Пикассо счастлив, тем более что двадцатью годами ранее он хотел купить это величественное сооружение, но его продали мэрии Антиба. Теперь он видит в этом знак судьбы. И еще он обожает узкие тенистые улочки старого города, окружающие музей, они напоминают ему Барселону…

— Я украшу все эти комнаты, — заявляет Пикассо, полный энтузиазма.

К несчастью, стены комнат в замке настолько поражены сыростью, что их невозможно разрисовать. Его выручает Дор де ля Сушер — он достает клееную фанеру и большие листы асбестоцемента. В порту Пабло покупает краску для яхт и начинает

работу над настенными панно. Что же касается холста, то его практически невозможно найти. Как показали более поздние рентгеновские исследования, художник иногда использовал старые полотна, «заимствованные» в музее без ведома хранителя.

В течение четырех месяцев в этих залах с высокими потолками и полами из розовой плитки, куда сквозь закрытые жалюзи пробивался солнечный свет, Пикассо работает каждый день в состоянии своего рода экзальтации. Это поистине счастливый период, и большая картина (1,20 на 2,50 метра), названная *Радость жизни,* как нельзя более соответствует его душевному состоянию. *Герника* и *Бойня* так далеки! Эта картина — пастораль, где стройная, гибкая женщина танцует среди сатиров и козлят. Это, несомненно, главное произведение Пикассо этого периода, написанное с целью воспеть его счастливое состояние и наслаждение началом новой жизни. А выбранное им название перекликается с *Радостью жизни* Анри Матисса, его друга и вечного соперника…

То, что он воспевает в картинах этого периода, например полотно *Улисс и сирены* (1947), — это счастье заново встретиться с родным Средиземноморьем, чего надолго лишила его война. Это море, которое было тесно связано с античной Грецией и непрестанно напоминало ему о ней даже самим названием Антиб (Антиполис — «город, расположенный напротив»).

Помимо пасторалей Пабло пишет натюрморты, отдавая предпочтение морским ежам, которых он любил ловить когда-то в Кадакесе, а теперь покупает у рыбаков в порту Гольф-Жуана.

Стоит упомянуть также о маленькой сове, обитавшей в башне замка Гримальди. Она залетела в студию Пикассо, и он заметил, что у совы повреждена лапка. Пабло стал бережно ухаживать за ней и даже изготовил и наложил крошечную шину. Сова настолько привязалась к художнику, что садилась на верхнюю рамку холста или на мольберт, наблюдая за его работой. А Пикассо настолько привык к ней, что увез ее в Париж и поместил в огромную клетку, где у него обитали голуби и другие птицы. Он увековечил эту сову в своих картинах и рисунках. А однажды, нарисовав сову, он наклеил ей свои собственные глаза, вырезанные из увеличенной фотографии, наделив птицу своим пронзительным взглядом, таким способом он как бы символизировал таинственную связь между человеком и животным миром.

Лето 1946 года, проведенное Пикассо в Гольф-Жуане, ознаменуется еще одним событием — он отправится с Франсуазой в Валлорис, который открыл ранее, в 1937 году. Этот маленький городок был известен своей керамикой. Пабло рассказали о супругах Рамье, занимающихся производством керамических изделий. Из любопытства он посетил их мастерскую «Мадура» и, забавляясь, нарисовал рыб, морских угрей и ежей на двух или трех глиняных тарелках. Он слепил также несколько фигурок из гончарной глины. Но это занятие не показалось ему особенно увлекательным. На следующий день он уже забыл об этом… Очевидно, еще не настал подходящий момент…

Пабло настолько понравилось в Гольф-Жуане и Антибе, что только в конце ноября, с наступлением первых холодов он вернулся в Париж. Он исполнил в замке Гримальди двадцать три картины, четырнадцать работ маслом по бумаге и тридцать рисунков. К несчастью, вскоре пришло печальное известие: 28 ноября внезапно умерла Нюш Элюар от кровоизлияния в мозг. Ей было всего тридцать девять лет. Брассаи вспоминает, как он встретил Пикассо в сопровождении Доры, когда они только что узнали об этом. Дора с трудом сдерживала рыдания, а Пикассо повторял упавшим голосом: «Нет больше Нюш! Она мертва! А ведь мы ее так любили!» В который раз трагедия настигает одного из тех, кто был близок и дорог Пабло. Но Франсуаза помогает ему преодолеть это тяжелое испытание… Зато Поль Элюар — на грани самоубийства…

Помимо утраты Нюш Пабло тяжело переживает разрыв с Андре Бретоном. Пикассо встретился с ним в Гольф-Жуане, они горячо спорили… Революционно настроенный, но крайне независимый Бретон сурово осуждает Пикассо за вступление в компартию. Он даже отказывается пожать протянутую ему руку. И хотя Пабло призывал его поставить дружбу выше политических разногласий, Бретон остается непреклонным.

— Я боюсь, что ты не только потерял друга, — заявил он Пабло, — но я не хочу более даже видеть тебя…

И он сдержит свое слово.

А в квартире на Гранд-Огюстен Франсуаза пытается наладить добрые отношения с мрачным Сабартесом, который опасается

потерять одну из своих привилегий — близость с мэтром. Этот неисправимый женоненавистник не может понять Пабло. Зачем ему еще одна женщина? Но постепенно, несмотря ни на что, он вынужден признать, что присутствие молодой и очаровательной девушки привносит элемент радости в мрачный декор, окружающий его друга. Франсуазе нужно было также добиться признания Инес, которая в 1939 году уехала в Мужен, вышла замуж, но в 1942 году Пикассо снова пригласил ее к себе, поместив супружескую пару в небольшую квартиру этажом ниже. Она одновременно выполняла обязанности его гувернантки, кухарки и экономки. Красивая молодая женщина с пышной шевелюрой черных как смоль волос, она походила на субретку из *комедии дель арте*. К каждому Рождеству Пабло писал, в качестве подарка, ее портрет. Постепенно у нее собралась целая коллекция Пикассо, что вызывало зависть у любителей живописи. Но с появлением Франсуазы она почувствовала себя притесненной, особенно после рождения Клода; жаловалась на усталость, так как была вынуждена заботиться о младенце. Нет уверенности в том, что Франсуаза сумела вести себя достаточно дипломатично, утверждая собственный авторитет.

1947-й — важный год во взаимоотношении французских музеев и Пикассо. Жан Кассу, назначенный директором Музея современного искусства, хотел бы приобрести для музея две или три картины Пикассо, но располагал очень ограниченными средствами. Когда же он обратился к Пикассо, то художник решил подарить музею двенадцать картин из своих запасов, среди которых *Ателье модистки* и *Утренняя серенада*. Этот жест был настолько щедрым, что поверг всех в изумление. До сих пор государству принадлежала всего одна картина Пикассо — *Портрет Гюстава Кокио*, написанная в 1901 году.

А между тем слава Пикассо росла. Книга Сабартеса «Пикассо, портреты и воспоминания», хотя и была полна неточностей и умолчаний, сделала славу художника всемирной. В предшествующий год состоялась ретроспективная выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Ее организатор, Альфред Барр-младший, опубликовал книгу «Пикассо, пятьдесят лет его искусства».

Посещение хранилища полотен Пикассо в Национальном банке на бульваре Итальянцев стало своего рода «обрядом посвящения» для

каждой новой возлюбленной художника. Визит Франсуазы достоин упоминания как несколько комический и в то же время показательный. Охранник комнаты-сейфа, принимавший Пикассо с почтением, не удержался от улыбки.

— Что вас заставило так улыбнуться? — спросил несколько озадаченный Пикассо.

— Везет же вам! — простодушно ответил охранник. — Почти все клиенты, приходящие сюда годами, появляются всегда в сопровождении одних и тех же женщин, которые, увы, видно, как стареют. Тогда как вы появляетесь каждый раз с новой женщиной, и она всегда моложе, чем предыдущая…

Пабло расхохотался. Франсуаза тоже засмеялась, но не так радостно…

Пикассо показывает ей две комнаты, в которых хранится его коллекция: Сезанн, Ренуар, Руссо, Матисс, Миро и, естественно, его собственные картины. Как заметила Франсуаза, все они были подписаны, тогда как в мастерской на картинах не было подписи Пикассо.

— Почему? — спрашивает она художника.

— Неподписанную картину, — объясняет он, — гораздо сложнее сбыть, если ее украдут. К тому же подпись — это своего рода прощание… Я подписываю картину только тогда, когда чувствую, что я все сказал, что на ней больше ничего нельзя изменить, что она может с этого момента жить самостоятельно… тогда я отправляю ее сюда.

Другие ритуальные визиты — улица ля Боэти и Буажелу. В квартире на улице ля Боэти все сохранилось в том состоянии, в каком ее покинул Пабло в 1942 году. Закрытые ставни, скопившаяся пыль на оставленных здесь предметах. Это похоже на дворец Спящей красавицы. Зрелище, навевающее меланхолию. Франсуаза настаивает на том, чтобы поскорее покинуть это место.

Буажелу производит еще более тягостное впечатление. За массивными стенами старого замка тоже все покрыто пылью. В огромных помещениях — сыро и холодно, и Франсуазу охватывает озноб… и снова они спешат поскорее покинуть это грустное место…

Не столь неприятным было посещение в 1945 году Бато-Лавуар и его окрестностей. Пабло воскрешал в памяти былые времена, считая

их счастливым периодом своей жизни.

Взволнованный и улыбающийся, он показывал Франсуазе, где была его мастерская, где — Хуана Гриса, комнату Макса Жакоба, вспоминал своего друга Аполлинера. Все они, увы, уже покинули этот мир. Затем они прошли на улицу Соль. «Постучав в дверь дома, — рассказывала Франсуаза, — он вошел, не ожидая ответа. Худенькая старушка лежала на кровати. Я осталась стоять у двери, а Пабло говорил с ней тихим голосом. Через несколько минут он положил на стол немного денег. Она поблагодарила его со слезами на глазах, и мы ушли. Пабло не сказал ни слова». Через какое-то время, овладев собой, он наконец объяснил: «Эта женщина — Жермен Пичот. Когда она была молодой и красивой, она доставила столько страданий одному из моих друзей, что он покончил с собой. Она вскружила голову многим. А теперь она старая, бедная и несчастная».

Бывали и забавные сцены, свидетельницей которых стала Франсуаза, — это встречи с торговцами картин. В этот период Пикассо, не порывая сотрудничества с Канвейлером, стал продавать свои картины одному из его конкурентов Луи Карре, чья галерея на авеню Мессин процветала. В это время популярность Пабло чрезвычайно возросла, но цены на его картины оставались примерно на одном и том же уровне. Его вступление в коммунистическую партию сильно охладило энтузиазм заокеанских торговцев, а они были его основными покупателями. И тогда он решил сыграть на соперничестве этих двух конкурентов. Принимая Луи Карре, он вынуждал Канвейлера ожидать часами в приемной, что заставляло торговца изрядно нервничать… и наоборот. Но подобная тактика едва ли была эффективной, тем более что Пикассо значительно поднял цены…

И тут появляется американец Сэм Кутц, сорока восьми лет, настоящий «дьявол», куритель толстых сигар, вытаскивающий из портфеля не менее толстые пачки долларов. Он поддерживает молодых художников нью-йоркской школы. Но чтобы показать себя серьезным ценителем и знатоком живописи, он намерен выставить значительное число работ Пикассо. Пабло ликует: он отыскал человека, который поднимет его котировку. И действительно, Кутц знакомится с работами мэтра и, рассматривая каждую из них и уточняя ее цену, очень

завышенную, произносит: «Я покупаю» между двумя затяжками сигары.

Хитрый Пабло, изображая полное безразличие, скрывает свой восторг и ограничивается тем, что предлагает приехать через несколько месяцев. Теперь он вооружен против Канвейлера. Но упрямый, неуступчивый торговец отказывается платить более высокую цену. Ну что же, решает Пабло, тем хуже для него и продает Кутцу сразу девять полотен по ценам, которые обескураживают его противника. В конце концов Канвейлер вынужден сдаться, но ему нечего жаловаться, так как он остался основным торговцем картин Пикассо. Взаимоотношения Пикассо и Канвейлера всегда были очень сложными: привязанность смешивалась с недоверием, каждый пытался обвести другого… и не стоит забывать, что позже Канвейлер, помимо монографии «Скульптура Пикассо» (1948), опубликует «Мои галереи и мои художники» и «Эстетические признания», где поделится интересными воспоминаниями о своем клиенте, который был также его другом.

Гольф-Жуан. Июль 1947 года. Перед домом Луи Форта останавливается роскошная машина, на которой прибыл Пабло из Парижа. Позднее к нему присоединится Франсуаза, предпочитающая ездить на поезде, а с ней няня и маленький Клод — крепкий малыш с живыми черными глазами, поразительно похожий на отца. Пабло очень гордится сыном, делает много его портретов.

Каждое утро, около одиннадцати часов, Пабло с семьей отправляется на пляж Гольф-Жуана, там у них свой угол, который не занимают другие отдыхающие из уважения к выдающемуся художнику. А после обеда Марсель везет Пикассо в замок в Антибе, где он работает, как и в предыдущем году, над огромной композицией *Улисс и сирены.*

Дор де ля Сушер мечтает создать в замке Музей Пикассо. Но замок находится в столь бедственном состоянии, что он не решается даже пускать публику в залы, декорированные художником. С огромным трудом он добивается небольших кредитов, а затем сталкивается с Управлением музеев Франции, которое горит желанием

переправить произведения Пикассо в Париж, в Музей современного искусства на авеню Президента Вильсона.

— Не может быть и речи! — категорически заявляет Пабло. Он настаивает на том, чтобы все его произведения остались именно в том окружении, которое их вдохновило.

Несколько позже в ресторане на пляже Тету, в Гольф-Жуане, куда художник пригласил супругов Кулотти, произошла бурная сцена между ним и сенатором. Сенатор имел неосторожность предложить Пикассо передать музею в Антибе все произведения, которые он там написал. Более того, Кулотти советует ему принять французское гражданство, чтобы упростить административные процедуры. Пабло пришел в ярость: он топал ногами, стучал кулаком по столу и, потеряв всякий контроль над собой, швыряет свою тарелку в море… Своим отношением к подобному предложению он напомнил Коко Шанель. Конечно, не столь щедрый, как она (одна из крупнейших меценаток XX века), Пикассо, как и Шанель, приходил в ужас, когда у него требовали что-либо. Он всегда предпочитал, чтобы инициатива исходила от него, а потерять принадлежность к Испании было равнозначно тому, чтобы вырвать сердце, отказаться от родины, своих предков, своего прошлого, своей чести…

В конце концов он успокоился. А сенатор, тонкий политик, предложил компромисс. Пабло передает на хранение свои произведения, причем гарантируется, что они остаются его собственностью, а государство обеспечивает их защиту. Их можно будет перемещать только при двойном согласии — Пикассо и администрации. В результате подобного компромисса художник не только сохранит добрые отношения с сенатором, но несколько позднее передаст и другие картины в замок Гримальди. Время от времени Пикассо будет приезжать сюда с друзьями, наносить визит Дору де ля Сушеру и показывать им залы замка со своими произведениями…

Тем же летом 1947 года к Пабло, Франсуазе и Клоду присоединились Майя, тогда ей было уже двенадцать лет, и Пауло, двадцати шести лет. В результате проживание у Форта стало не столь комфортным.

Однажды утром Пабло, прогуливаясь по пляжу Гольф-Жуана, встретил супругов Рамье, владельцев мастерской керамики «Мадура» в

Валлорисе, которых он навещал прошлым летом. Рамье были родом из Лиона, а во время оккупации, оставшись без работы, перебрались на юг в надежде заняться художественным ремеслом. Мадам Рамье, бывшая художница по тканям, обладала хорошим вкусом. Она создавала в Валлорисе керамические изделия чистых и элегантных форм, которые контрастировали с ужасно вульгарной продукцией местных гончаров, как, например, глиняные сиденья для туалетов с непристойными надписями или ночные горшки, на дне которых в качестве украшения был нарисован глаз…

Мадам Рамье приглашает Пикассо приехать посмотреть, какими стали после обжига те фигурки, которые он слепил из гончарной глины прошлым летом. Пабло едет в Валлорис по живописной дороге, которая вьется среди холмов к северу от Гольф-Жуана. Сначала он немного разочарован, увидев результат своей работы. Но затем в нем просыпается любопытство: он осознает, что открыл новый способ самовыражения, новые возможности для воплощения собственных идей. Он слишком напряженно работал предыдущие годы и немного устал от живописи. А ведь искусство керамиста гармонично объединяет мастерство художника, рисовальщика и скульптура. Более того, искусство керамиста практически полезно и потому сближает мастера с повседневной реальностью. Вазы, тарелки, кувшины, горшки — прекрасный способ войти в простую жизнь современников, сделав ее одновременно более приятной.

И тогда он заявляет Рамье, что, если они предоставят ему в помощники гончара, он с удовольствием станет работать с ними… На основе созданных им моделей мастерская «Мадура» смогла бы изготавливать копии и продавать их, подобно тиражам офортов и литографий. Он покидает без сожаления замок Гримальди, который практически стал музеем. А Пабло не намерен жить в музее.

Каждый день он появляется в Валлорисе, выходит из «испано-сюиса» в шортах, сандалиях и тельняшке и направляется в мастерскую. Невысокий, коренастый, очень живой, загорелый, с горящим взором, он выглядит намного моложе своих шестидесяти шести лет. Его главным преимуществом является, как это ни парадоксально, его полное неведение в технике, которой он занялся.

— Ученика, который работал бы, как вы, я немедленно бы выставил за дверь, — признался ему, смеясь, Жорж Рамье.

В самом деле, он не скован никакими предубеждениями, никакими навыками.

— Но так никто никогда не делал, — порой возражают ему.

— Ну и отлично, попытаемся все-таки сделать так, — отвечал он. — Посмотрим, что получится…

И после неизбежных ошибок он становится замечательным мастером. Наблюдать за тем, как его маленькие, почти женские руки разминают и формируют глину с поразительной уверенностью и быстротой, доставляло истинное наслаждение. За восемнадцать месяцев он создал более двух тысяч изделий. А какое разнообразие сюжетов и форм! Он успешно моделировал головы и фигуры женщин, а также сов, рыб и голубей.

— Ты видишь, — говорил он гончару, продолжая работать с глиной с удивительной ловкостью, — чтобы сделать голубя, нужно сначала свернуть ему шею.

Гончар пытается повторить, но, увы, безуспешно — это очень деликатная операция. Впрочем, Пабло, по-видимому, единственный в мастерской, кто способен уменьшить толщину стенок изделия до такой степени, когда у других неизбежно происходит разрыв. То, что ему доставляет удовольствие в этой работе, так это огромная пластическая свобода, его опьяняет возможность новых открытий. Кроме того, он разрисовывает вазы, горшки, блюда и тарелки, которые готовят по его заказу. Излюбленные сюжеты — фавны, рыбы Средиземноморья, быки и коррида. Пабло посвящает керамике массу времени и только в 1955 году окончательно расстанется с Валлорисом.

А пока (1947) притягательная сила этого нового увлечения и очарование Лазурного Берега были настолько велики, что Пабло не мог оставаться в Париже более двух месяцев и снова отправлялся в Валлорис. В октябре в Доме французской мысли компартия организовала выставку его керамики. В результате известность Пикассо еще более возросла. Но одновременно, увы, в Валлорис устремились толпы туристов, которые не только способствовали процветанию маленького городка, но и вызвали появление в его бутиках большого количества низкопробной продукции. Валлорис превратился в «артистическую деревню»…

В феврале 1948 года Пикассо с семьей вернулся снова в Гольф-Жуан. К несчастью, туда же прибыла Ольга. Еще прошлым летом,

узнав, где отдыхает Пабло, она последовала за ним и поселилась в соседнем отеле. Как только он появлялся на пляже, она располагалась там же, на расстоянии трех-четырех метров от него. Она обращалась к нему несколько визгливым голосом. Он притворялся, что не слышит ее. Тогда она обращалась к Пауло, который тоже делал вид, что не слышит. И все это происходило на глазах других отдыхающих… Чаще всего она требовала, чтобы он оплатил ее счет в отеле. Пабло оказался в пикантной ситуации. Мало того что она изводила его своим приставанием, так он еще должен был оплачивать это… Ольга всюду преследовала Франсуазу и Пабло, старалась схватить его за руку. Однажды он не выдержал и дал ей пощечину…

Теперь Ольга решила атаковать Франсуазу. Позже Франсуаза вспоминала: «Пока я искала ключи, чтобы открыть дверь, держа Клода на руках, Ольга начала меня царапать, щипать, дергать и кончила тем, что пыталась прорваться передо мной в дом, выкрикивая: „Это мой дом, здесь живет мой муж!“ И она пыталась помешать мне войти в дом».

Далее ситуация еще более осложнилась. Оказалось, мадам Форт, жена хозяина дома, узнала Ольгу, которую она встречала прежде, когда та была женой Пикассо. Мадам Форт вскоре пригласила Ольгу на чай. И с этих пор она приходила каждый день и сидела на первом этаже у окна. И как только кто-либо спрашивал Пабло, она отвечала: «Моего мужа нет, его не будет до вечера. А я, как видите, живу снова с ним». Более того, каждый раз, встречая в коридоре Франсуазу, она давала ей пощечину…

Франсуаза была больше не в состоянии терпеть все это, она возненавидела Гольф-Жуан и хотела любой ценой уехать отсюда. Что же касается Пабло, то он страдал гораздо меньше, так как каждый день отправлялся в мастерскую «Мадура» в Валлорис. Не исключено, что две женщины готовы были сражаться из-за него, а он просто получал какое-то удовольствие от этого. В любом случае, он не желал менять свои привычки: это нарушало его рабочий ритм. Франсуаза, на его взгляд, избрала тактику повседневного давления на него, пытаясь взять измором. Это привело к тому, что у него сделалось хронически плохое настроение. Ее вид великомученицы, умоляющие глаза и вздохи были достойны талантливой трагической актрисы…

В конце концов, не выдержав больше, Пабло сдается. Его выручают супруги Рамье: они находят в Валлорисе дом на продажу. Это «Ла Галлуаз» — довольно неприглядный дом, который можно встретить на бедных окраинах, к тому же небольшой по размерам и очень некомфортабельный. Он находится примерно в километре от города, почти на вершине холма. Неважно, Пабло совершенно безразличен к эстетическим качествам жилища. Кроме того, он не хочет тратить время на поиски лучшего. Несмотря на недовольство Франсуазы, он покупает его на ее имя. Франсуаза огорчена: этот жест Пикассо напоминает ей Менерб.

Переезд осложняется тем, что Пабло отказывается помогать Франсуазе: «Я не вижу, почему я должен тратить время и силы на это. Если бы мне пришлось менять жилье каждый раз, когда женщины начинают драться из-за меня, то у меня не осталось бы времени на что-нибудь другое в моей жизни». Он предлагает, чтобы Франсуазе помогли Марсель и Пауло, но он дает им всего один день на то, чтобы все было закончено, иначе он рискует выбиться из колеи и не сможет спокойно работать. В конце концов это Франсуаза хотела переехать, а не он…

Вступление Пикассо в компартию повлекло за собой обязательства, которые не всегда были ему приятны. Он согласился поехать в Польшу, во Вроцлав, где проходил Конгресс интеллигенции в защиту мира, организованный по инициативе французов и поляков.

По правде говоря, этот конгресс один из эпизодов холодной войны. В этом контексте присутствие такого выдающегося художника, как Пикассо, было веским козырем для коммунистического лагеря. Но, пообещав свое участие, Пабло не появляется во Вроцлаве, и тогда посол Польши срочно направляет в Валлорис посыльного, который напоминает Пикассо о необходимости его присутствия на конгрессе. На Пабло также окажут давление и его друзья — Элюар и Илья Эренбург (советский журналист, с которым он познакомился в 1913 году на Монпарнасе). Кроме того, его сопровождают в Польшу Элюар и Марсель, так как Пабло боится летать.

Во Вроцлаве, куда он прибывает 25 августа 1949 года, Пикассо встречают с триумфом, ему предоставляют номер, который когда-то занимал Гитлер. Кроме Элюара в состав французской делегации входят Веркор, Пьер Дэкс, Ирен Жолио-Кюри, Фернан Леже, Доминик

Десанта и др. На конгрессе художник выступает с короткой речью в защиту Пабло Неруды, поэта-коммуниста, арестованного в Чили. А затем после многочисленных утомительных выступлений он должен был выслушивать оскорбления Фадеева в адрес Сартра, которого тот назвал «пишущей гиеной» и «шакалом, вооруженным ручкой». Пабло и почти все иностранцы сняли с себя наушники… Художник тоже подвергался атакам того же Фадеева против упадочнического искусства Запада и выслушивал дифирамбы «социалистическому реализму», понятному народу. Пикассо рассматривался здесь как представитель «буржуазного декадентского искусства». За кулисами состоялся ожесточенный обмен мнениями между Фадеевым и Пикассо.

Пьер Дэкс, сидящий рядом с Пикассо на конгрессе, был свидетелем его состояния в эти дни. Когда Эренбург пытался развеселить компанию, Пабло резко оборвал его: «Скажи откровенно, что тебе так же все осточертело, как и мне». Все выступления, все эти обсуждения резолюции и принятие резолюции конгресса, на самом деле, вызывали скуку. Кроме того, было очень жарко. Крайне раздраженный, он внезапно встает, снимает с себя рубашку и садится с голым торсом… Этот жест не одобрили многие участники конгресса, которые изо всех сил старались сохранять «элегантный внешний вид».

Участники конгресса совершили поездку по стране, они посетили Варшаву, Краков, Аушвиц и Биркенау…

Вернувшись в Валлорис, Пабло хотел сделать сюрприз Франсуазе: он привез из Польши два пальто, украшенных вышивкой, — для нее и для Клода. Но оказалось, что сюрприз получил он сам: в тот момент, когда он спросил ее: «Ну, ты счастлива меня видеть?» — Франсуаза ответила ему пощечиной.

Как объяснить подобный прием? Оказывается, пообещав уехать на три дня, Пабло отсутствовал три недели. Единственные весточки, поступавшие от него, — это телеграммы на имя мадам «Жило», «Жило», а также «Жило» и заключительная фраза «целую», которая была нехарактерна для Пабло. И действительно, автором этих посланий был Марсель по поручению хозяина. Франсуазе было нетрудно догадаться об этом.

Она не сказала ни слова, но стала еще более хмурой, тогда как Пабло предпочел бы обратить все в шутку. Между ними возникает

отчуждение; по мнению Пабло, Франсуаза совершенно не осознает, в каком напряжении ежедневно пребывает творческая личность его масштаба. Похоже, она ожидала, что их совместная жизнь обеспечит ей моральный, интеллектуальный и физический комфорт.

В любом случае, у Пабло есть утешение — сын Клод. Он обожает мастерить для малыша самые разнообразные игрушки, куклы из дерева или картона, раскрашивая их с необычайной фантазией. А еще любит писать его портреты. Это одна из редких радостей в его личной жизни. Большое удовольствие ему доставляло пребывание утром на пляже Гольф-Жуана. Известный снимок Робера Капа запечатлел Пикассо, стоящего позади улыбающейся Франсуазы, когда он, смеясь, раскрывает над ней разноцветный зонт. Именно в этот период Пикассо становится известен широким массам: он появляется в журналах, выпускаемых огромными тиражами, таких как «Match», «Elle», «Marie-Claire» в рубрике «Отдых». Вот цитата из одного из них, описывающего Пикассо на пляже: «Каждое утро, в одиннадцать тридцать, огромный автомобиль „испано-сюис“ спускается из Валлориса. Он останавливается у пляжа Гольф-Жуан, у бара-ресторана „Нуну“. Семья Пикассо отправляется купаться. Художник рисует на песке странные фигуры. Ежедневное купание (причем не только летом, но и зимой) представляет для него не столько физическое упражнение или моральную разрядку, но совершенно необходимый контакт с природой».

В прессе появляются многочисленные анекдотические истории о нем (так будет до смерти Пикассо и даже после…). Они создают легенду о нем.

Например:

— Мэтр, вас никогда не видно, когда вы рисуете, — простодушно сожалеет юная журналистка.

— Но, мадемуазель, я занимаюсь также любовью, и никто не видит, как я это делаю, — отвечает Пикассо покрасневшей от смущения девушке.

Однажды репортер спросил лавочника в Валлорисе, чем здесь занимается художник:

— Что делает Пикассо? Э! Пикассо! Он… он «пикассит»!

Известно, что с некоторых пор ряд владельцев ресторанов стали просить мэтра вместо оплаты нарисовать что-нибудь на бумажной скатерти. Но один из них решил попросить его еще и подписать рисунок.

— Ах! — ответил Пикассо, — когда я плачу за обед, я ведь не покупаю у вас ресторан!

Публикуются также многочисленные юмористические рисунки, посвященные художнику. Как правило, при этом затрагивается в его творчестве то, что противоречит традиционному пониманию живописи. Например, вот две женщины затеяли ссору. Одна из них заявляет другой, которую природа обделила красотой:

— Эй! Шла бы ты позировать Пикассо!

На другом рисунке изображен художник, пытающийся подражать кубистским картинам Пикассо. Один из друзей ему советует:

— Нарисуй-ка правую ногу намного левее!

В этот период Пикассо становится намного ближе к народу, хотя специально не стремится к этому. В Валлорисе он создает не изысканные шедевры, а предметы повседневного быта в духе народного творчества, легко понятные и доступные по цене, которые мог приобрести каждый.

Франсуаза снова ждет ребенка. Пабло считает, что появление второго мальчика укрепит семью, которая, к сожалению, не является образцом гармонии, а была ли она таковой? Об этом свидетельствуют и портреты Франсуазы — они вовсе не преисполнены той нежности, которой насыщены портреты Марии-Терезы, Пауло, Майи и Клода. Написанные маслом или литографии, они часто отражают ярость, агрессивность, скрытую драму, то есть передают ту атмосферу, которую искусство Пикассо не выражало уже давно… Живопись, несомненно, является для Пабло своего рода отдушиной. Она спасает его от прямых стычек с Франсуазой, хотя их не всегда удается избежать, а это изматывает и опустошает. Сохранился снимок Робера Дуано, который является суровым свидетельством этого периода. В наскоро меблированной комнате «Ла Галлуаз» на первом плане слева — Франсуаза, замкнутая в себе и надутая, с мрачным взглядом; справа, в глубине комнаты — Пабло, в костюме, сидящий на диване с видом растерянного человека, не знающего, что делать, чтобы распутать эту мучительную «сцену», только что устроенную Франсуазой.

Какая пропасть между ними!

В начале 1949 года, приехав ненадолго в Париж по делам, Пабло встречается с Арагоном, который пришел к художнику, чтобы выбрать наиболее подходящий рисунок для афиши Конгресса движения за мир. Он пройдет в Париже в зале «Плейель» с 20 по 23 апреля. Это первый конгресс, организованный советскими и французскими коммунистами, в том числе Фредериком Жолио-Кюри и самим Арагоном… Арагон выбирает одну из гравюр, на литографии изображен голубь, которого, между прочим, подарил Матисс (странный подарок!). Было ли это шуткой? И что должен был сделать с ним Пабло — съесть или нарисовать, или поместить его в одну из клеток, обогатив свою коллекцию птиц? Как бы то ни было, Пикассо дает свое согласие. Но партия решает облагородить этого обыкновенного голубя мира. Он становится *голубкой мира.* И хотя Пикассо тогда верил в искренние намерения движения пацифистов, он не удержался от саркастических замечаний в адрес выбора Арагона: «Бедняга! Он совершенно не знает голубей! Нежность голубки, какая ерунда! Они ведь очень жестокие. У меня были голубки, которые заклевали насмерть несчастную голубку, которая не понравилась им… Они выклевали ей глаза и разорвали на части, это ужасное зрелище! Хорош символ мира!»

Как бы то ни было, тысячи афиш с голубками распространились по всему миру. Энтузиазм коммунистов не знал границ. Пабло Неруда заявил: «Голубка Пикассо облетает мир, и ни один преступный птицелов не сможет остановить ее полет…»

Естественно, Пикассо очень доволен, что его творение и его имя стали настолько популярны во всем мире, чему способствовало его вступление в компартию. Но в то же время он страдал, что ни руководство партии, ни ее активисты, как во Франции, так и в СССР, были не в состоянии оценить его живопись. Не говоря о его картинах периода кубизма, близких к абстракционизму, даже *Бойня* не понравилась им, и только этот несчастный голубь, который, по его мнению, ничего особенного не представляет и, между прочим, является для товарищей одним из орудий их пропаганды. К тому же официальным художником компартии считается заурядный Андре Фужерон, недавно написавший картину *Парижанки на рынке* в духе социалистического реализма, которая так понравилась Морису Торезу!

Пикассо с сарказмом предложил, чтобы Фужерон вместо него нарисовал руки и ноги персонажей на его будущей картине… Через несколько лет Фужерон припомнит это оскорбление…

19 апреля 1949 года, накануне открытия конгресса в зале «Плейель», украшенном голубками Пикассо, рождается второй ребенок Пабло и Франсуазы. Это девочка, которую отец назовет Паломой («голубка» — по-испански). Рождение малышки разгонит на какое-то время тучи, омрачавшие отношения родителей. Естественно, счастливый отец рисует многочисленные портреты девочки, которую он находит обаятельной, изысканной, очаровательной… конечно, он не забывает и Клода. Скоро в семье появится и новая собака, боксер Ян, заменивший недавно умершего Казбека.

Еще один ребенок, большое количество новых полотен, а также комната в «Ла Галлуаз», которую Франсуаза использует только для собственных занятий живописью, — все это привело к тому, что Пабло стало тесно… И тогда (1949) он покупает недалеко от Валлориса, в Фурнасе, бывший склад парфюмерии, который превращает в мастерскую. Часть этого здания будет использована как помещение, куда складывают разный хлам и ненужные вещи. Он тщательно осматривает окружающие свалки, собирая все, что ему кажется интересным, в старую детскую коляску, которую катит за ним Франсуаза. Позже в Фурнасе Пабло напишет картину *Дымы Валлориса.* Черный дым говорит об активной работе гончарных печей, которые снова ожили благодаря появлению Пикассо в Валлорисе.

Конечно, Пабло не сможет использовать все, что он собрал на окрестных свалках, но он выберет из этого то, что позволит ему создавать начиная с 1950 года фантастические скульптурные композиции. Среди них *Коза*, для изготовления которой он использовал плетеную корзину — это живот, ветку пальмы — позвоночник, корни виноградного куста — рога, а также дерево и гипс… Отметим еще трубочку, выступающую наружу, как анус, которая изобретательно подсоединена к резиновой груше, спрятанной внутри животного, Пабло мог приводить ее в действие, нажимая на живот козы. Эта последняя деталь исчезла, когда *Козу* стали тиражировать в бронзе. Стоит упомянуть также *Обезьяну с детенышем.* На этот раз скульптор использовал мячик для пинг-понга,

кувшин, а голову соорудил из двух игрушечных автомобилей, подаренных Канвейлером Клоду. Среди прочих скульптур, созданных Пабло в творческом порыве, — *Девочка со скакалкой, Женщина с детской коляской, Беременная женщина.* Все их детали взяты со свалки.

Появление второго ребенка создало более радостную атмосферу в доме, что, к сожалению, продолжалось недолго. Пабло отказался нанимать еще одну прислугу, считая, что няни для ребенка достаточно. Однако Франсуаза очень устает, так как именно она каждое утро, когда Пабло все еще нежится в постели, отправлялась в мастерскую и затапливала печи, чтобы нагреть помещение, создать комфортные условия для работы художника. А ведь она тоже хочет каждый день заниматься своей живописью. Франсуаза осознает, что ей необходимо каким-то образом утвердить собственную независимость перед подавляющим ее Пикассо. И это становится источником непрерывных конфликтов.

Существует и еще одна проблема — слишком частое присутствие в доме Пауло. Ему уже двадцать восемь лет. Следует признать, что очаровательный малыш, которого Пабло рисовал прежде с такой нежностью, не преуспел в жизни. Его результаты в школе были катастрофическими. Его абсолютно ничего не интересовало, не привлекала никакая профессия. Родители не знали, что с ним делать, и постоянно опасались, что он выкинет какую-нибудь глупость. Ольга, которая уже давно смирилась и опустила руки, отправляла его как можно чаще к Пабло. К тому же теперь едва ли можно было рассчитывать на нее или на ее здравомыслие. Так, призывая Пабло уделять больше внимания сыну, она написала: «Если это будет продолжаться, то он кончит, как ты!» Пауло был крепким, высоким парнем (выше 1,80 метра), с рыжей шевелюрой, кстати, очень симпатичный, но нужно было терпеть его похождения, мотоциклы и машины, которые он непрерывно ломал, его пьянство и скандалы, которые он нередко провоцировал. Например, на этот раз к Пикассо обратился комиссар полиции Антиба:

— Я очень сожалею, но вынужден побеспокоить вас в связи с тем, что произошло прошлой ночью. Я никогда не видел ничего подобного. Вообразите только: пытаться выбрасывать женщин в окно! (Речь шла о

женщинах легкого поведения, с которыми развлекались Пауло с другом, выпив при этом… слишком много.)

Кроме того, по словам Франсуазы, споры между отцом и сыном не раз заканчивались несправедливыми упреками Пабло в ее адрес.

— Не пытайтесь оправдываться! — кричал он. — Это мой сын, а вы — моя жена, следовательно, он и ваш сын. Более того, вы здесь, а я не могу отправляться на поиски его матери. Поэтому вам ничего не остается, как взять на себя часть ответственности…

В кого превратится этот молодой человек, который не только отказывается работать, но и непрерывно требует у отца деньги?

Ничего его не интересует, кроме машин с мощным мотором, как «нортон манкс». За рулем он чувствует себя мастером. Он испытывает ощущение власти, силы, он живет… Тогда как в реальности этот смелый мальчик со средними способностями уже давно ощущает давление отца. Кем он может быть рядом с отцом, чьей гениальностью восхищается мир? Сравнение оказывает парализующее действие… Он начнет пить и не остановится никогда…

Зимой он вынужден признаться Пабло, что одна молодая женщина, Эмильен Лот, ожидает от него ребенка. В мае 1949-го родится Паблито Пикассо, а в ноябре 1950-го — девочка Марина. Пауло женится на Эмильен, они станут жить в Гольф-Жуане, а Пабло будет выдавать им на жизнь определенную сумму, кстати, не очень большую, так что Пауло задумается о работе. Этот брак — катастрофа… Эмильен считала, что любит Пауло, особенно ей нравилось носиться с ним на мотоцикле на огромной скорости. Кроме того, он — Пикассо, что тоже не помешает. Марина в любопытной книге воспоминаний «Дедушка» описывает атмосферу, царившую в их семье, и ту сложную ситуацию, в которой они с братом росли, особенно после развода родителей. Их мать утверждала, что была объектом непрерывных сексуальных домогательств со стороны Пабло. Если верить ей, то это он выбрал ее в жены для сына, а брак якобы использовал для того, чтобы более легко удовлетворять свои похотливые желания. В то же время среди коммерсантов маленького городка она гордо заявляла: «Я — невестка Пикассо» или «Мой тесть — гений». Напротив, малознакомым людям она могла сказать: «Вы можете себе представить, что при своем огромном богатстве этот

старый мерзавец оставил нас без единого су». Она утверждала, что он ее карал за неуступчивость, и добавляла категоричным тоном тем, кто скептически относился к ее заявлениям: «Нет! Поверьте мне, я никогда не ошибаюсь».

После развода Пауло снова женится, на этот раз на Кристине Поплен, 1928 года рождения. От этого брака в 1959 году родится сын Бернар Пикассо.

1951 год явился важной вехой в праздной жизни Пауло. В это время у Пикассо, помимо довоенного «испано-сюиса», был прекрасный олдсмобиль 35 CV белого цвета, который ему отдал Сэм Кутц в обмен на одну из картин. Однажды его шофер Марсель Буден взял олдсмобиль без разрешения хозяина и отправился на нем на уик-энд в Довиле, но по дороге врезался в дерево. Сам он остался невредим, но олдсмобиль разбился вдребезги. Пабло вызывает шофера — лицо его сурово, он в бешенстве, но не оскорбляет Марселя. Он ограничивается одной фразой:

— Так как у меня нет больше машины, мне больше не нужен шофер.

Логично. Марсель уходит. Больше они не увидятся никогда. А несколько позже Пабло, который все время сокрушался, что Пауло неспособен найти себе работу, предлагает ему стать его личным шофером, с окладом стажера, каковым он был. Для Пикассо это была возможность преподать урок сыну и одновременно держать его под присмотром.

Пауло, обожавший машины, водил старый «испано-сюис», но это его особенно не обременяло. Несколько позже он будет счастлив: отец купит мощный «хочкис».

В личности Пикассо есть некоторые странные черты и привычки, которые могут удивить и позабавить, так как они совершенно не вписываются в тот образ, который мы все знаем. Франсуаза вспоминает, как грубо отчитывал он ее, если она бросала шляпу на кровать. Он утверждал, что по ее вине может умереть кто-нибудь в доме. А однажды она раскрыла зонтик в комнате: какой ужас! Им пришлось вдвоем обойти по кругу комнату, выкрикивая: «Lagarto! Lagarto!» — как заклинание, чтобы отвести беду. Каждый раз перед отъездом он заставлял Франсуазу и детей присесть на десять минут, не

произнося при этом ни слова. А когда маленький Клод однажды не выдержал и рассмеялся, он заставил все начать заново. Иногда Пабло несколько смущался своего суеверия, он, который всегда исполнял роль сильного духом, но тут же пытался найти объяснение подобному поведению: «О! Я делаю это ради забавы, хотя никогда не знаешь…»

Позволять себя стричь тоже было проблемой. Согласно какому-то дремучему суеверию несколько волос, попадающих в руки другого человека, дают ему огромную власть над вами. Если их сжечь, то может быть еще хуже, так как вы рискуете умереть в тот же день. Лучший выход — поместить их в мешочек и тайно закопать в землю. Но и тут есть риск, что вас могут увидеть… Поэтому Пикассо всегда оттягивал, насколько это возможно, стрижку, а иногда даже делал это сам, пока в 1949 году не встретил парикмахера Эухенио Ариаса, своего соотечественника, когда он убедился, что совпадают их политические взгляды (ведь нельзя же было отдавать себя на милость франкиста!), он принимает его, и тот будет обслуживать его до самой смерти. А какова судьба остриженных волос? Это покрыто тайной, которую была неспособна разгадать даже Франсуаза…

Если подобное поведение Пабло не вызывало особых разногласий, то причиной ссор могли быть животные. Например, однажды они выиграли в лотерею в Валлорисе маленькую козочку. Пабло обожал ее и разрешал ей бродить по всему дому. «Я люблю ее как собственного ребенка», — говорил он. А Франсуаза, напротив, была в ужасе от того, что козочка повсюду оставляла свои «следы». Два месяца спустя, когда ее терпение кончилось, она, не посоветовавшись с Пабло, отдала козочку проходящим цыганам… Позже сказала об этом Пабло.

Он не простит ей этого никогда.

Центральная площадь Валлориса, 6 августа 1950 года. Под платанами — большая толпа горожан и туристов с фотоаппаратами. Гирлянды из разноцветных лампочек на ветвях деревьев. Что здесь празднуют?

Вот установленный на массивном кубе из камня *Человек с ягненком*, созданный семь лет назад на Гранд-Огюстен. Пабло дарит его Валлорису. На балконе отеля «Ренессанс» транспарант — «Валлорис благодарит Пикассо». А вот и сам Пикассо в белой рубашке

и поношенных брюках, как ни старалась Франсуаза убедить его одеться приличнее по случаю торжества. Его сопровождают Лоран Казанова, один из лидеров компартии, мэр города и члены муниципального совета, а также друзья — Элюар, Тристан Тцара, Кокто, Франсин Вайсвейлер, у которой он проживает в Кап-Ферра, и группа более или менее близких друзей и знакомых. Казанова, поднявшись на эстраду, излагает идеи коммунизма в области искусства и приветствует скульптора, своего «собрата по оружию». Местный поэт Андре Верде читает стихи, выражая уверенность, что в будущем дети будут приходить к монументу, играть здесь и водить хороводы… Завершается торжество народным гулянием, продлившимся до рассвета.

Кокто, который мог бы воздать должное заслугам Пикассо гораздо более красноречиво, чем Казанова или Верде, не был даже приглашен на торжество… И тем не менее он произнесет короткую речь… Хотя никто его об этом не просил. Впрочем, это не первый и не последний раз, когда Пабло обрекает на унижение своего друга, к которому питает весьма противоречивые чувства…

Коммунистическая партия продолжает поддерживать своего выдающегося товарища. В ноябре 1950 года Пикассо получает Международную премию мира. А в 1962 году удостоен Международной Ленинской премии мира. Вне сомнения, подобная поддержка была не лишней, так как позиции Пикассо в современной живописи несколько ослабели. В 1950 году Жюльен Альвар в анкете, посвященной современным художникам, в журнале «Искусство сегодня» едва упоминает о Пикассо… А чуть позже искусствовед Мишель Рагон написал без колебаний: «Пикассо удаляется».

В ответ на поддержку партии художник должен был снова взять на себя некоторые обязательства. В июне 1950 года Северная Корея вступила на территорию Южной Кореи и началась война. США, по решению ООН, посылают войска в поддержку Южной Кореи. Пикассо поручают заклеймить американскую агрессию. И он пишет картину в духе *Герники*, назвав ее *Кровавая бойня в Корее*, из которой не понятно, кто же является агрессором, что вызывает недовольство руководства партии. Вдохновленный знаменитой картиной Гойи о расстреле испанских повстанцев, боровшихся против французской

армии в 1808 году, Пикассо изображает группу вооруженных солдат, получивших приказ стрелять в мирное население. Трудно распознать этих военных в средневековых доспехах, нацеливших мушкеты на группу обнаженных мужчин, женщин и детей. Чувствуется, что художник не до конца убежден в том, кто виноват в этой кровавой бойне, а потому и картина не несет мощного эмоционального накала. В Майском салоне 1951 года картина была встречена довольно прохладно, особенно коммунистической прессой в отличие от картины Фужерона *В стране шахт* (выставленной у Бернхейма), удостоенной лестных отзывов.

Напомним, что после оккупации Пикассо больше не живет на улице ля Боэти, 23. Лишь в 1947 году он вместе с Франсуазой вновь появляется здесь. В Париже ощущается явная нехватка жилплощади, в результате чего стали выселять из больших квартир владельцев, если они там не проживали. Пабло пытался использовать связи, но безрезультатно. А его политическая принадлежность едва ли могла помочь… Он должен освободить квартиру. В ней поселится Жак Шабанн, сотрудник радио и телевидения Франции, известный своими ежедневными литературными передачами.

Чтобы пристроить куда-то все, что скопилось на ля Боэти, Пикассо пришлось купить две квартиры на третьем и четвертом этажах старинного особняка на улице Гей-Люссака, 9, расположенного вблизи Люксембургского сада, куда он перевозит семьдесят два огромных ящика с вещами.

В 1951 году Пабло снова встречается с Женевьевой Лапорт[90], бывшей студенткой лицея «Фенелон», которая неоднократно посещала его после освобождения Парижа. Напомним, что в то время их связывала только дружба: в последнюю встречу летом 1945 года она еще с глубоким почтением обращалась к нему: «Месье…», как и подобает девушке семнадцати лет, воспитанной в буржуазной семье. За несколько месяцев в США она настолько усовершенствовала свой английский, что позже смогла читать в разных городах лекции о Франции. Она овладела верховой ездой на одном из ранчо в Колорадо — эта любовь к конному спорту сохранится на всю жизнь. Позже она стала ответственной за связи с общественностью на одной из французских фармацевтических фирм, сопровождая ее директора в его

поездках по миру. Отличное знание языка сделало ее незаменимой на этом посту.

Появляясь иногда в Париже, она встречалась не с Пикассо, который жил в основном на юге, а с Сабартесом. Сабартес, обычно недоброжелательно относящийся к женщинам, окружающим Пикассо, всегда состоял с ней в теплых, дружеских отношениях. Прекрасно владея испанским, Женевьева перевела на французский несколько его работ, в том числе один роман. Она нередко обедает на улице Конвенсьон, где он проживал с женой в очень скромной квартире.

Однажды в мае 1951 года, когда Женевьева позвонила Сабартесу на улицу Гранд-Опостен, то кроме его голоса услышала в трубке какой-то другой, который не смогла сразу узнать:

— Кто это?

— Женевьева Лапорт…

— Дай мне ее!

И тогда Женевьева услышала голос, который никогда не забывала.

— Приезжайте!

Пабло очень не любит разговоры по телефону. Он всегда предельно краток. И они встречаются. Ей двадцать три года. Она очаровательна, забавна, одухотворена и очень непосредственна… На этот раз они становятся любовниками. Вместе с Женевьевой в жизнь Пикассо вошли солнце и радость. Отношения с Франсуазой совсем испортились. Она очень изменилась после рождения Паломы: похудела, утратила свой шарм и красоту, которые в свое время покорили Пабло. Однажды, нисколько не заботясь, что обидит Франсуазу, он заявил: «Вы были словно Венера, когда я вас встретил. Теперь же вы напоминаете одно из изображений распятого Христа в романском стиле, на котором можно пересчитать ребра… Любая другая женщина расцвела бы после рождения ребенка, только не вы. Вы похожи на жердь. И вы думаете, что жердь может нравиться? Только не мне, во всяком случае». Действительно, Франсуаза стала желчной и какой-то отрешенной… Но, как известно, Пабло не любит резко менять привычный образ жизни, он предпочитает сосуществование двух любовниц. В конце концов, думает он, бывшая любовница всегда уходит со сцены, но без драмы, при этом они сохранят дружеские отношения. Он предпочитает именно такое

решение. Подобное поведение могло бы походить на действия султана, желающего создать гарем. Однако ничего из этого не выйдет.

В июне 1951 года Пикассо приезжает в Сен-Тропе с Франсуазой, 14 июня они — свидетели на уже третьей свадьбе Поля Элюара и Доминик Лор. Но почему в Сен-Тропе? Да потому, что у Поля Элюара, обожающего этот уголок Лазурного Берега, есть в Сен-Тропе квартира, которую он снимает на лето, и он надеется провести там несколько недель с Доминик.

Вернувшись в Валлорис, Пабло вскоре уезжает один в Париж, там он встречается с Женевьевой. Давняя поклонница Элюара, она сама пишет стихи, в частности прекрасные строки, посвященные ее нынешнему счастливому состоянию — «После любви» (25 мая 1951 года). Но влюбленный Пикассо мечтает отдохнуть с ней в Сен-Тропе. Он обращается к Элюару с просьбой подыскать ему там небольшой домик. Жилье не найдено, но они с Женевьевой уже отправляются на юг. Недалеко от Эксан-Прованса Пабло надеется поселиться в небольшой гостинице, но ему отказывают. Одного взгляда на его небрежный внешний вид (если его не узнают) достаточно… подобная клиентура не для них. Только в нескольких километрах от Сен-Тропе, в Ла Гард-Френе, они находят комнату.

Первая встреча с Элюарами за ужином — настоящая катастрофа. Элюары сидят с каменными лицами, односложно отвечая на вопросы. Женевьева, не выдержав тягостной атмосферы, удаляется, вслед за ней — Доминик.

Позже ей объяснят подобный прием. Элюары, очень любящие Франсуазу, сурово осудили поведение Пабло — как он осмелился явиться в Сен-Тропе, афишируя новую любовницу? Это непристойное оскорбление Франсуазы. Хотя, откровенно говоря, Элюар плохо подходил на роль моралиста. Это он предоставлял свою жену лучшим друзьям… «Но это совершенно иное дело!» — говорит он тем, кто пытается его упрекать. Пабло, оставшись с Полем наедине, объяснил, что последнее время жил как в аду, что был на грани самоубийства. «Женевьева спасла мне жизнь, как сказал врач. Она научила меня снова смеяться, ты понимаешь… смеяться».

И это действительно так, к Пабло снова вернулись его веселость, радость жизни, остроумие, которые мгновенно покоряют окружающих.

На следующий день Пабло с Женевьевой встречают совершенно иной прием — теплый и дружелюбный. Элюары поняли драму Пабло, его тревогу и нежелание ранить Франсуазу и в то же время невозможность восстановить с ней согласие, взаимопонимание; они также осознали, какую роль сыграла Женевьева в том, чтобы вернуть Пабло вкус к жизни, сделать его снова счастливым.

С начала июля и до конца августа они будут наслаждаться отдыхом. Элюар подыскал им небольшой старый дом на улице Бушоньер. Каждый день они обедают в порту в ресторане «Эскаль», где зарезервировали столик. Женевьева отмечает воздержанность в пище и трезвость художника, он ест очень умеренно, никогда не берет аперитива, пьет совсем немного вина. Явно, он хочет любой ценой сохранить ясность ума и способность концентрироваться, иными словами, сберечь свои творческие способности. Дни мирно протекают на пляже в компании Поля и Доминик. А по вечерам они отправляются в «Пальмир», где знаменитое механическое пианино завораживает Элюара, а Пабло немного раздражает. А иногда Пабло и Женевьева отправляются бродить по окрестным холмам, утопающим в зелени. Порой они поднимаются до кладбища Сен-Тропе, оно возвышается на прибрежной скале над заливом… и Пабло с удовольствием слушает, как Женевьева читает ему знаменитые стихи «Морское кладбище». Пабло, в свою очередь, рассказывает забавные истории, анекдоты. Он как-то признался Элюару в присутствии Женевьевы:

— Как ты знаешь, каждая моя любовь до сих пор заставляла меня скрежетать зубами, страдать, это было подобно двум телам, обвитым колючей проволокой, трущимся друг о друга, раздирая на куски… С ней, напротив, все всегда наполнено нежностью, медом… Она — словно улей без пчел. С тобой, — добавил Пабло, — я могу быть откровенным, естественным, не разыгрывать комедии…

О своем отношении к деньгам он как-то сказал Элюару:

— Мне необходимо зарабатывать деньги, не для меня лично, ты знаешь, в какой нищете я живу, а для других. Ведь никто обо мне не заботится. Ты даже не можешь себе представить, насколько я одинок…

В последнем заявлении Пикассо, вероятно, был искренен — это не первый раз, когда он жаловался на одиночество. И если слово «нищета» не может быть применимо всерьез к его жизненным условиям (возможно, за исключением его одежды), то следует

признать, что роскошь и даже обычный комфорт едва ли его привлекали. Об этом свидетельствуют дома, которые он выбирает, руководствуясь при этом только практическими или профессиональными соображениями. А если нанимает шофера, то только потому, что сам не умеет водить машину, а не для того, чтобы произвести впечатление на друзей. Впрочем, действительно содержание Ольги, Пауло, Марии-Терезы и Майи, а также Франсуазы с двумя детьми требовало немалых средств. Но, как это часто бывает в подобных случаях, жестокая нищета, которую он прежде испытал в Париже, и инстинктивный страх снова оказаться в таком положении наложили заметный отпечаток на его психологию, поэтому иногда его охватывает желание копить деньги. Франсуаза Жило описала его привычку открывать по вечерам старый красный чемодан фирмы «Гермес», который он всюду возил с собой, причем он был единственным обладателем ключа от него. Чемодан заполнен «пятью или шестью миллионами франков», чтобы у него всегда было «на что купить сигарет», шутил Пабло.

«Я хочу пересчитать эти деньги, — заявлял он, — а вы поможете мне». И он извлекал из чемодана все содержимое и раскладывал небольшими стопками пачки по десять банкнот каждая, тщательно подколотых. Он считал и пересчитывал, так как постоянно ошибался, обнаруживая то девять, то одиннадцать банкнот… Когда же ему надоедало это занятие, он снова складывал купюры в чемодан и запирал его. Такое количество денег действовало успокаивающе!

Совершенно иные воспоминания сохранила Женевьева. Он был настолько добр, говорила она, что было опасно гулять с ним по улицам. «Стоило мне бросить мимолетный взгляд на какую-нибудь вещь, как он тут же покупал это». Более того, он хотел приобрести для нее дом, в котором они жили в Сен-Тропе, но она отказалась.

К счастью, не деньги были темой бесед Пабло и Женевьевы. Он рассказывал ей массу забавных историй, например случай с женщиной, которая воскликнула перед одной из его картин:

— Я не понимаю, мэтр!..

— Этого только не хватало, мадам! — ответил он, изображая себя оскорбленным.

В Памплоне Пабло ради забавы нарисовал лица на каждом колене Женевьевы, и когда она шла, то эти лица начинали гримасничать или

смеяться, и ей приходилось передвигаться, согнувшись вдвое, чтобы следить за рисунками в постоянном движении. Какое-то время она даже отказывалась купаться в море, чтобы сохранить их неповрежденными. Пабло делал такие рисунки не раз. Подобным образом он разрисовал колени Жаннет Вермерш, подруги Мориса Тореза, что доставило большое удовольствие генеральному секретарю партии, несмотря на то, что рисунки были аполитичны…

В конце августа Женевьева вернулась в Париж, а уже в сентябре они снова вместе на улице Гранд-Огюстен. Пабло напряженно работает, но иногда они совершают поездки в окрестности Парижа — Фонтенбло, Барбизон или отправляются в «Лягушатник», любимый импрессионистами ресторанчик на берегу Сены. В последующие месяцы они встречаются только периодически, так как Пабло часто находился в Валлорисе. Кроме того, Франсуаза с детьми на зиму вернулась в Париж, поселившись в квартире на улице Гей-Люссака, опасаясь, что могут отобрать и эту квартиру из-за того, что в ней не живут.

В конце лета произошел случай, еще более отдаливший Пабло и Франсуазу. Мадам Рамье вместо того, чтобы сосредоточить свое внимание только на керамике, решила, побуждаемая самыми добрыми намерениями, сообщить Франсуазе, что любовное увлечение Пабло блондинкой закончилось…

— Я говорю вам об этом только потому, что это закончилось… — добавила она с уверенностью.

Значит, это было и продолжалось? Франсуаза просит Пабло объясниться, но он, опасаясь ее очередного кризиса, все отрицает. Она не поверила, вспомнив ту молодую поклонницу, на которую обратила внимание несколько лет назад, прозвав ее «Канталь» (сорт сыра), потому что Женевьева, родом из Оверни, часто предлагала Пабло сыр, желая таким образом отблагодарить его за американский шоколад, которым тот ее угощал. Но Франсуаза даже и мысли не допускала, что девушка может стать ее соперницей, о чем потом написала в воспоминаниях.

И тогда, не доверяя ему, она предлагает сопровождать Пабло в каждой поездке в Париж. Он категорически возражает — это будет слишком утомительно для детей. В любом случае, в конце октября он

должен обязательно присутствовать в Валлорисе, где 25 октября будут отмечать его семидесятилетие. В связи с юбилеем «Les Lettres françaises» посвящает ему практически весь номер журнала, а в Валлорисе празднества продлятся три дня, приедет масса приглашенных друзей. Так как Женевьева, естественно, не может при этом присутствовать, то Пабло отправляет ей огромный букет красных гвоздик с запиской: «Женевьеве, в память о каждом мгновении».

Наиболее значительным творением Пикассо в 1952 году, несомненно, была расписанная капелла в Валлорисе, предоставленная ему муниципалитетом. Пабло работал без устали месяцами, заполняя блокноты десятками эскизов. Он хочет превратить эту часовенку в *Храм мира*, нарисовав два огромных панно: *Война* и *Мир*, полностью покрывающих свод. Это поистине грандиозная работа, которую художник выполняет с апреля по сентябрь 1952 года. Встает он поздно, отправляется купаться в Гольф-Жуан, а вернувшись, приступает к росписи, работая по восемь-девять часов.

Франсуаза мало интересуется его делами. Пабло, правда, запретил кому бы то ни было появляться в часовне, не делая исключения даже для нее.

Во время этой изнурительной работы его дружески поддерживают Эдуар Пиньон и его жена Элен Пармелен, супружеская пара, которой он предложил бесплатно пожить в одной из комнат над его мастерской в Фурнасе. За несколько месяцев до этого Пикассо предложил Пиньону вести рядом с ним «жизнь художника». Пиньон был коммунистом, но слишком любил свободу творчества, чтобы строго следовать принципам социалистического реализма. А Элен Пар-мелен, будучи критиком в области искусства в «Юманите», тоже не слишком строго придерживалась идеологии партии. Пиньон и его жена останутся до смерти Пикассо самыми близкими его друзьями, особенно после появления в жизни художника Жаклин Рок. Более того, Элен напишет полдюжины книг, в частности «Путешествие с Пикассо» (1980), где с большой точностью воспроизводит высказывания Пабло, а также описывает его образ жизни и творчество.

Закончив стенные панно *Храма мира*, Пикассо возвращается в Париж. Увы, вскоре он узнает о внезапной смерти Элюара, который никогда не отличался крепким здоровьем и покинул этот мир в

пятьдесят семь. Эта смерть потрясла Пабло, его дружеские отношения с Полем были такими же, как и с Аполлинером.

А несколько месяцев спустя случилась еще одна смерть, на этот раз не близкого друга, но она послужила причиной тревоги совсем иного рода.

Валлорис, 6 марта 1953 года. Молодой телеграфист доставляет Пикассо телеграмму, подписанную «Арагон». Текст лаконичен: «Сталин умер. Делай, что хочешь». Пабло понимает тут же, что он имеет в виду. Директор «Les Lettres françaises» просит художника выполнить для журнала портрет умершего. Пикассо обращается с просьбой срочно предоставить в его распоряжение все имеющиеся фотографии Сталина. Он выбирает снимок 1903 года, где Сталину двадцать четыре года. На снимке — молодой человек, не имеющий ничего общего с образом «отца народов». Пикассо рисует портрет угольным карандашом, изображает лицо крупными штрихами, нисколько не искажая его. Арагон и Пьер Дэкс оценили его работу и вскоре отправили в печать. Увы, едва портрет появляется из ротационной печатной машины, как рабочие типографии и партийные журналисты выражают крайнее возмущение. Разве можно так изображать «отца народов»? Его образ — объект подлинного поклонения членов партии — настолько явно не соответствовал тому, что изобразил художник, что это вызвало у товарищей по партии шок, они не хотели верить своим глазам. Для них это оскорбление памяти умершего. Некоторые даже подумали, что Пикассо, чья любовь к шуткам была широко известна, хотел посмеяться над Сталиным…

Пикассо еще счастливо отделался! Сначала он хотел изобразить его обнаженным!

«Юманите» от 19 марта публикует суровое коммюнике секретариата компартии, где «категорически осуждается публикация […] портрета великого Сталина, выполненного товарищем Пикассо. Не подвергая сомнению чувства выдающегося художника Пикассо, известного каждому своей симпатией к рабочему классу, секретариат партии сожалеет, что товарищ Арагон, который, кстати, отважно боролся за развитие реалистического искусства, мог позволить подобную публикацию». Арагон вынужден выступить с самокритикой, и ему пришлось напечатать в газете, которую он возглавлял, не только

это коммюнике, но и подборку писем возмущенных и потрясенных читателей.

Он испил чашу позора до дна…

Корреспонденты упомянутых писем особо сожалеют о том, что «огромная доброта товарища Сталина» не отражена в этой постыдной карикатуре. А Фужерон, официальный художник компартии, не забывший иронических замечаний Пабло в адрес его картины *Парижанки на рынке*, подверг критике Арагона и напомнил о «разочаровании и возмущении товарищей». Наиболее яростное высказывание он направил в адрес «выдающегося художника [..], неспособного выполнить хороший и простой портрет человека, который пользуется любовью пролетариата всего мира».

Тем не менее Морис Торез, вернувшийся в апреле 1953 года из СССР, где лечился в течение трех лет от кровоизлияния в мозг, заявил, что не одобряет коммюнике и сожалеет о том, что Арагон согласился его опубликовать; он сообщает об этом и Пикассо. Но читатели узнают мнение Тореза только несколько месяцев спустя. Слишком поздно…

Пикассо, который обычно не терпит никаких проблем, проявляет странное спокойствие по отношению к хулителям, ограничиваясь заявлением: «Я принес букет на похороны. Мой букет не понравился. Это всегда случается в семье». Вне всякого сомнения, он слишком ценит поддержку партии, чтобы ее лишиться… Но отношение к нему партии больше никогда не будет таким, как прежде…

Описание образа жизни Пикассо в этот период было бы неполным, если бы мы не упомянули о его страстном увлечении корридой. Впервые он увидел корриду в восьмилетием возрасте, когда отец привел его на Пласа де Торос в Малаге. Но теперь эта страсть вспыхнула с новой силой.

Как только наступал сезон коррид, Пабло, с тех пор как он живет на юге, старается не пропустить ни одного представления. Его хорошо знают в Ниме, Фрежюсе, Арле, ему даже отводят роль президента специально организованных дополнительных представлений для любителей и знатоков корриды и просто любопытных. Из-за этого увлечения между Пабло и Женевьевой часто возникают довольно горячие споры. Пабло очень любит животных, он не может жить без них. Именно с ними он ведет какое-то особое, тайное общение. В таком случае как объяснить то удовольствие, которое ему доставляет

зрелище столь жестокое по отношению к лошадям и быкам? Он пытается доказать молодой женщине, что для них эта смерть гораздо лучше, чем на бойне. Но подобный аргумент ему самому кажется не очень веским, тогда он признается, что испытывает сильное волнение при виде этого возрождения культа Митры. Женевьева замечает, что Пикассо серьезно верит в некие мистические силы, правящие миром. Они проявляются в ходе этих церемоний. Являясь свидетелем страданий животного, человек как бы переживает собственную драму. В атмосфере культа тавромахии воспитаны большинство испанцев.

Итак, каждую субботу и воскресенье Пауло, как организатор развлечений отца, везет Пабло и его близких на корриду. Там они встречают много друзей, особенно в Ниме, где Андре Кастель, главный патрон местных представлений, традиционно угощает паэлой художника и его свиту. Рядом с Пабло часто бывают Лейрисы, Рамье, Вилато, Пиньоны, Кокто со своим компаньоном Дуду и мадам Вейсвеллер, Жак Превер, Коко Шанель, владеющая виллой на юге, Андре-Луи Дюбуа, богатый коллекционер Дуглас Купер, хозяин замка Кастиль, которым он владеет вместе с Джоном Ричардсоном, искусствоведом.

Даже в совсем преклонном возрасте Пикассо посещает корриды. Они напоминают ему детство. Мог ли он тогда подумать, что спустя много лет тореро с почтением будут посвящать ему своего первого быка, а он сам будет занимать почетное место на трибуне?

О том, какое удовольствие доставляло это зрелище художнику, можно увидеть на фотографиях Люсьена Клерга.

Большой радостью для Пабло был приезд друзей на виллу «Ла Галлуаз». Когда он был в хорошем настроении, то вместе со всеми отправлялся в ресторан «Тету» в Гольф-Жуане или в «Золотую голубку» в Сен-Поль-де-Вансе. Тогда он блистал остроумием, рассказывал анекдоты, изображая в лицах различных персонажей, и даже с наступлением ночи не проявлял ни малейшей усталости. Жан Кокто в своем дневнике вспоминает несколько эпизодов 1953 года.

Пикассо сообщает гостям:

— Я совершил чудо.

— Какое? — спрашивают его.

— Одна пожилая женщина захотела посетить мою выставку, она прибыла туда в инвалидном кресле-коляске. Увидев мои картины, она вскочила и убежала.

В другой раз, когда его обвинили в том, что ему на все наплевать, он ответил, расхохотавшись:

— Конечно, мне на все наплевать. Но каждому на все наплевать, а не только мне. А Богу? Разве ему не наплевать на все?

Когда Франсуаза приезжает в Валлорис из Парижа, она измучена и в депрессии. В своей книге «Жить с Пикассо» она пишет, что якобы заявила Пабло: нет больше никакой причины, чтобы продолжать жить с ним. Он отказывается в это поверить, ведь его не бросают… Он спрашивает, не появился ли кто-то в ее жизни. Она отвечает отрицательно. «Тогда вы должны остаться…» — заявляет он тоном, не терпящим возражений.

Франсуаза также сообщает в своих воспоминаниях, что зимой 1953 года ссоры между ними происходили все чаще. А Пабло, в растерянности, не желая лишиться общения с детьми в случае ухода Франсуазы, все больше раздражается, его приступы злости сменяются жалобами. Друзья, которые иногда заставали их внезапно во время этих сцен, не верят своим глазам — мучительное зрелище.

Чтобы как-то отвлечься, Пабло старается чаще уходить из дома в поисках развлечений. Он не пропускает ни одной корриды, часто выезжает в Париж. Его слава обеспечивает ему многочисленные любовные приключения. А хозяева отелей Ниццы и Канн считали за честь предоставить ему номер на пару ночей… или на пару часов. После таких отсутствий Франсуаза перестала спрашивать, где он бывает. Какой смысл? Она сама уезжает в Париж, в мастерской на улице Гей-Люссака работает над декорациями и костюмами для балета Жанин Шарра «Геракл». Она встречает молодого философа, грека Костаса Акселоса, который, зная о ее семейных проблемах, признается ей в любви и предлагает покинуть Пикассо и жить с ним… Как ни странно, она пока не готова к этому.

А Пикассо ведет себя странно, невпопад он заявляет гостям: «Вы не знаете новость? Франсуаза меня покидает». Собравшиеся начинают уговаривать Франсуазу не уходить. Но чего все-таки добивается Пабло? Если хочет разубедить Франсуазу совершать этот шаг, то

подобная тактика исключительно неумелая и он рискует добиться результата, противоположного тому, которого желает.

А может, наоборот, хочет, чтобы Франсуаза ушла сама и не ощущала себя покинутой. Тогда избранная им позиция понятна. Она позволяет избежать прямого разрыва, сопровождаемого слезами и истерикой, да и он не будет испытывать мучительного чувства вины. Его жизнь с Франсуазой стала настолько мрачной и печальной, что, вероятно, Пабло хотел бы покончить с этим. Конечно, совершенно определенно, что именно Франсуаза покинула Пабло, а не наоборот.

Мадам Рамье наняла в «Мадуру» новую продавщицу. Это ее кузина, Жаклин Ютен, молодая женщина двадцати пяти лет, с копной черных волос и огромными темными глазами. Ее девичья фамилия — Рок. После развода с мужем она живет с дочерью Катериной, шести лет. Иногда, когда Пабло заглядывает в магазин, они болтают. Жаклин испытывает беспредельное почтение к выдающемуся художнику. Он же, несмотря на годы, а может быть, именно поэтому, ценил это молчаливое поклонение. Но пока этим все ограничивалось.

Летом 1953 года Франсуаза призналась Пабло, что у нее есть «кто-то другой». Как ни странно, Пабло, обычно довольно скрытный, начинает обсуждать сложившуюся ситуацию со всеми друзьями, которые приезжают их навестить. К счастью, в это время к ним приехала Майя, ей уже восемнадцать. Жизнерадостная девушка несколько разряжает напряженную атмосферу в доме. Франсуаза даже начинает думать, что смогла бы остаться, несмотря на ежедневные письма Костаса, который торопит приехать к нему.

12 августа Пабло принимает приглашение графа и графини де Лазерм, друзей Маноло, погостить у них. Он вместе с Майей останавливается на их роскошной вилле в Перпиньяне, а 15 августа присутствует на корриде в Коллиуре. После короткого пребывания в Париже он снова возвращается в Перпиньян, на этот раз с Пауло и друзьями, среди которых Зетта и Мишель Лейрисы. Франсуаза отказалась приехать, хотя и была приглашена. Пабло неоднократно выезжает в Валлорис, посещает другие корриды, а также участвует в празднике, организованном коммунистами в его честь в Сере. Он счастлив снова говорить по-каталонски.

А еще он увлечен хозяйкой, очаровательной графиней де Лазерм, а также красавицей Розитой, приемной дочерью Маноло. Неизвестно,

куда бы завели его эти увлечения…

29 сентября Франсуаза предупредила Пабло, что покидает его и уезжает в Париж. Она будет жить в квартире на улице Гей-Люссака, которую Пабло перевел на ее имя. Она забирает детей, которых уже записала в школу на Нотр-Дам-де-Шан. До последнего мгновения Пабло не верил, что она его покидает, и даже не стал прощаться с ней, когда прибыло такси, чтобы отвезти на вокзал ее, Клода и Палому.

«Черт!» — все, что он нашел сказать, наблюдая, как скрывалась за поворотом машина. Он возвращается в «Ла Галлуаз».

Пикассо не задерживается в Валлорисе и вскоре возвращается на улицу Гранд-Огюстен. Стоит ли говорить, что его окружение осыпает упреками Франсуазу. Как могла она заставить страдать Пабло? У нее просто нет сердца! Газеты и журналы обсуждают красавца-грека, ради которого она покинула Пикассо. Более того, пресса приписала ей пикантную формулировку: «Я не хотела больше жить с историческим монументом», хотя Франсуаза категорически отрицала свое авторство.

В Париже Пикассо посещают, наряду с другими, Лазер-мы, а также вдова Маноло и Розита. Он почти не работает, что совершенно нехарактерно для него…

Конец октября 1953 года. Женевьева Лапорт получает телеграмму: «Прошу позвонить ОДЕ-28–44, Пикассо». Обеспокоенная, она спешит к телефону. Сабартес соединяет ее с Пабло. Она спрашивает, не заболел ли он… «Нет, нет. Приезжай… приезжай немедленно!» — ответил он и повесил трубку, ничего не объяснив. Что же произошло? В течение нескольких месяцев они обменивались лишь несколькими письмами! Когда Женевьева прибыла на Гранд-Огюстен, Инес задержала ее на несколько секунд и прошептала: «Франсуаза окончательно ушла. Месье не решался позвонить вам. Это я посоветовала ему дать телеграмму». Но так как она пришла во время завтрака, они с Пабло не могли поговорить из-за присутствия семи или восьми гостей. Когда, наконец, остались вдвоем, Женевьева сообщила, что собирается уехать в Арбонн, где на окраине Фонтенбло она сняла ферму. Он решает сопровождать ее. Они договорились, что оттуда его заберет Пауло. По дороге на ферму, пока Женевьева вела машину, Пабло объяснял ей, насколько сильно он ее любил…

— Нет, ты меня больше не любишь, — ответила она, готовая разрыдаться.

— Ты ничего не поняла. Я хочу сказать, что я испытываю угрызения совести по отношению к тебе. Я не испытывал этого ни к кому, ты знаешь это. Я должен был соединиться с тобой раньше…

Во время ужина в «Ба-Бре» он спросил:

— Ты, возможно, видела мою фотографию в газетах?

Действительно, весной в прессе появилось фото Пабло с фальшивым носом и в котелке. Она была потрясена…

— Ты знаешь, зачем я сделал все это? Почему я вернулся в Сен-Тропе? Почему я ходил по ночным кабакам, хотя ненавижу это? Я наряжался, надевал цилиндр. Я всюду искал тебя. Я так надеялся встретить тебя там!

А на следующее утро он сообщил ей, что должен вернуться в Валлорис, куда его отвезет Пауло. Она надеялась, что он проведет хотя бы несколько дней в Арбонне или, по крайней мере, в Париже. Ее разочарование было велико…

Тем не менее, уезжая, он спросил:

— Ты едешь?

Но Женевьева, глубоко задетая его решением вернуться на юг, не могла поверить, что он действительно хочет, чтобы она была с ним. У нее нет больше сил его ждать. В ответ на это предложение она говорит такое, за что ей самой стало стыдно:

— Смени сначала простыни!

Она слишком долго мечтала о доме в Валлорисе, который он показал ей в 1951 году, пропитанный по его прихоти присутствием Франсуазы.

Пабло, удивленный и раздосадованный, садится в машину, которая выезжает за ворота фермы и вскоре скрывается из вида, увозя Пикассо в одиночество…

В тот же вечер Доминик Элюар упрекает Женевьеву в том, что она не поняла желания художника — жить с ней. Насколько она глупа!

Ужасное недоразумение. Но ответственность за это разделяют оба. Пабло, иногда более робкий, чем можно было бы ожидать, в выражении собственных чувств, только в последние минуты перед отъездом решился пригласить Женевьеву поехать с ним. «Месье не

решался» даже позвонить ей. Вне сомнения, Пабло считал, что, предлагая ей жить с ним вскоре после ухода Франсуазы, а не до этого, он унижал Женевьеву; это выглядело, как будто он спешил найти замену Франсуазе, чтобы не оставаться одному. Он поступил не слишком деликатно. Не следует забывать и о его возрасте. Как бы все сложилось, учитывая, что их разделяет сорок шесть лет и ему уже семьдесят два? В подобных обстоятельствах разве не мог он испытывать некоторые колебания?

Женевьева не все потеряла. Она сохранила дружеские отношения с Пабло. В июне 1954 года она издает свой первый сборник стихов «Всадники тьмы», который был иллюстрирован семью гравюрами Пикассо. Позже она опубликует многие рисунки, выполненные Пабло для нее, используя их также для украшения сборников своих стихов. Сорок три рисунка, большинство из которых изображают ее, отличаются необычайной элегантностью и удивительной классической чистотой линий. Все рисунки проникнуты нежной любовью автора к изображаемой модели[91].

В Валлорисе вдова Маноло и Розита заботятся о Пабло, ставшем одиноким. Они взяли на себя домашние хлопоты. Пабло, выбитый из колеи, практически не в состоянии работать… или работает совсем немного! Как и следовало ожидать, именно работа помогает ему справиться с глубокой депрессией. Когда-то он давал совет Сабартесу, переживавшему кризис неврастении: «Работай, старина!» Теперь он сам этим воспользовался. 28 ноября Пабло начинает серию из ста восьмидесяти рисунков, которую закончит в феврале 1954 года, посвятив ее проблеме взаимоотношений между художником и его моделью. Иногда его рисунок совпадает с его личным дневником. Он противопоставляет постаревшего, некрасивого художника молодой красивой девушке. Пабло сделал массу вариаций на этот сюжет. Он не щадит себя. С горечью и потрясающей трезвостью он наблюдает персонаж, в которого превратился. Поглощенный работой, он все-таки находит время, чтобы встретить Новый год в ресторане Валлориса в кругу друзей — Лейрисов, Пиньонов, Лазермов. В 1954 году появится серия рисунков, посвященных этому событию, — *Сюита остроумия.*

Встреча с Сильветтой Давид весной наступившего года предоставит Пабло новую тему для работы. Он выполнит около сорока

ее портретов. Это двадцатилетняя девушка, с которой художник познакомился в Валлорисе, живет с молодым англичанином Тоби. Стройная, грациозная блондинка, собирающая волосы на затылке в «конский хвост», как у Брижит Бардо, соглашается позировать, но ставит условие — ее жених Тоби будет присутствовать на сеансах.

А в июне Пикассо начинает писать портреты Жаклин Рок, которую разыщет на пляже, так как она бывает там чаще, чем в магазине «Мадура». Он напишет ее в виде загадочного сфинкса, этот портрет позже назовут *Портрет Жаклин Рок со скрещенными руками.* В это время она уже стала его любовницей, но тогда он не думал вступать с ней в длительную связь. А Франсуаза уже порвала со своим греком Костасом — не смогла выдержать более трех месяцев, в чем признается Пабло. Но она не собирается возвращаться к Пикассо, хотя это не мешает ей отправлять Клода и Палому к отцу на время школьных каникул. И все же во время одной корриды (без смертельного исхода), официально организованной Пикассо, а практически — Пауло, Франсуаза согласилась участвовать в представлении и торжественно въехать на арену на лошади, этим она надеялась унизить соперницу и вызвать ее ревность, что очень развлекло Пабло… Летом отель Лазермов был полон: помимо Пикассо, приехали Франсуаза с детьми, Пауло со своей подругой Кристин и, конечно, Лейрисы, Пиньоны, Роланд Пенроуз, Дуглас Купер… Неожиданно Жаклин предъявляет претензии Пабло, почему не приглашены она и ее дочь. Пабло требует, чтобы они поселились в другом отеле, — они повинуются, но появляются во время обедов…

Пабло наслаждается отдыхом, он обожает эти места, часто посещает Коллиур, бывшую вотчину Матисса. Его настолько покорила эта область, столь близкая к Испании, что он даже подумывал, не обосноваться ли ему здесь, что, естественно, взволновало Рамье и Пиньонов, опасавшихся, что он покинет Валлорис.

С поразительным упорством Жаклин Рок снова пытается поселиться у Лазермов. Новый взрыв гнева Пикассо. Тогда Жаклин на следующий день отправляется на вокзал. Пабло вздыхает с облегчением. Но это продлится недолго.

Через несколько часов — телефонный звонок из Безье — это Жаклин. Пабло отказывается говорить с ней. Но она звонит снова и угрожает покончить с собой. Пабло не выдерживает:

— Давай, кончай! Делай, что хочешь. Мне наплевать…

Через сорок восемь часов появляется Жаклин. «Пикассо заявил мне, что я могу делать, что хочу, — объясняет она, — и вот я здесь!»

Пабло не говорит ни слова. Это выше его сил. К тому же Жаклин сумела завоевать симпатию Лазермов, так как не лишена некоторого обаяния, но в еще большей степени наделена упорством в достижении поставленной цели. Более того, ее обожание Пикассо было не только демонстративным, но и искренним.

Через несколько дней она возвращается в Валлорис с Пабло, а затем они уезжают в Париж, где она живет с ним на Гранд-Огюстен… Она победила.

А Пикассо считает, что в его возрасте он больше не нуждается в присутствии рядом с ним еще одной художницы или интеллектуалки, ему нужна женщина, способная освободить его от всяких домашних забот, чтобы он полностью мог посвятить себя творчеству. И когда они переедут жить на юг, Жаклин действительно будет содержать в порядке дом, следить, чтобы он регулярно питался, был опрятно одет. Она возьмет на себя все заботы, которые докучали ему и даже раздражали: связь с нотариусами, банкирами, налоговой службой, прессой, а также корреспонденцию, тем более что Сабартеса не было с ними… впрочем, она бы этого не пережила.

Во время пребывания в Париже, так как ни Пабло, ни Жаклин не хотели больше возвращаться в Валлорис, атмосфера в доме была едва ли благоприятной для работы. Пабло не раз вспоминал с сожалением свою мастерскую в Фурнасе. Кроме того, орды журналистов осаждали его, стремясь раздобыть сведения о его личной жизни. Где бы он ни появлялся — в Сен-Жермен-де-Пре, в кафе «Флора» или у Липпа — его сразу же окружали толпы… к тому же он утратил привычку работать на Гранд-Огюстен. И все же присутствие Жаклин помогало ему, особенно когда в ноябре 1954 года пришло печальное известие о смерти Анри Матисса. Взаимоотношения художников были довольно сложными, неоднозначными. Когда ему позвонила дочь Матисса, Маргарита Дютми, он отказался говорить с ней. Смерть вызывала у него страх. Кстати, он запрещал, чтобы это слово произносили в его присутствии. Тем не менее утрата Матисса глубоко взволновала его — это был единственный художник, которого он считал равным себе, с

кем мог бы поддерживать настоящий диалог. У Пикассо было несколько замечательных картин Матисса, в том числе знаменитый *Натюрморт с апельсинами*. Когда Матисс был уже тяжело болен, говорят, что Пикассо посетил его, он опустился на колени у кровати больного и поцеловал ему руку…

13 декабря 1954 года Пикассо неожиданно приступает к грандиозной работе. В течение нескольких месяцев он написал пятнадцать вариаций на тему *Алжирских женщин* Делакруа.

Не потому ли, как он говорил, шутя, что Матисс «завещал» ему своих знаменитых одалисок? Или потому, что одна из женщин алжирского гарема была удивительно похожа на Жаклин? Естественно, речь не идет о простом подражании, очень давно он видел версии этой картины, представленные в Лувре и в Музее Монпелье! Это было своего рода трамплином, с помощью которого он начал массу экспериментов, которые доставляли ему наслаждение. Он одевает, раздевает, снова одевает одалисок, меняет их позы, цвета, трансформирует декорации, пробуя разные варианты. Его друзья успокоились: потрясения в личной жизни не нанесли вред вдохновению художника. Как всегда, появление новой женщины омолаживает его творческую энергию, и его семьдесят четыре года не явились препятствием… Подобные вариации на темы старых мастеров не явились чем-то новым в истории искусства. Такие выдающиеся художники, как Мане или Сезанн, писатели Жироду и Кокто уже использовали диалог с прошлым.

Незадолго до того, как Пикассо завершил цикл вариаций на тему Делакруа, 11 февраля 1955 года, умерла в возрасте шестидесяти трех лет в одной из клиник Канн Ольга, одинокая и беспомощная. Только Пауло, ее сын, присутствовал на похоронах… Пабло отказался поехать. По его словам, она для него больше не существовала.

Глава XV ПОСЛЕДНИЕ ЛУЧИ

Пикассо слишком любит юг, чтобы надолго оставаться в Париже, да и мастерская на Гранд-Огюстен уже настолько перегружена, что приходится с трудом пробираться между ящиками. Весной Пабло и Жаклин уезжают на Лазурный Берег, чтобы подыскать новый дом. Их выбор останавливается на огромной белой вилле, построенной в 1900 году в необарочном стиле, бывшем владении семьи Моэт и Шандон. Вилла расположена на вершине холма «Калифорния», на востоке Канн. Отсюда открывается восхитительный вид на залив, мыс Антиб и острова Лерен. Дом окружает чудесный парк с пальмами, соснами, эвкалиптами и кипарисами, обнесенный высоким забором. Здесь Пикассо ощущает себя более защищенным от назойливых любопытных, чем в «Ла Галлуаз». Решение принято — он покупает виллу.

Оформление интерьера и меблировка не составляют проблемы. Многочисленные комнаты просторны, наружные застекленные двери, выдержанные в манере ар-нуво, высокие. Лепной орнамент, розетки и деревянная обшивка стен покрыты белой клеевой краской. Мебели немного — ничего ценного, все только самое необходимое. Но вскоре почти все комнаты были заполнены тем, что перевезено с Гранд-Огюстен, из Буажелу, Валлориса: картинами, скульптурами, африканскими масками, керамикой и сотнями других предметов… Пикассо занял под мастерские три больших зала на первом этаже, а также оборудовал мастерскую на втором… А среди этого хаотического нагромождения вещей, напоминающего склад, носились три собаки Пабло, в том числе Ян. К ним присоединилась коза Эсмеральда, которая оставляла повсюду на паркете и даже на рисунках блестящий «горох», а Пабло с умилением наблюдал за ней. Эсмеральду подарила Жаклин, желая заменить его маленькую козочку, от которой так бессердечно избавилась Франсуаза.

Несомненно, Жаклин, очень педантичная и любящая порядок, должна была страдать в этих джунглях Пикассо, но у нее хватило ума и такта, чтобы не выступать против того, что составляло неотъемлемую часть художника. Именно в такой обстановке Пикассо

чувствовал себя наиболее комфортно. Он даже написал пятнадцать полотен с изображением мастерских, назвав их *Мой внутренний пейзаж*.

В этом же году Анри Жорж Клузо снимает полнометражный цветной фильм «Тайна Пикассо». Съемки проводились на студии де ла Викторин в Ницце. Клузо придумал хитроумное приспособление, позволяющее камере снимать процесс рисования с оборотной стороны полупрозрачной пленки, при этом рука художника не закрывала рисунок, и зритель был свидетелем его рождения. Автор фильма взял грех на душу, когда осмелился представить художника как исполнителя эффектного номера в мюзик-холле, мгновенно изображавшего что-то по требованию публики, причем в конце каждого номера раздавался оглушительный бой барабанов. Бесспорно, этот фильм напоминал цирк, но именно это понравилось Пабло, и он согласился работать ежедневно по двенадцать, а иногда и четырнадцать часов в течение лета при изнурительной жаре от осветительной аппаратуры.

Ему понадобилось затем несколько недель, чтобы прийти в себя…

И снова Пабло принимается за работу. Созданное им в этот период отличается таким изобилием и настолько разнообразно, что просто невозможно описать все сделанное достаточно полно и точно. Ограничимся перечислением только некоторых этапов в его столь плодовитом творчестве.

С августа по декабрь 1957 года Пикассо приступает к *Менинам,* он пишет сорок четыре вариации на тему этого шедевра Веласкеса. Так как подобная напряженная работа требовала абсолютной тишины и покоя, Пабло уединяется на втором этаже, где его могло побеспокоить только воркование голубей. Здесь происходил его воображаемый диалог с выдающимся испанским мэтром…

Напротив, без особого вдохновения он создает в следующем году по заказу ЮНЕСКО огромную настенную композицию, украшающую холл нового здания ЮНЕСКО. Размер заказа поразил художника — сто квадратных метров! Но он нашел решение, разделив композицию на отдельные панно, которые позже были объединены в огромную

картину — *Падение Икара*, которая, впрочем, была принята неоднозначно и не относится к числу его выдающихся шедевров.

Хотя Пабло с удовольствием принимает друзей, он страдает от нашествия толп поклонников и разного рода просителей, которые буквально осаждают виллу. Пример? Две шведки, которые представили документ, свидетельствующий о том, что они завоевали в Стокгольме первую премию телевизионного конкурса «Мечта вашей жизни осуществилась». Оказывается, их мечта — почему бы и нет — встретиться с Пикассо… Возмущенный художник просит, чтобы их вышвырнули вон, прокричав в бешенстве: «Я — не крупный выигрыш!»

Пикассо начинает искать место для проживания, где его оставили бы в покое. Осенью 1958 года он гостит у Дугласа Купера и Джона Ричардсона в Шато Кастий и случайно узнает, что продается замок Вовенарг близ Экс-ан-Прованса. Когда он увидел старинный замок XIV века, реконструированный в XVII, с четырьмя высокими башнями, у подножия горы Сен-Виктуар, то не смог сдержать восхищения.

Пикассо покупает его за шестьдесят миллионов, но нужно еще тридцать на ремонт, в первую очередь на установку центрального отопления.

Полный энтузиазма, он звонит Канвейлеру:

— Я купил Сен-Виктуар…

— Браво! Дорогой друг, какую же? (Он подумал, что речь идет об одной из знаменитых картин Сезанна, изображающую гору.)

— Настоящую! — отвечает Пикассо.

И он совершенно прав, так как гора составляет часть территории в восемьсот гектаров, которую он только что приобрел.

Новый владелец затратит более года, чтобы обосноваться в замке. Он перевозит немного мебели и большое количество картин, своих и из своей коллекции: Ленен, Сезанн, Матисс, Курбе, Гоген, Ван Гог, Таможенник Руссо… И выставляет их. Например, семь полотен Матисса украшают столовую, оживляя своими яркими красками суровую строгость зала.

В течение двух лет, с зимы 1959-го по весну 1961 года, Пикассо и Жаклин часто приезжают в замок, который, впрочем, не нравится Жаклин. Но не могло быть и речи, чтобы она оставалась в «Калифорнии», когда Пабло находился здесь. Он требовал, чтобы она всегда была рядом. Летом 1959 года в Вовенарге Пикассо начнет новую серию из двадцати девяти вариаций на тему знаменитого полотна Мане *Завтрак на траве*.

Огромный зал замка он превратил в мастерскую. Время от времени он бросает взгляд на бюст одного из бывших маркизов Вовенарга, установленный на камине XVIII века. Тем не менее художник не без гордости заявляет: «Я живу у Сезанна», которым он не переставал восхищаться. Что привлекает его в этом старинном замке? Может быть, что-то ему напоминает Эскориал? Как бы то ни было, Пикассо обретает здесь испанское вдохновение, что заставляет его писать степенные и строгие картины. Даже портреты Жаклин он пишет в испанском духе. В них много черного, темно-зеленого и ярко-красного. А ради забавы он изображает ее как знатную особу, назвав портрет *Жаклин де Вовенарг*. Возможно, это поможет ей чувствовать себя в замке более комфортно.

Валлорис. Городская мэрия. 2 марта 1961 года. Двенадцать тридцать. Четверо выходят из «рено», остановившегося перед входом. Они настолько быстро скрываются в здании, что прохожие не успевают их разглядеть. Это нотариус из Канн, месье Антеби, его супруга, Пабло Пикассо и Жаклин Рок. Никто не сомневается, что художник, появившийся в сопровождении двух свидетелей, прибыл оформить брак. Мэр Валлориса, Поль Деригон, помог провести бракосочетание конфиденциально. Кажется, что даже Пауло узнал об этом из прессы только несколько дней спустя. Так Пабло удалось избежать атаки журналистов, фотографов и кинооператоров.

Этим жестом Пабло воздал должное безграничной преданности Жаклин, а также обеспечил ей возможность получить часть его наследства, иначе она не имела бы на это никаких прав.

В 1961 году увлечение Пикассо Вовенаргом постепенно ослабевает. Кроме того, Жаклин все более нетерпимо относится к замку, в котором, по ее мнению, водятся привидения. А Пабло явно

недостает моря и пляжа. В конце концов он станет приезжать сюда лишь изредка, чтобы проверить состояние картин.

Но возникает еще одна проблема. Начинается строительство высоких жилых зданий в окрестностях Канн, и перед «Калифорнией» постепенно вырастают стены из бетона. Более того, агентства недвижимости обещают своим клиентам вид на резиденцию Пикассо. То тут, то там вокруг «Калифорнии» поднимаются строительные краны.

Пора уезжать. На холме Мужена они покупают бывшую резиденцию Гиннеса, владельца знаменитых английских пивных. Это огромный одноэтажный просторный сельский дом, увитый плющом. Перед ним — прекрасный сад, расположенный террасами, с беседками и галереями. Много оливковых деревьев и кипарисов. На вершине холма старинная часовня XVII века Нотр-Дам-де-Ви. Будучи достаточно изолированным, дом не был отрезан от мира, так как от Канн его отделяло всего восемь километров. К тому же совсем неподалеку находился отель «Широкий горизонт», где Пабло отдыхал летом 1936, 1937 и 1938 годов в компании Элюаров и Доры Маар. Кроме того, отсюда, как и из отеля, можно было увидеть залив Канн и силуэт горного хребта Эстерель.

Именно в Нотр-Дам-де-Ви Пикассо проведет двенадцать последних лет жизни в относительном одиночестве. Незадолго до этого переселения, 28 и 29 октября 1961 года он торжественно отпраздновал свое восьмидесятилетие. Пикассо въехал в Валлорис на роскошном белом «линкольне-континентале», перед которым двигался эскорт из двух полицейских на мотоциклах. Тысячи любопытных высыпали на улицу. Мэтра встречали муниципалитет Валлориса и руководство компартии в лице Жака Дюкло, а также поэт Рафаэль Альберти, Эрве Базен, испанский режиссер Хуан Бардем, директор музеев Франции, а также представители профсоюза гончаров, выразившие глубокую признательность наиболее выдающемуся среди них мастеру по керамике… Наконец, по просьбе Пабло была организована коррида, где выступал знаменитый тореро Луи-Мигель Домингин.

Накануне во Дворце выставок в Ницце был организован праздник в его честь, причем Пикассо в костюме из черной кожи выглядел намного моложе своих восьмидесяти лет. На торжество прибыли

балетная группа из оперы Будапешта, танцоры-андалусцы, негритянские певцы, развлекавшие публику до двух часов ночи.

По случаю юбилея американский фотограф Давид Дуглас Дункан опубликовал альбом «Les Picasso de Picasso», где было представлено четыреста его картин, которые он не хотел ни продать, ни даже выставлять… Это открытие позволило лучше понять художника.

Скульптура занимала в творчестве Пикассо не меньшее место, чем живопись. Он создавал фигуры, используя разрезанные металлические листы, изогнутые и покрашенные. С помощью норвежца Карла Несьяра он смог сделать на основе макетов огромные скульптуры из специального вида бетона, позволявшего изготавливать из него тонкие пластины. Его скульптуры можно увидеть в Норвегии, Нью-Йорке, Амстердаме, в Вондел Парке. Канвейлеру принадлежит одна из скульптур Пикассо — *Женщина с вытянутыми в стороны руками*, высотой в шесть метров, которую он установил в саду своего загородного дома в Сент-Илэре. Таким образом, и в этой области Пикассо сумел реализовать свой талант.

Другой пример — гравюра на линолеуме или *линогравюра*, сложная техника, которую изобрел не он, но он сумел извлечь из нее все возможное. Им создано начиная с 1960-х годов значительное число цветных линогравюр, которые являются маленькими шедеврами.

Все это не помешало ему написать около семидесяти портретов Жаклин только за 1969 год. В следующем году Пикассо был счастлив узнать, что состоялось торжественное открытие Музея Пикассо в Барселоне во дворце Агилар, старинном здании XV века, на улице Монтакада, в центре готического квартала. Этим событием он обязан преданности Сабартеса, который затратил немало усилий, чтобы добиться создания музея. Несмотря на материальные затруднения, Сабартес сделал самое первое пожертвование новому музею — он подарил принадлежащие ему многочисленные работы Пикассо, ставшие началом коллекции…

Кокто умер в октябре в Милли-ла-Форе. Пабло с наслаждением вдыхал фимиам поэмы Кокто «Пикассо». Но его огорчала фривольность поэта. Поэтому он часто относился к нему, как к шуту при своем дворе, и даже немного презирал за то, что Кокто, несмотря на унижения, был настолько предан ему, что с пафосом заявлял: «Я, я люблю его, а он меня не любит». Между ними существовала своего

рода взаимная ревность, кстати, совершенно необоснованная, и, демонстрируя публично дружеские отношения, они порой беспощадно критиковали друг друга. Несмотря на это, когда Кокто был избран во Французскую академию, Пабло согласился украсить головку эфеса его шпаги, а также снимался в его последнем фильме «Завещание Орфея». К тому же длительность их непростой дружбы — почти полвека! — делала ее прочной и надежной. И Пикассо не мог без грусти вспоминать об уходе своего друга.

К счастью, у него еще оставался Мануэль Пальярес, старше Пабло на пять лет, но был достаточно крепок, чтобы каждый год совершать поездки из Барселоны в Мужен для встречи с Пабло. Ничто не доставляло столько радости Пикассо, как визиты верного друга. Они подолгу говорили по-каталонски, вспоминая, как шестьдесят восемь лет назад посещали занятия в Школе изящных искусств в Барселоне, и, конечно, отдых в Хорте, а также Париж начала 1900-х…

Вскоре вышла книга, которая, словно буря, ворвалась в его дом в Мужене. Это книга Франсуазы Жило и Карлтона Лейка «Жить с Пикассо». Она появилась в начале 1965 года в переводе на французский, немецкий и испанский языки с американского оригинала, изданного в 1964 году издательством «Мак Гроу-Хилл». В США и Великобритании она уже стала бестселлером.

Известно, что Пикассо не любил, когда касались его личной жизни, поэтому не одобрил публикацию воспоминаний Фернанды Оливье. Хотя она представила Пабло очень симпатичным. Позднее он сам считал, что ее книга наиболее правдива и точна по сравнению со всем, что было написано о нем. Но книга Фернанды описала Пикассо в молодости. А книга Франсуазы изображает Пикассо в период от шестидесяти двух до семидесяти четырех лет.

Эта книга («Жить с Пикассо») глубоко возмутила Жаклин и близких художника. Она выставила на всеобщее обозрение его жизнь с Франсуазой. Детали, которые представляют его смехотворным, а порой просто отвратительным, свидетельствуют о том, что Франсуаза стремилась свести с ним счеты, одновременно осуществляя блестящую финансовую операцию. Пабло был в таком отчаянии, что даже позвонил графине де Лазерм, умоляя ее не читать книгу. Многие деятели искусства выразили сомнение по поводу точности портрета

художника, представленного Франсуазой, — это Сулаж, Хартунг, Феноса, Ребейроль, Миро, Виера да Сильва… а также Жан Луи Барро, Мадлен Рено, Серж Реджиани и др. Список этих деятелей культуры был опубликован в журналах «Les Lettres françaises» и «Искусство». А Пикассо даже обратился в суд с требованием остановить распространение книги или, по меньшей мере, исключить из нее отдельные отрывки. Проиграв процесс, он решил обжаловать решение суда, но ему отказали в иске. В результате продажа книги возросла в три раза. Лучше всего было бы… не предпринимать никаких действий. Вот отрывок судебного постановления: «Воспоминания, представленные в книге, были накоплены Франсуазой Жило в течение десяти лет совместной жизни и поэтому принадлежат ей частично. Книга, не рассчитанная на провоцирование скандала, изображает человека, который остается привлекательным для читателя». И в этом была доля правды. Действительно ли это настолько непристойно, когда, например, этот безбожник тащил любовницу в церковь, требуя, чтобы она поклялась перед Богом, что будет «его любить вечно»? А его шутки по поводу женщин двух сортов — «богинь» или «ковриков для вытирания ног», но стоило ли их воспринимать всерьез?

Неважно, зло причинено. Огорченная Жаклин заболевает, а Пабло в течение нескольких недель отказывается принимать гостей.

Негодование Пикассо распространяется не только на Франсуазу, но и на детей, отныне Клод и Палома не смогут, как прежде, проводить летние каникулы в Нотр-Дам-де-Ви. Голос в домофоне им всегда отвечал: «Месье отсутствует». За исключением одного случая он их больше никогда не увидит…

Однажды ноябрьским утром 1965 года на перроне вокзала в Париже появляются два пассажира, одетые так, что в них крайне трудно узнать одну из наиболее знаменитых в мире супружеских пар. Чтобы не привлекать внимания журналистов, они сели на поезд в Сен-Рафаэле. В Париже на перроне нет ни одного репортера… Длинный черный лимузин с затемненными стеклами доставляет их в американский госпиталь в Нейи. На следующее утро Пабло Пикассо, который прибыл с Жаклин в Париж под именем месье Руис, был прооперирован доктором Эппом. Ему удалили простату и, по-

видимому, желчный пузырь. Период выздоровления довольно длительный, но все протекает успешно. Пабло сравнивает свой вертикальный шрам с раной матадора: «Они продырявили меня рогом… Разница лишь в том, что матадоры подвергаются ранению, когда они молоды, а поэтому шрамы заживают быстрее».

1966 год. Пикассо празднует восемьдесят пятую годовщину. По этому поводу Жан Леймари, назначенный Андре Мальро генеральным директором выставки Пикассо, готовит огромную ретроспективу. Она состоится 19 ноября в Большом и Малом дворцах, а также в Национальной библиотеке, где будут выставлены гравюры. На выставках собрано более пятисот произведений Пикассо. Но публику привлекает прежде всего личность художника. Что же касается произведений, то представлены все направления, в которых работал Пикассо, поэтому каждый может найти что-то на свой вкус — и любители классического искусства, и те, кого интересует кубизм, экспрессионизм или барокко. Пикассо представлен как гравер, керамист, художник, рисовальщик и скульптор… Разнообразен и социальный спектр посетителей выставки: богатые коллекционеры, буржуа из 16-го округа Парижа, преподаватели и учащиеся, а также обитатели «красных окраин», которых доставляют сюда на автобусах, чтобы предоставить им возможность восхититься работами «друга трудящихся».

Пабло, несмотря на триумф инаугурации, где присутствовали толпы художников, кажется безразличным. «Бедные художники, — вздыхает он. — Из-за меня они ничего не сделают сегодня, тогда как я работаю целый день без устали! Какое количество белых (ненаписанных) полотен из-за меня!»

К несчастью, плохая новость омрачила радость Пикассо. Хозяин дома на улице Гранд-Огюстен требует, чтобы Пабло освободил занимаемое им помещение. Художник действительно больше там не живет и не работает. Он имеет дело с серьезным противником — Ассоциация судебных исполнителей департамента Сены претендует на это помещение. «Вы можете себе представить, — говорит он, — быть изгнанным судебными исполнителями!» Хотя он с юмором относится к сложившейся ситуации, это серьезно задевает его. Попытки

вмешательства политиков не увенчались успехом, а он, из гордости, упрямо отказывается вступать в непосредственный контакт с ассоциацией, чтобы все «уладить»… «Следы моего полувекового пребывания в Париже будут теперь полностью и окончательно уничтожены», — констатирует он с грустью.

В последние годы жизни Пикассо продолжает писать картины, но основные силы и свой талант он отдает гравюре: офортам, акватинтам, сухой игле, резцу, линогравюре… Одна из его наиболее знаменитых серий, названная «347», выполнена Пикассо за несколько месяцев — с 16 марта по 5 октября 1968 года. Она будет выставлена в галерее Луизы Лейрис в декабре, один зал специально зарезервирован для наиболее эротичных рисунков, особенно тех, на создание которых Пабло вдохновили две картины Энгра *Рафаэль и Форнарина*, а также *Паоло и Франческа, застигнутые врасплох Жиансиотто.*

Многие критики истолковали серию, как стремление Пикассо возместить этими рисунками то, чего природа — или его операция — несправедливо его лишила с некоторых пор. Вот почему особое внимание в новой серии уделяется персонажу любителя наблюдать эротические сцены. Но не стоит забывать полное отсутствие лицемерия, с которым еще совсем юный Пабло уже обращался к подобному типу сюжетов. Он считал, что художник имеет право на такие сюжеты в той же мере, что и на другие сцены из жизни людей. И, конечно, это не первый раз, когда он изображал подобные сцены. Слишком часто забывают, что *Авиньонские девицы* на самом деле — *Авиньонский бордель.*…

1968 год ознаменовался также Пражской весной, которая закончилась весьма печально. Но ни это событие, ни разоблачение культа Сталина Хрущевым, ни XX съезд КПСС не поколебали его верности партии. Более того, вместе с Пиньонами и некоторыми другими товарищами он подписал письмо протеста против официальной позиции компартии Франции по отношению к событиям в Будапеште. В 1968 году введение советских войск в Чехословакию не нашло никакого отклика в его творчестве, не побудило его ни к каким политическим или личным заявлениям, по крайней мере, насколько это известно нам. Он несколько дистанцировался от компартии Франции,

но не вышел из ее рядов (он рассматривал это как внутреннее, «семейное дело», считая, что не стоит это обсуждать публично). Похоже, коммунизм остался в его душе как некая разновидность сентиментальной надежды, подобно той, что питает католик, который больше не соблюдает религиозные обряды… но отказывается порвать с церковью.

В 1961 году Сабартес перенес кровоизлияние в мозг: у него остался односторонний паралич, из которого он так и не выбрался. Пикассо купил ему на бульваре Огюст-Бланки квартиру на первом этаже. Увы, он умрет в феврале 1968 года. Пабло потрясен его уходом, кто еще был так предан ему? И к тому же это еще один отрезок его прошлого, уходящего в небытие… К счастью, оставался еще старый Пальярес, который покинет этот мир только два года спустя после Пикассо, в девяносто восемь лет. Это последний друг его юности…

Смерть… Это наводящее ужас слово никогда нельзя было произносить в присутствии Пабло. Но в то же время он думал о ней тем больше, чем меньше об этом говорили. По его мнению, наилучшим противоядием было его искусство, оно единственное способно пересилить смерть. Вот откуда эта неистовая творческая активность, страсть к работе, равной которой не знали его предшественники… В последние три-четыре года жизни он создал почти столько же произведений, сколько создает трудолюбивый художник за целую жизнь.

Так как ему было нечего терять и нечего доказывать, он мог себе позволить все, что подсказывало вдохновение. «Я не выбираю больше», — признался он другу. Начиная с 1967 года в его воображении рождаются странные персонажи надменных мушкетеров, появившихся неизвестно откуда, в широкополых шляпах, с длинными курительными трубками и шпагами. Он их рисует или гравирует десятками, каждый раз все более живописных и причудливых.

— Все в порядке, они появились! Они снова пришли! — кричал он Жаклин, выбегая из мастерской, чтобы сообщить ей хорошую новость о их появлении в его картине.

Казалось, они сходят с полотна. Именно их увидят посетители выставки Пикассо, организованной в Папском дворце Авиньона, где было представлено сто шестьдесят семь картин. Другая выставка

состоится в 1973-м, на ней будет представлено еще двести одно полотно.

Пикассо обновил манеру письма, он использует гораздо больше цветов, и все они очень яркие… агрессивный голубой и зеленый, типично испанский — темно-красный, яркий, сверкающий желтый, глубокий черный. Он пишет быстрыми, решительными мазками, очень заметными, «с потеками», а фигуры сознательно скорее намечены, чем «завершены». Можно было бы говорить о «небрежности», на самом деле, в его живописи царят абсолютно полная свобода вдохновения и манеры письма, которые позволены художнику его возрастом, что неизбежно приводит к неординарным результатам, так как художник идет на риск. Он ищет и находит… или не находит… В конце концов неважно, так как эта новая манера позволяет ему наслаждаться если не радостью, то, по крайней мере, определенной безмятежностью дней, которые ему еще предоставляет судьба…

А время торопит. Появляются определенные признаки старения. С 1967 года Пикассо начинает постепенно глохнуть, однажды он был даже вынужден позвонить в Перпиньян мадам Лазерм, с которой любил болтать по телефону, когда оставался один, и сообщить ей, что, к несчастью, он не сможет больше звонить ей… Какое огорчение! Тем не менее он отказывается от слухового аппарата, любой ценой желая сохранить видимость относительной «молодости», которой восхищаются его окружение и пресса.

Писать картины, рисовать, делать гравюры — вот его лекарство, более необходимое, чем прежде. А многочисленным визитерам отвечают, что его нет, или он спит, или работает, или отдыхает… Его перепиской занимаются Жаклин и его секретарь Мигель. Пабло говорит Брассаи: «Единственное, что меня интересует, — это творчество». Зачастую он жалуется, что визитеры заставляют его терять драгоценное время, порой это даже друзья. Более того, друзья, вспоминая прошлое, по его словам, напоминают ему о возрасте и подрывают его моральный дух. Жаклин, усердие которой порой чрезмерно, делает приписку в конце писем: «Не нужно беспокоить месье». А когда ей не удается предотвратить визит, она делает все возможное, чтобы его сократить. Пабло превращается в ее собственность. Один из близких друзей подтверждает: «Жаклин — единственная из женщин, которая сумела вести Пикассо, как быка, за

веревку, продетую сквозь кольцо в носу». Она убеждена, что знает гораздо лучше, чем он, что ему нужно. Нет необходимости упоминать, что больше не может быть и речи о том, что Мария-Тереза или Майя могут навестить Пабло. И он вынужден пожертвовать ими, чтобы сохранить свое спокойствие.

Не превратился ли он в «узника»? Или добровольно изолировался, наделив жену неблагодарной ролью цербера? Затруднительно ответить на этот вопрос. Марина Пикассо в своей книге «Дедушка» подтверждает то, что известно. В конце жизни Пикассо полностью погрузился в свое творчество — у него не оставалось ни времени, ни желания, ни даже идеи оглянуться вокруг. Более того, атмосфера раболепства, царящая в Нотр-Дам-де-Ви, едва ли могла побудить его сделать это…

Что же касается его взаимоотношений с Пауло и его детьми, то здесь все ясно: маленький Пауло, которого он так обожал, позже доставлял только огорчения и разочарование… Поработав водителем у отца, он затем попробовал управлять Юник-отелем на улице Ренн, но в очередной раз потерпел неудачу. И уже давно пристрастился к спиртному. А Пабло, который не любил лентяев и бездельников, слабых и неудачников, утратил всякий интерес к его потомству, особенно к Марине и Паблито, детям Эмильен, первой жены Пауло. Их судьба его мало волновала… Не более, чем судьба Клода и Паломы. Никаких полумер…

Теперь жизнь за пределами мастерской его больше не трогала. Его существование протекало перед мольбертом, в полной изоляции от внешнего мира.

С относительным безразличием он узнает, что 21 октября 1971 года в Лувре президент Помпиду торжественно откроет выставку, где будет представлено восемь его картин — честь, которую никогда прежде не оказывали ни одному французскому художнику при жизни.

Осенью 1972 года Пикассо показывает своему другу Пьеру Дэксу большой рисунок, выполненный цветными карандашами. Это автопортрет, наводящий ужас, художник изображает себя гораздо более постаревшим, чем он выглядел на самом деле, но его огромные глаза открыты… навстречу смерти, собственной смерти. «Смотри! Это

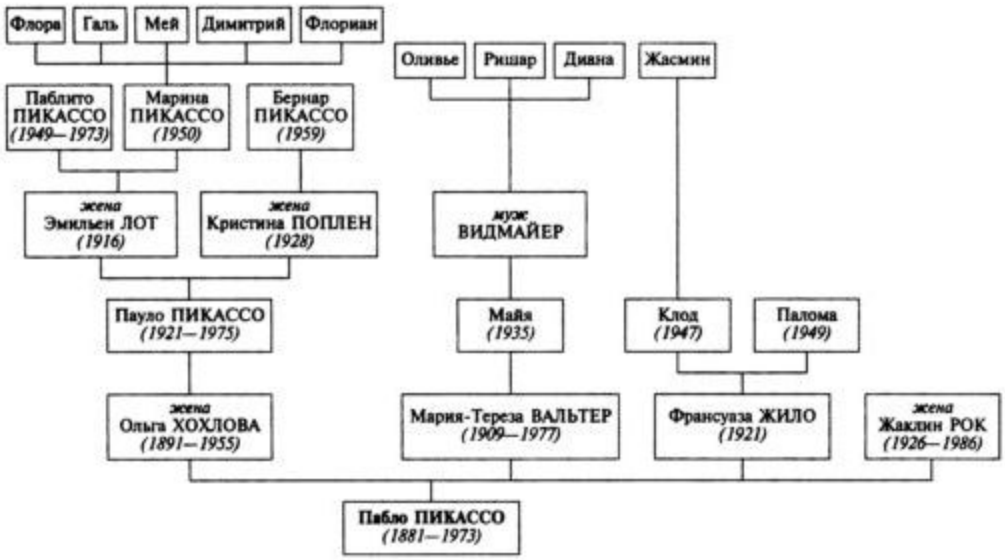
что-то новое, не похожее ни на что, когда-либо сделанное мною», — говорит он спокойным голосом. Он тщательно обдумывает, какие поправки он, возможно, сделает на этом портрете, оставаясь столь же невозмутимым, как матадор, готовящийся выйти на арену, чтобы встретиться со смертельной опасностью… Но его мужество было гораздо сильнее, так как в этом неотвратимом противостоянии он имел практически столько же шансов выпутаться, как и бык…

И в самом деле, 8 апреля 1973 года смерть явилась за ним — он умер в возрасте девяносто одного года в результате воспаления легких. Еще накануне он работал…

Он был похоронен через два дня в замке Вовенарг. Этим утром непрерывно шел снег. Жаклин запретила присутствовать на погребении детям Пауло, Майе, Клоду и Паломе, а также Марии-Терезе Вальтер.

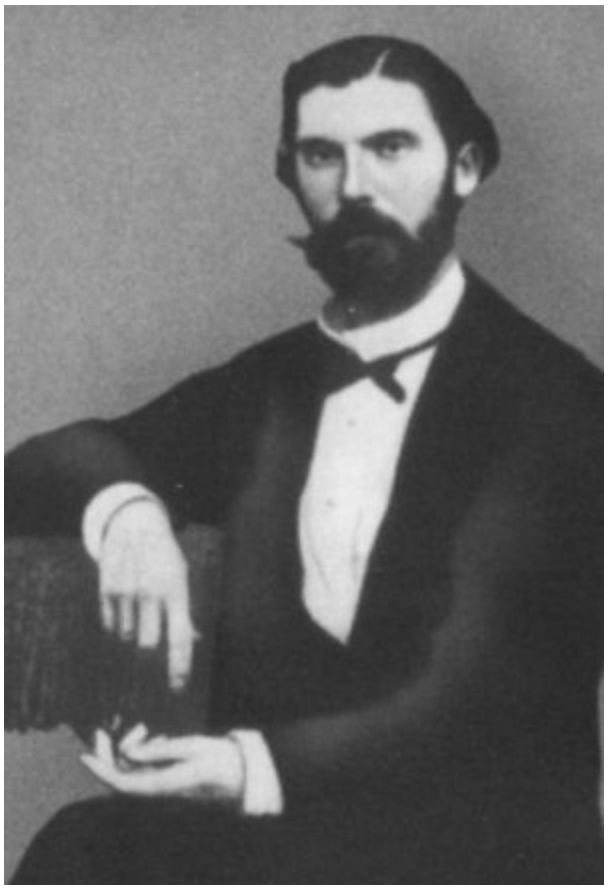
Перед могилой на фоне величественного и пустынного пейзажа застыл небольшой черный силуэт вдовы. Эту смерть она не хотела делить ни с кем…

ГЕНЕАЛОГИЯ



ИЛЛЮСТРАЦИИ

Донья Мария Пикассо Лопес, мать Пабло Пикассо.



Дон Хосе Руис Бласко, отец художника.

Пабло. 1885.

Пабло с сестрой Лолой. 1888.

Пятнадцатилетний Пабло.

Портрет сестры Лолы. 1899.

Портрет Себастьяна Жуниера Видаля. 1899.

Портрет Карлеса Касаджемаса. 1899.

Автопортрет и наброски. 1899–1900.

Портрет Сабартеса. 1901–1902.

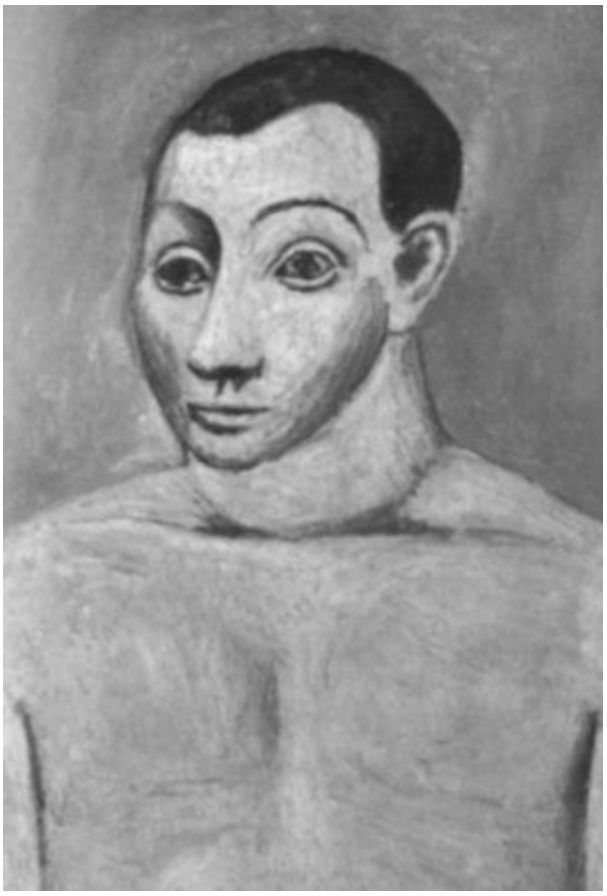
Бато-Лавуар.

Фернанда Оливье. 1905–1906.

Портрет госпожи Каналс. 1905.

Автопортрет. 1901.

Фернанда Оливье, Пабло Пикассо и Рамон Ревентос. 1906.



Автопортрет. 1906.

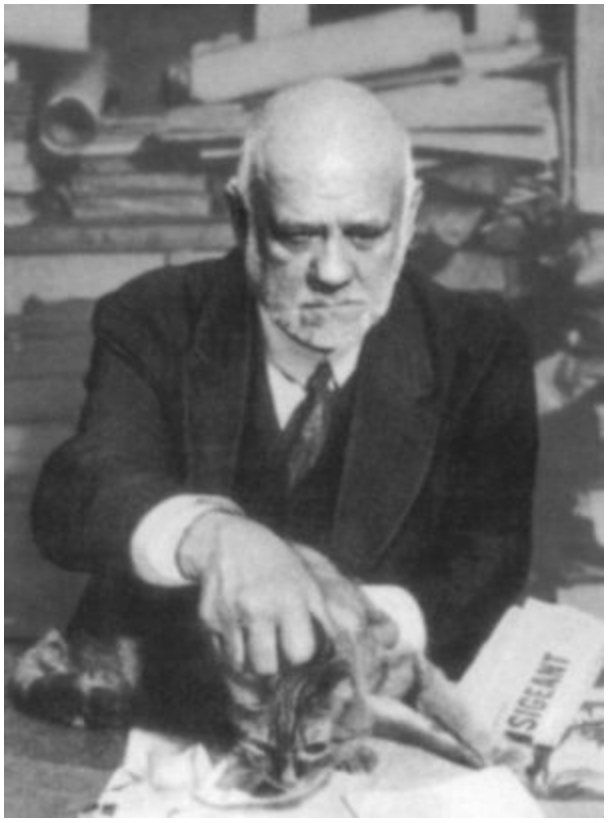
Гийом Аполлинер. 1910–1911.

Хорта де Эбро.

Пикассо в мастерской. 1915.

Ева Гуэль. 1911.

Амедео Модильяни, Пабло Пикассо и Андре Сальмон. 1915.



Амбруаз Воллар. 1933.

Пабло Пикассо и Макс Жакоб. 1915.

Пикассо с сыном Пауло. 1923.

Портрет Пауло (сына Пикассо) в костюме арлекина. 1924.

Портрет Ольги (жены художника) в кресле. 1917.

Замок Гримальди, Антиб (Музей Пикассо).

Мария-Тереза Вальтер. 1927.

Мария-Тереза Вальтер с дочерью Майей.

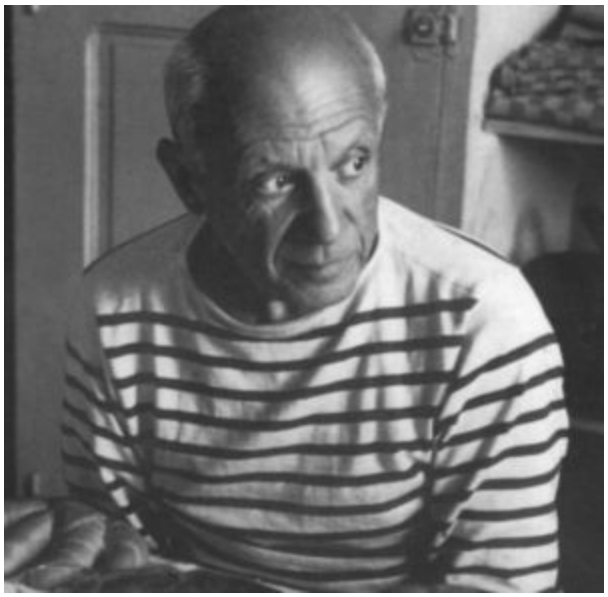
Портрет Доры Маар. 1942.

Франсуаза Жило и Пабло Пикассо. 1948.

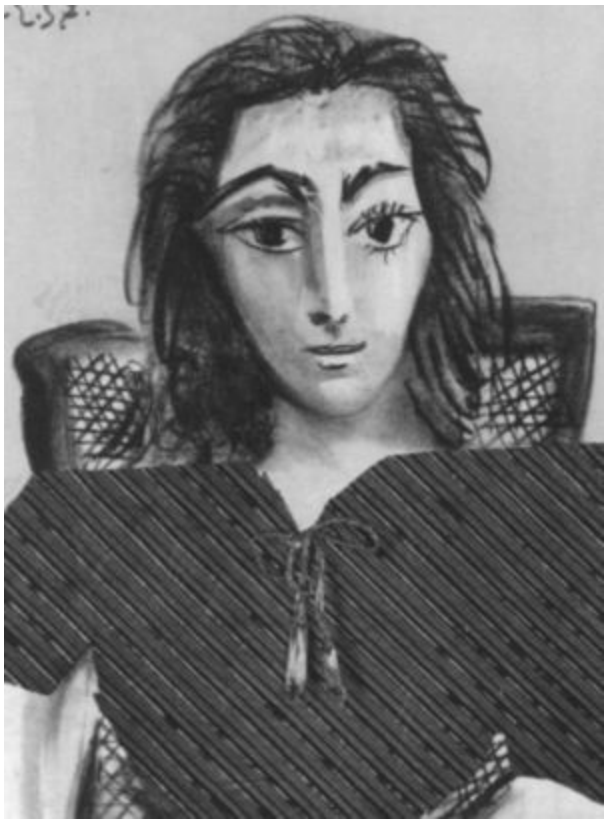
Художник с дочерью Паломой и сыном Клодом. 1953.

Пикассо, работающий над скульптурой «Коза». 1950.

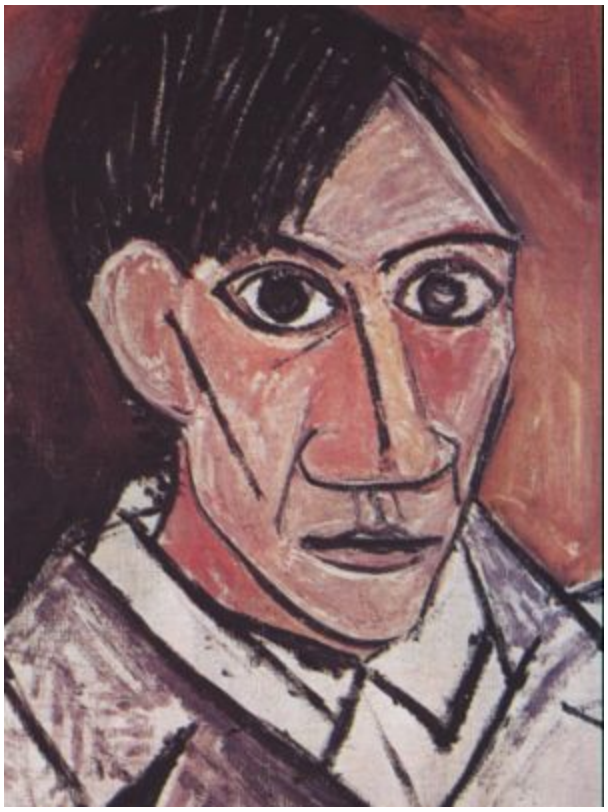
Пикассо и Дор де ла Сушер в большом зале музея в Антибе. 1952.



Пабло Пикассо.

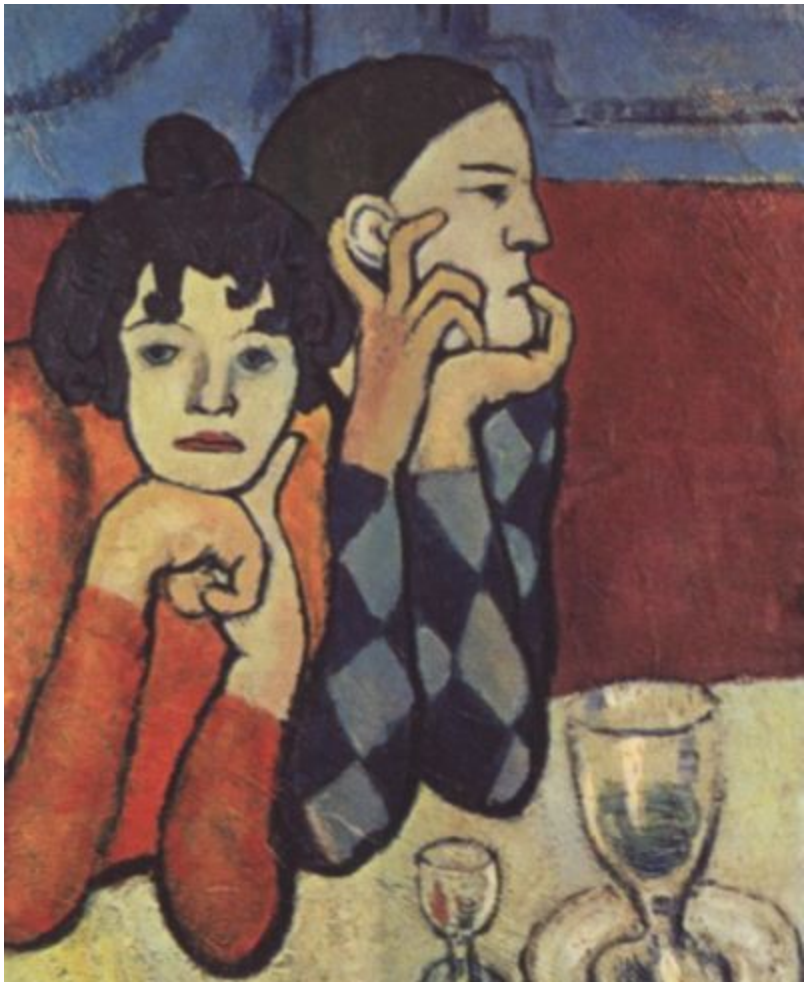


Жаклин Рок. 1957.



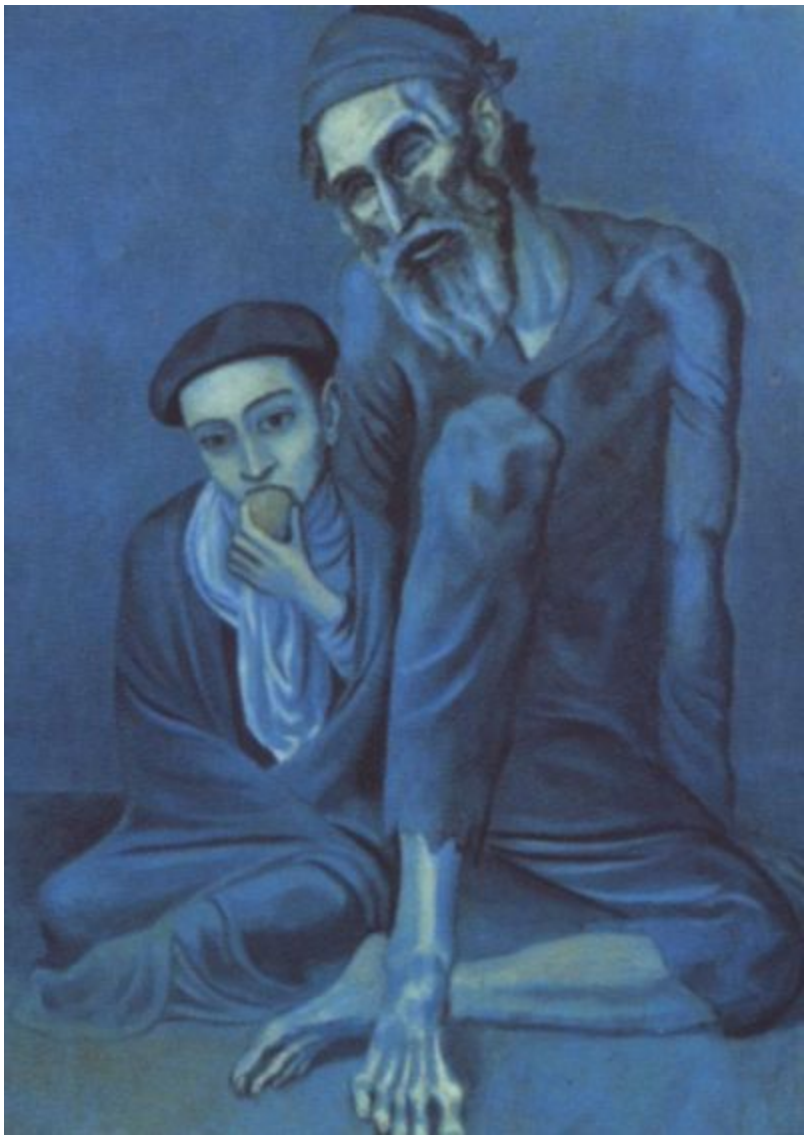
Автопортрет. 1907.

Наука и Милосердие. 1897.

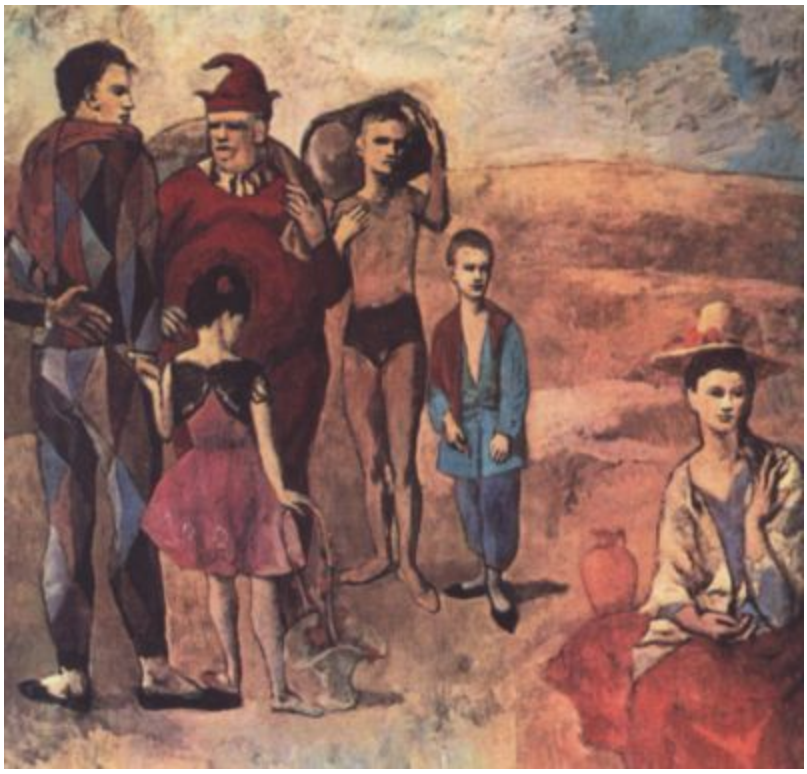


Арлекин и его подружка. 1901.

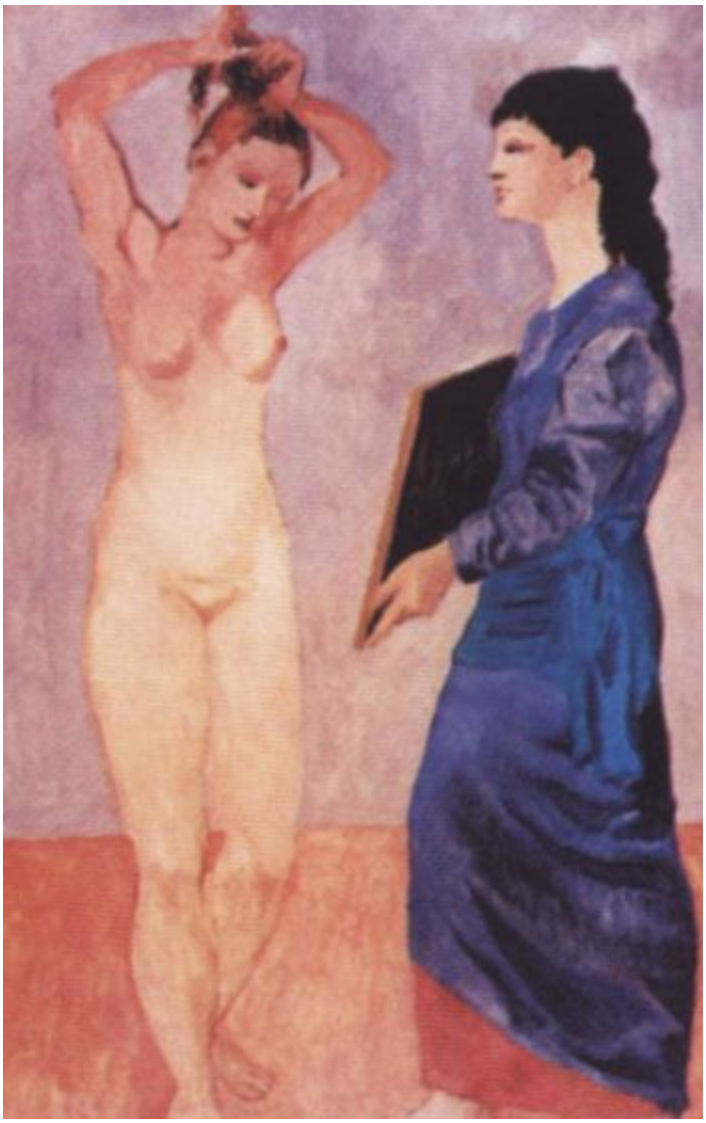
Свидание (Объятие). 1900.



Старый нищий с мальчиком. 1903.



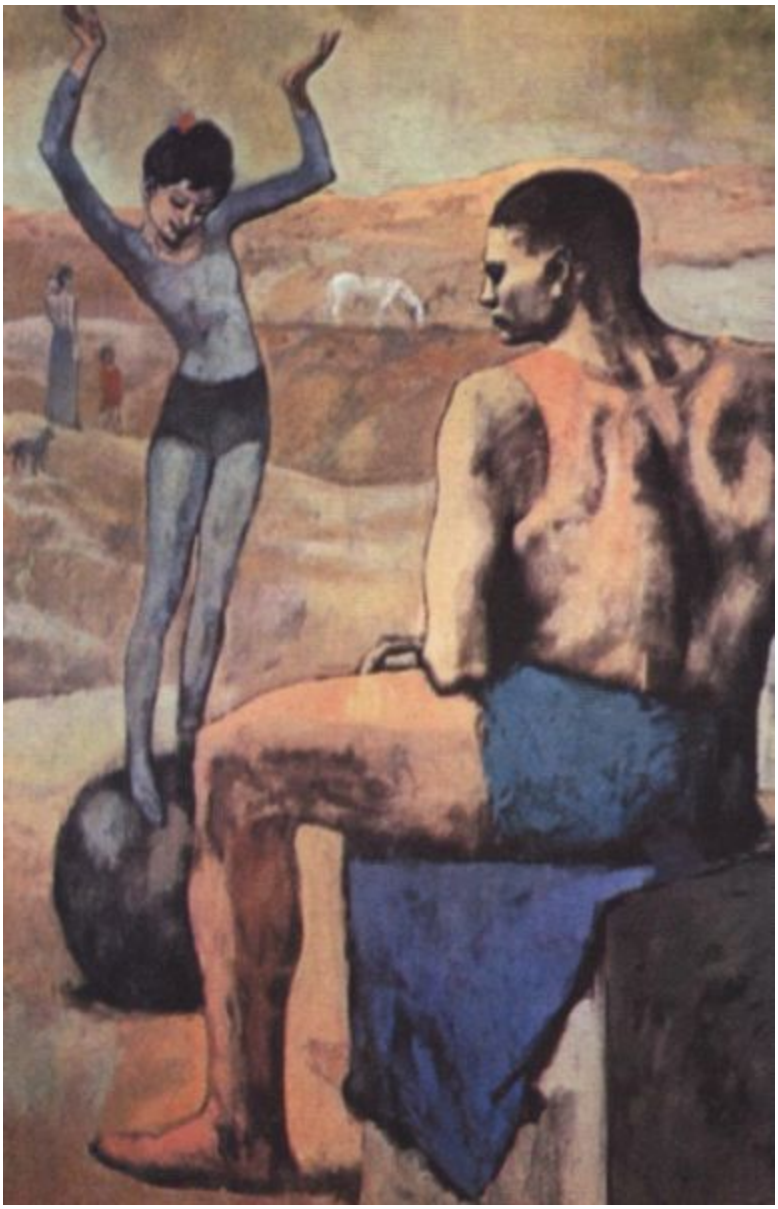
Странствующие комедианты. 1905.



Туалет. 1906.

Авиньонские девицы. 1907.

Бидон и миски. 1908.



Девочка на шаре. 1905.

Дружба. 1908.

Портрет Воллара. 1909–1910.

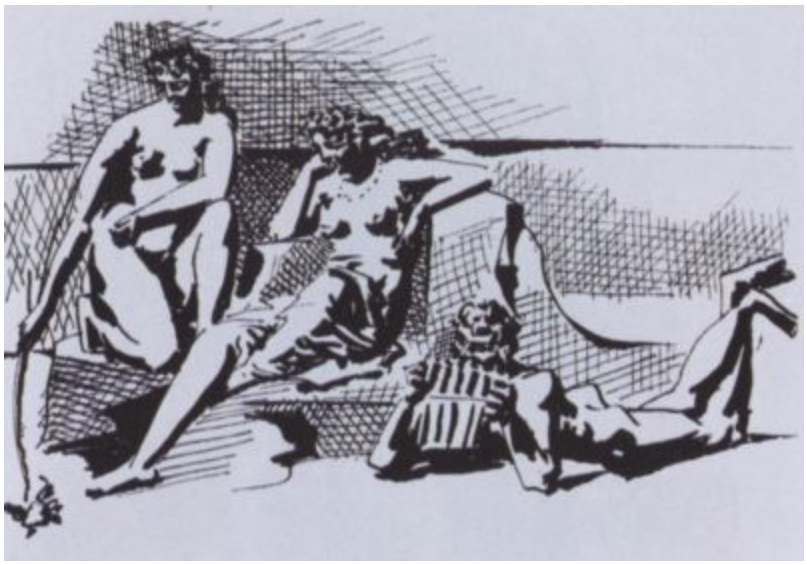
Скрипка. 1915.

Скрипка. 1912.

Семь балерин (на первом плане Ольга Хохлова). 1919.

Прическа. 1923.

Дама в испанском платье (портрет Ольги). 1917.



Две обнаженные женщины и Пан, играющий на свирели. 1923.

Художник и модель. Иллюстрация к «Неведомому шедевру» Бальзака. 1927.

Любовь Юпитера и Семелы. Иллюстрация к «Метаморфозам» Овидия. 1930.

Художник и модель перед скульптурой. 1933.

Фавн, поднимающий покрывало над спящей женщиной. 1936.

Дора и Минотавр (фрагмент). 1936.

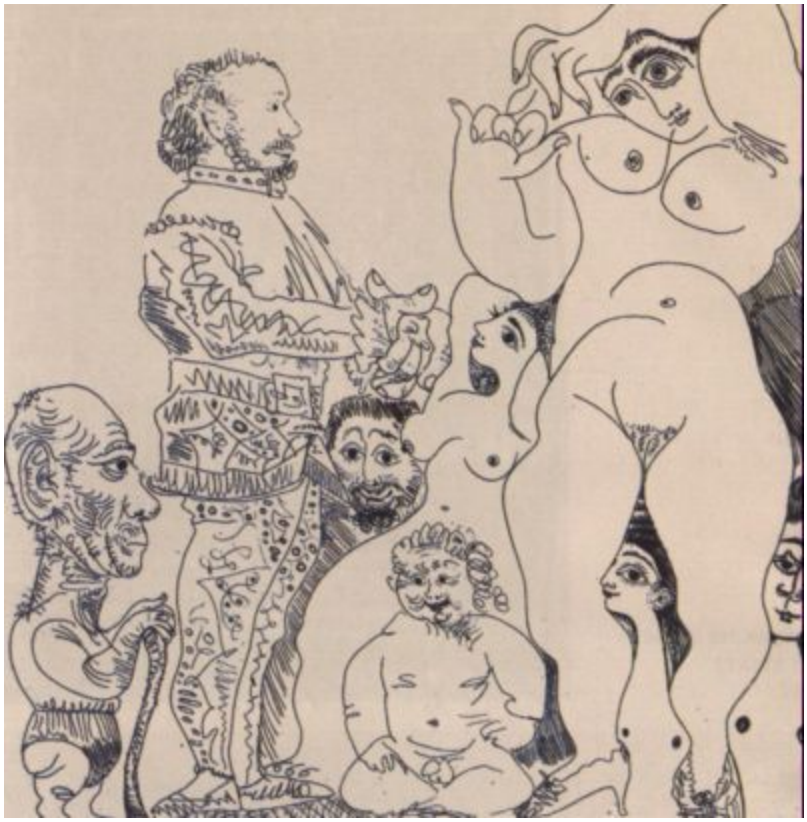
Портрет Доры Маар. 1937.

Плачущая женщина. 1937.

Мария-Тереза Вальтер. 1937.

Мужчина в брыжах. 1962.

Завтрак на траве (по Мане). 1961.



Офорт из серии 347 гравюр. 1968.

Плакетка «Пан». 1956.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПАБЛО ПИКАССО

***1881**, 25 октября* — родился в Малаге на южном побережье Испании. Отец — Хосе Руис Бласко (1838–1913), преподаватель местной художественной школы, мать — Мария Пикассо Лопес (1855–1939).

1888–1890 — исполняет первую картину маслом *Пикадор*.

1891 — семья переезжает в Ла-Корунью на северо-западное побережье Испании, где дон Хосе получает пост преподавателя.

1892–1895 — Пабло учится в Школе изящных искусств в Ла-Корунье.

1895 — Дон Хосе получает пост преподавателя в Школе изящных искусств в Барселоне, Пабло становится ее учеником.

1896 — полотно *Первое причастие* экспонируется на выставке в Барселоне. Отец снимает для Пабло мастерскую.

1897 — Пабло пишет большое полотно *Наука и Милосердие*, для которого ему позирует отец. Поступает в Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде, которую вскоре оставляет. Часто посещает музей Прадо.

1898 — возвращение в Барселону и первая поездка в Хорта де Эбро с Палларесом.

1899 — посещает артистическое кафе «Четыре кота» в Барселоне, где встречается с художниками, критиками, писателями, приверженцами новейших течений в искусстве. Приобщается к стилю модерн.

1900 — выставка рисунков в кафе «Четыре кота». Полотно *Последние мгновения* экспонируется на Всемирной выставке в Париже, куда на три месяца приезжает художник.

1901 — вторая поездка в Париж. Выставка у Амбруаза Воллара. Появление в прессе восторженных отзывов ведущих парижских критиков. Знакомство с поэтом Максом Жакобом. Пикассо пишет серию картин под впечатлением самоубийства Касаджемаса. Переход к синей монохромии — начало «голубого» периода.

1902 — выставка у Берты Вейль в Париже. Третья поездка в Париж. *Две сестры.*

1903 — возвращается в Барселону. Картина *Жизнь.*

1904 — весной окончательно переезжает в Париж, поселяется в Бато-Лавуар на Монмартре, где встречает Фернанду Оливье. Знакомится с Сальмоном и Аполлинером.

1905 — начало «розового» периода. *Семейство комедиантов, Девочка на шаре.* Путешествие в Голландию. Знакомство с Гертрудой и Лео Стайнами.

1906 — влияние греческой классики — *Мальчик, ведущий лошадь, Прическа.* Знакомится с Матиссом и Дереном. Посещает выставку древней иберийской скульптуры в Лувре. Лето проводит в Госоли. *Портрет Гертруды Стайн.*

1907 — *Авиньонские девицы, Танец с покрывалами.* Начало кубизма. Знакомится с коллекционером Канвейлером и Браком. Посещает Этнографический музей во дворце Трокадеро, увлекается африканской скульптурой. Посещает ретроспективную выставку Сезанна в Осеннем салоне.

1908 — *Три женщины, Дриада.* Пребывание в Ла Рю-де-Буа, начинает испытывать влияние Сезанна.

1909— лето проводит в Хорта де Эбро, осенью переселяется на бульвар Клиши.

1910 — начало «аналитического кубизма». Пишет портреты Воллара и Уде. Работает в Кадакесе вместе с Дереном.

1911 — работает летом в Сере вместе с Браком. Знакомится с Евой Гуэль.

1912 — работает в Сорге вместе с Браком. Первые коллажи и ассамбляжи. Переезжает в новую мастерскую на бульваре Распай.

1913 — участвует в третьей выставке «Бубнового валета» в Москве. Весну и лето проводит в Сере, в мае совершает поездку в Барселону на похороны отца. Переезжает на улицу Шельшер, 5 бис.

1914 — с июня по октябрь работает в Авиньоне. Новая фаза кубизма — «рококо кубизма».

1915 — рисунки в классическом стиле. *Арлекин.* Смерть Евы Гуэль. Знакомство с Кокто.

1916 — переезжает в Монруж, в окрестностях Парижа. Знакомство с Дягилевым; принимает предложение выполнить

декорации к балету «Парад» для «Русских балетов».

1917 — путешествие в Италию (Рим, Неаполь, Помпеи, Флоренция). Исполняет декорации и костюмы для «Парада». Сближается с балериной дягилевской труппы Ольгой Хохловой.

1918 — женится на Хохловой, переезжают в квартиру на улице ля Боэти в Париже.

1919 — пребывание в Лондоне, работа над декорациями и костюмами для «Треуголки» в постановке «Русского балета». Делает контурные рисунки по фотографиям.

1920 — наряду с картинами в духе позднего кубизма выполняет произведения в неоклассическом стиле. Создает декорации и костюмы к балету «Пульчинелла».

1921 — пишет две кубистские версии *Трех музыкантов* и неоклассическое полотно — *Три женщины у источника.* Оформляет балет «Квадро фламенко». Рождение сына Пауло.

1922 — проводит лето в Бретани. Картина *Две женщины, бегущие по пляжу.*

1923 — проводит лето в Антибе. Композиция *Флейта Пана,* портреты Ольги и Пауло.

1924 — серия монументальных натюрмортов. Лето проводит в Жуан-ле-Пен. Пишет занавес для балета «Меркурий».

1925 — проводит весну в Монте-Карло, лето в Жуан-ле-Пен. Полотно *Таней.* Участвует в выставке сюрреалистической живописи в Париже.

1926 — пишет в стиле «криволинейного кубизма» картины *Шляпная мастерская* и *Художник и модель.* Исполняет почти абстрактные коллажи.

1927 — знакомится с Марией-Терезой Вальтер. По заказу Воллара начинает работу над иллюстрациями к «Неведомому шедевру» Бальзака.

1928 — завершает *Мастерскую.* Дружба с Хулио Гонсалесом. Исполняет скульптуры из металлической проволоки.

1929 — проводит лето в Динаре. Ухудшение отношений с Ольгой.

1930 — покупает замок Буажелу в восьмидесяти километрах от Парижа. По заказу Альбера Скира работает над офортами к «Метаморфозам» Овидия.

1931 — устраивает в замке Буажелу скульптурную мастерскую.

1932 — первые большие ретроспективные выставки Пикассо в Париже и Цюрихе. Зервос публикует первый том полного каталога произведений Пикассо. Картины и скульптуры, изображающие Марию-Терезу Вальтер.

1933 — участвует в выставке сюрреалистов в Париже. Серия гравюр *Мастерская скульптора.* Делает обложку для первого номера журнала «Минотавр».

1934 — путешествует по Испании. Иллюстрирует «Лисистрату» Аристофана.

1935 — офорт *Минотавромахия.* Окончательный разрыв с Ольгой. Сабартес становится секретарем Пикассо. Рождение дочери Майи от Марии-Терезы Вальтер.

1936 — республиканское правительство Испании назначает Пикассо почетным директором Прадо. Знакомство с Дорой Маар. Публикует свои стихи в журнале «Тетради по искусству».

1937 — офорты и памфлет «Мечты и ложь генерала Франко». Арендует мастерскую на улице Гранд-Опостен, 7, в Париже, где работает над панно *Герника* для испанского павильона на Всемирной выставке в Париже.

1938 — исполняет большую картину-коллаж *Женщины за туалетом.*

1939 — смерть матери художника. Пребывание в Руайане. Две версии *Кошки с птицей.* Большая ретроспективная выставка «Пикассо. Сорок лет его искусства» в Музее современного искусства в Нью-Йорке. *Рыбная ловля ночью в Антибе.*

1940 — поездка в Руайан, возвращается в Париж. Получает приглашение переселиться в Мексику и США, но остается в оккупированной немецко-фашистскими войсками Франции, помогает участникам Сопротивления. Пишет сюрреалистическую пьесу «Желание, схваченное за хвост».

1941 — возвращается в оккупированный Париж, много занимается скульптурой.

1942 — *Натюрморт с бычьим черепом, Портрет Доры Маар.*

1943 — знакомится с Франсуазой Жило, которая станет его спутницей на ближайшее десятилетие.

1944 — становится членом коммунистической партии Франции.

В Осеннем салоне, названном в тот год Салоном Освобождения, отдельный зал отведен произведениям Пикассо. Выступления части публики против его искусства и его политической позиции. Скульптура *Человек с ягненком.*

1945 — картина *Бойня.* Обращается к литографии.

1946 — живет с Франсуазой Жило, создает ее многочисленные портреты. Выполняет серию панно для дворца Гримальди в Антибе, ставшего затем Музеем Пикассо.

1947 — дарит десять своих картин Музею современного искусства в Париже. Рождение Клода, сына от Франсуазы Жило. Начинает заниматься керамикой в Валлорисе. Завершает пьесу «Четыре маленькие девочки».

1948 — работы Пикассо выставлены на XXIV биеннале в Венеции. Принимает участие во Всемирном конгрессе деятелей культуры в защиту мира во Вроцлаве.

1949 — создает *Голубку* — плакат Всемирного конгресса сторонников мира в Париже. Участие во Всемирном конгрессе в защиту мира в Риме. Рождение Паломы, дочери от Франсуазы Жило.

1950 — скульптуры с использованием техники ассамбляжа. Принимает участие во Всемирном конгрессе сторонников мира в Шеффилде.

1951 — *Резня в Корее.*

1952 — монументальные панно *Война и Мир* в капелле Валлориса (официальное открытие в 1959 году).

1953 — разрыв с Франсуазой Жило. Знакомится с Жаклин Рок. Выставка в Музее современного искусства в Сан-Пауло.

1954 — выставка в Доме французской мысли в Париже. Начинает серию живописных и графических вариаций на тему *Алжирских женщин* Делакруа.

1955 — смерть Ольги Хохловой. Большая ретроспективная выставка в Музее декоративных искусств в Париже. Покупает виллу «Калифорния» в Каннах. Анри Жорж Клузо снимает фильм «Загадка Пикассо».

1956 — выставки в Москве и Ленинграде.

1957 — пишет более сорока вариаций на тему *Менин* Веласкеса.

1958 — монументальная композиция *Падение Икара* для здания ЮНЕСКО в Париже. Приобретает замок Вовенарг у подножия горы

Сен-Виктуар близ Экс-ан-Прованса.

1959 — открытие памятника Аполлинеру в саду церкви Сен Жермен-де-Пре в Париже. Экспериментирует в технике гравюры на линолеуме.

1960 — большая ретроспектива в галерее Тейт в Лондоне. Вариация на тему *Завтрака на траве* Мане.

1961 — женится на Жаклин Рок. Поселяется в Нотр-Дам-де-Ви в Мужене.

1962 — присуждение Пикассо Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

1963 — открытие Музея Пикассо в Барселоне.

1964 — выход в свет книги Ф. Жило «Жить с Пикассо» и книги фото графа Брассаи «Беседы с Пикассо».

1965 — последняя поездка в Париж. Оперируется в клинике в Нейи.

1966 — большая ретроспективная выставка «В честь Пикассо» к 85-летию художника в Гран-Пале и Пти-Пале в Париже, где впервые широко показаны его скульптуры.

1967— оставляет мастерскую на улице Гранд-Огюстен в Париже. Отказывается принять орден Почетного легиона.

1968— в память о Сабартесе в Музей Пикассо в Барселоне художник передает серию живописных вариаций на тему *Менин* Веласкеса. В течение семи месяцев выполняет серию из 347 гравюр.

1969— публикация литературной фантазии Пикассо «Похороны графа Оргаса».

1970 — передача в Музей Пикассо в Барселоне его произведений, хранившихся у родственников. Выставка поздних работ Пикассо в Папском дворце в Авиньоне.

1971 — выставка избранных произведений Пикассо в Лувре в связи с 90-летием мастера.

1972 — рисует серию автопортретов.

1973 — 8 апреля умер в Мужене. Похоронен 10 апреля возле замка Вовенарг.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Аксенов И. А. Пикассо и окрестности. М.: Центрифуга, 1917.

Алпатов М. В., Эренбург И. Г. Графика Пикассо. М.: Искусство, 1968.

Батракова С. П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996.

Бердяев Н. А. Пикассо // Софія. Журнал искусства и литературы, 1914, № 3 (март). Перепечатано в кн.: *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994.

Булгаков С. Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Русская мысль, 1915, кн. VIII (август). Перепечатано в кн.: *Булгаков С. Н.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1993.

Валлантен А. Пабло Пикассо. М., 1998.

Голомшток И., Синявский А. Пикассо. М.: Знание, 1960.

Диль Г. Пикассо. М.: Слово / Slovo, 1995.

Дмитриева Н. А. Пикассо. М.: Наука, 1971.

Западное искусство. XX век. Между Пикассо и Бергманом / Отв. ред. Б. И. Зингерман. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.

Зингерман Б. И. Парижская школа. Пикассо. Модильяни. Сутин. Шагал. М.: Союзтеатр, 1993.

Зубова М. В. Пабло Пикассо. Актеры и клоуны. М.: Изобразительное искусство, 1976.

Карлтон Л., Жило Ф. Моя жизнь с Пикассо. М., 2001.

Костеневич А. Г. От Моне до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX — начала XX века в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1989.

Крючкова В. А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». 1917–1937. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

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

Пабло Пикассо (1881–1973). 25 шедевров живописи из музеев Нью-Йорка, Базеля и Парижа. Каталог выставки / Вступ. ст. и сост. А. А. Бабин. Л.: Государственный Эрмитаж, 1990.

Пабло Пикассо (1881–1973). К столетию со дня рождения. Каталог выставки из советских собраний / Науч. ред. А. Г. Костеневич.

Л.: Искусство, 1982.

Пенроуз Р. Пикассо. М.: Молодая гвардия, 1999.

Перцев П. П. Щукинское собрание французской живописи. Музей новой западной живописи. Москва, Б. Знаменский пер., 8. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1921.

Пикассо в Барселоне. Живопись. Графика. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1988.

Пикассо и окрестности. Сборник статей / Отв. ред. М. А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

Пикассо М. Дедушка. М.: Текст, 2006.

Пикассо. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002 / (Серия «Шедевры графики»).

Пикассо. Сборник статей о творчестве / Под ред. и с предисл. А. Владимирского. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957.

Пикассо: Отражения — метаморфозы. М.: Сканрус, 2004.

Подоксик А. С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л.: Аврора, 1989.

Стейн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2001.

Тугендхольд Я. Первый музей новой западной живописи. М.-Пг.: Творчество, 1923.

Чулков Г. Демоны и современность (мысли о французской живописи) // Аполлон. 1914. № 1–2.

Шевалье Д. Пикассо. Голубой и розовый периоды. М.: Слово / Slovo, 1991.

Яворская Н. Пабло Пикассо. М.: Изогиз, 1933.

---

notes

Примечания

1

Эта книга переведена на русский язык: *Гидель А.* Коко Шанель. М.: ЭКСМО, 2006.

2

Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М., 1969. С. 312.

3

Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М., 1969. С. 314.

4

Daix P. Picasso. Paris, 1964. P. 31.

5

Daix P. II n’y a pas «d’Art nègre» dans les «Demoiselles d’Avignon» // Gazette de Beaux-Arts. 1970. № 10. P. 267.

6

Dor de la Souchère R. Picasso à Antibes. London, 1960. P. 15, 16.

7

Тугендхольд Я. Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1, 2. С. 33.

8

Malraux A. La tête d’obsidienne. Paris, 1974. P. 17–19.

9

Цит. по: *Ashton D.* Picasso on Art. A selection of views. Harmodsworth, 1977. P. 5.

10

Besnard-Bemadac M.-L. Le musée Picasso. Paris, 1985. P. 28; *Seckel H.* Musée Picasso: Guide. Paris, 1985. P. 36.

11

Ashton D. Op. cit.

12

Ibid. P. 4.

13

Bemadac M.-L. Picasso, 1953–1973: La peinture comme modèle // Le dernier Picasso. 1953–1973. Centre Georges Pompidou, Paris, 1988. P. 18.

14

Op. cit. P. 47.

15

Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М., 1969. С. 311.

16

Leymarie J. Picasso. Métamorphoses et unité. Genève, 1971. P. 273.

17

Penrose R. Picasso. His life and work. N.-Y., 1973. P. 434.

18

Cooper D. Picasso. Les déjeuners. Paris, 1962.

19

Parmelin H. Les Dames de Mougins. Paris, 1964. P. 162.

20

Ibid. P. 56.

21

Parmelin H. Notre-Dame de Vie. Paris, 1966. P. 162.

22

По преданию, в пещере близ французского города Лурда, в Пиренеях, Пресвятая Дева в 1858 году несколько раз являлась местной жительнице Бернадетте Субиру. С тех пор Лурд стал местом паломничества католиков. — *Прим. пер.*

23

Речь идет о написанной пятнадцатилетним Пикассо картине *Первое причастие*, которая хранится в Музее Пикассо в Барселоне. — *Прим. авт.*

24

См.: *Richardson J.* Vie de Picasso. Vol. 1. 1881–1906. Chêne. 1992.

25

Sabartès J. Picasso, portraits et souvenirs. Louis Carré et Maximillien Vox. 1946.

26

Институто да Гварда — так высокопарно называли среднюю общеобразовательную школу в Испании. — *Прим. пер.*

27

Журналист из Галисии, который интервьюировал Пикассо в 1950-х годах.

Caizergues P. Apollinaire journaliste. Thèse, Lille, 1979.

Richardson J. A Life of Picasso. Random House, 1991.

30

Caparros L. La Voz de Galicia, 4 dec. 1949.

31

Palau i Fabre J. Picasso vivant (1881–1907). 1998.

32

Югендстиль — так называли в Германии стиль модерн, зародившийся в конце XIX — начале XX века. — *Прим. пер.*

33

Прерафаэлиты — представители эстетско-мистического направления в английской живописи и поэзии второй половины XIX века, в том числе Бёрн-Джонс (1833–1898) и Обри Бёрдсли (1872–1898), развивавший декадентские и символистские тенденции. — *Прим. пер.*

34

22 декабря 1898 года было подписано Парижское соглашение, согласно которому Куба получала независимость.

35

Stassinopoulos Huffington A. Picasso, Stock, 1988.

36

Stassinopoulos Huffington A. Picasso, 1988. P. 41–43.

37

Со слов мадам Стассинопулос Хаффингтон, которой это рассказывала Франсуаза Жило, см.: *Stassinopoulos Huffington A.* Picasso, 1988. P. 47.

38

Palau i Fabre J. Picasso vivant (1881–1907).

39

Касас родился в 1886 году, Нонель — в 1873-м, Русиньолс — в 1861-м, Утрилло — в 1862 году.

40

Cabanne P. Le siècle de Picasso, 1975.

41

В Музее современного искусства Барселоны и Музее Пикассо Барселоны находятся картины *Солдат, вернувшийся на родину* и *Старая женщина.*

42

Эта подпись была, например, на рисунках — *Пара на диване* (1900), Музей Пикассо, и *Автопортрет* (коллекция Жуниера Видаля), в настоящее время утерянный…

43

Музей д’Орсэ будет открыт в помещении бывшего вокзала в 1985 году.

44

Их друг, писатель Помпеу Жене.

45

Так прозвали папашу Ромеу, хозяина «Четырех котов».

46

Адольф Бриссон (1866–1925) — журналист, основатель «Политического и литературного альманаха», отец будущего директора «Фигаро», Пьера Бриссона.

47

См.: мемуары Берты Вейль (1865–1951). Pan dans l’œil, 1933.

48

Мрачная лестница, репродукция в журнале «Молодое искусство» (1901. № 1. 10 марта), Музей Пикассо, Барселона.

49

Солер умер через два года, в 1903-м. Он стал главным редактором журнала «Musica Illustrada».

50

Музей современного искусства, Мадрид.

51

Автор «Воспоминаний торговца картинами», изданного за год до его смерти (Vollard Ambroise. Souvenirs d’un marchand de tableaux, Albin Michel, 1937). Рус. пер.: *Воллар А.* Воспоминания торговца картинами. М., 1996. (Напечатано в качестве приложения к книге А. Перрюшо «Таможенник Руссо».)

52

Впрочем, не только Маноло, но и Майоль отмечал некоторые аспекты женственности молодого Пабло: «Он был тонкий и стройный, словно девушка».

53

Через несколько месяцев Пабло написал поверх портрета Макса одну из самых прекрасных картин, посвященных материнству, — *Женщина с младенцем.* 1901. Музей искусств Фогга. Гарвардский университет.

54

Taime Sabartès: Portraits et souvenirs, 1946 (Сабартес: Портреты и воспоминания, 1946).

55

Хасинт Ревентос (1883–1968) и его брат *Рамон* (1880–1923) — друзья Пикассо, поддерживающие с ним связь на протяжении всей жизни. В 1973 году Хасинт опубликовал книгу воспоминаний «Picasso i els Reventós» («Пикассо и Ревентосы»).

56

Пастель 1903 года, 98 на 57 сантиметров, не следует путать с другими произведениями с тем же названием.

57

Жизнь написана поверх *Последних мгновений*, картины, представленной на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.

58

До 1970-х годов репродуцирование части этих рисунков Пикассо считалось, тем не менее, недопустимым.

59

Позже она была переименована в площадь Эмиля Гудо, а в мае 1970 года здание уничтожено пожаром.

60

Гравюра, которую Пикассо выполнил несколькими годами ранее, — *Левша,* была лишь первой неудачной попыткой.

61

Olivier F. Souvenirs intimes. Paris, 1988.

62

Источником практически всех сведений о Фернанде Оливье являются ее две опубликованные книги — «Пикассо и его друзья». Stock, 1933 и «Интимные воспоминания», появившиеся на свет в 1988 году после ее смерти на восемьдесят пятом году жизни.

63

Salmon A. Souvenirs sans fin. Première époque (1903–1908), Gallimard, Paris, 1955.

64

«Фред был распутником», — заявит он Женевьеве Лапорт. А Аполлинер, любитель розыгрышей, только посмеется *(Laporte G.* Un amour secret de Picasso. Monaco. Rocher, 1989).

65

Щукин умер в Париже в 1936 году, его коллекция была национализирована в 1918 году и впоследствии распределена между Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Эрмитажем.

66

Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. 1934.

67

Журналист Adrian Venema. *Richardson J.* A Life of Picasso, Random House, 1991.

68

Следует учесть, что за каждую картину Ренуара или Коро платили тогда в 4–5 раз больше.

69

Olivier F. Picasso et ses amis. Stock, 1933.

70

Имеется в виду «Турецкая баня» Энгра. — *Прим. пер.*

71

Альфред Жарри (1873–1907) — поэт, драматург и писатель. Пьеса «Король Убю» написана в 1896 году; Убю, бывший король Арагона и капитан драгунов, пользуется расположением короля, занимает высокий пост при дворе, но его жене этого мало — она мечтает о троне… В результате Убю убивает короля, чтобы занять его место…

72

Мальчик с трубкой на аукционе Sotheby’s в Нью-Йорке продан в 2004 году за рекордную сумму — 104 миллиона долларов. Это самая высокая цена за всю историю существования аукционов. — *Прим. пер.*

73

Michael C. Fitzgerald. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art, Making Modernism.

Мобилизованы были также Андре Сальмон, Фернан Леже, Морис Рейналь и др.

Gidel H. Cocteau. Coll. «Grand Biographies». Flammarion, 1998.

76

Там же.

77

Richardson J. Picasso’s Secret Love (Тайная любовь Пикассо). House and Garden, 1987.

78

Боши — презрительная кличка для немцев во Франции, еще со времен Франко-прусской войны 1870–1871 годов. — *Прим. пер.*

79

Cancsco-Jerez A. Le Mécénat de madame Errazuriz. L'Harmattan, 2000.

80

Errazuriz E. Les Jours de ma jeunesse, 1973.

81

Lettres d’Eugenia Errazuriz à Pablo Picasso (Письма Евгении Эрразуриц Пабло Пикассо), édition d’Alexandro Canseco-Jerez, Centre d’études de la traduction, Universite de Metz, 2001.

82

Вспышка пандемии «испанки» в конце Первой мировой войны унесла в могилу с 1918 по 1920 год около 20 миллионов человек. — *Прим. пер.*

83

Гийомом называли во Франции Вильгельма II, императора Германии и прусского короля в 1888–1918 годах. — *Прим. пер.*

84

Ансерме (1883–1969) — известный швейцарский дирижер, музыкальный директор «Русского балета» Дягилева (1915–1923). — *Прим. пер.*

85

Речь идет о Шарле Бодлере (1821–1867) и его знаменитом сборнике стихов «Цветы зла», написанном в 1857 году. — *Прим. пер.*

86

Перевод Эллиса. См.: *Бодлер Ш.* Цветы зла. М., 1998.

87

Франсиско Гойя (1746–1828) создал знаменитую серию офортов «Бедствия войны» (1810–1820), посвященных героической борьбе испанцев с наполеоновской армией, а также картину «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая», где изобразил жестокую расправу французских войск с повстанцами. — *Прим. пер.*

88

Анри Филипп Петен (1856–1951) — маршал, командовавший французскими армиями в Первую мировую войну. Во время оккупации Франции в 1940–1944 годах сотрудничал с Гитлером, возглавил коллаборационистский режим Виши. В 1945 году приговорен к смертной казни, которая была заменена пожизненным заключением. — *Прим. пер.*

89

Андре Мальро (1901–1976) — известный французский писатель, философ, искусствовед, государственный деятель, соратник де Голля, антифашист; в 1959–1969 годах — министр культуры Франции.

90

Все, что касается Женевьевы Лапорт, взято из ее книги «Тайная любовь Пикассо», а также из встреч с ней в 2001–2002 годах.

91

Жан Кокто, в свою очередь, иллюстрировал другой поэтический сборник Женевьевы Лапорт — «Под покровом огня».